

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1996

NUM. 82

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen han contribuido:
– 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)

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1996

NUM. 82

CONSEJO DE REDACCIÓN

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA
Presidente

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE
Vocal

” ” ” JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ
Secretario

Publicación semestral

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 – Teléfs. 532 15 46 y 532 15 49

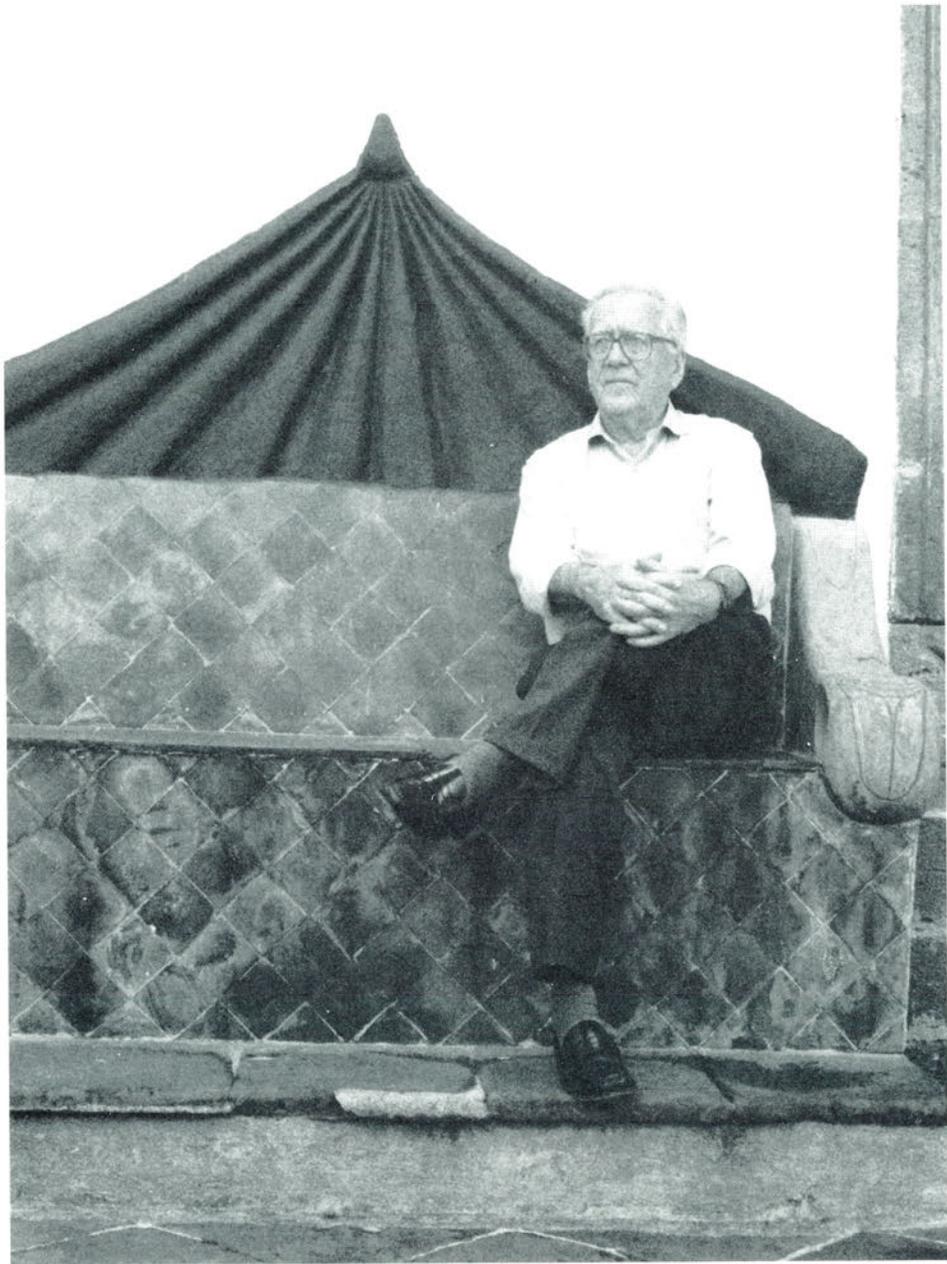
28014 MADRID

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. GERARDO RUEDA ACADÉMICO ELECTO	
MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA, <i>Gerardo Rueda en el recuerdo</i>	11
ANTONIO BONET CORREA, <i>Recuerdo de Gerardo Rueda</i>	15
JULIÁN GÁLLEGO, <i>En la muerte de Gerardo Rueda el equilibrio constructivo</i>	17
LUIS DE PABLO COSTALES, <i>Recuerdo de Gerardo Rueda</i>	19
MIGUEL DE ORIOL E YBARRA, <i>Gerardo Rueda</i>	23
GUSTAVO TORNER DE LA FUENTE, <i>Gerardo Rueda: una gran amistad</i> .	25
NECROLOGÍA DEL SEÑOR DON MANUEL LÓPEZ VILLASEÑOR	
JOAQUÍN GARCÍA DONAIRE, <i>En recuerdo de Manuel López Villaseñor</i>	29
CONSEJO EUROPEO DE LAS ACADEMIAS NACIONALES DE BELLAS ARTES.	
ACTO FUNDACIONAL	31
SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE PARA LA ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR A LA FUNDACIÓN JOAN MIRÓ	117
ANTONIO BONET CORREA, <i>A propósito de la exposición "Agustín de Betancourt. Los inicios de la ingeniería moderna en Europa"</i>	127
RAFAEL DE LA-HOZ, <i>Informe sobre la recién encontrada "Descripción del edificio del Real Museo por su autor D. Juan de Villanueva"</i>	133
JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ, <i>"Rayo sin llama" (Edición para bibliófilos)</i>	147
DISERTACIÓN DEL EXCMO. SR. D. MANUEL GÓMEZ DE PABLOS, PRESIDENTE DEL PATRIMONIO NACIONAL	151
SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO, <i>Los claroscuros de la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)</i>	165
ISABEL AZCÁRATE LUXÁN / ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO / M ^a VICTORIA DURÁ OJEA / M ^a PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA / ELENA RIVERA NAVARRRO, <i>Inventario de los dibujos donados por artistas actuales al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1989 hasta el 31 de diciembre de 1994</i>	185
MANUEL ÚTANDE IGUALADA, <i>Justicia, derecho, arte (II)</i>	247
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, <i>"Las colecciones de pintura y escultura de Don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo" (1675)</i>	295
JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ, <i>Un proyecto de Domingo Antonio Lois de Monteaugado revisado por Ventura Rodríguez: la iglesia de Alomartes (Granada)</i>	333

	<u>Págs.</u>
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI, <i>La parroquia de Navalcarnero en el siglo XVIII: obras y proyectos</i>	359
ALBERTO GARÍN, <i>Los oficios de la construcción en los fueros castellano leoneses medievales</i>	379
M ^a TERESA CRUZ YÁBAR, <i>Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. Biografía</i>	401
ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ, <i>A propósito de un retrato colectivo: el arquitecto Alfonso Rodríguez</i>	461
MIGUEL FALOMIR FAUS, <i>Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII</i>	483
JOSÉ MANUEL A. RODRÍGUEZ ARNÁEZ, <i>Paternidad documental de dos esculturas anónimas de la Academia reivindicación de D. Esteban y D. Manuel de Agreda</i>	511
CARMEN ARIZA MUÑOZ, <i>El jardín en los proyectos de edificios y zonas públicas, hospitales y construcciones religiosas existentes en la Real Academia de San Fernando de Madrid</i>	547
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO / M ^a PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA, <i>Alonso Cano en la Real Academia de San Fernando (Dibujos). Exposición celebrada del 6 de febrero al 30 de abril de 1995</i>	571
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Crónica de la Academia. Primer semestre de 1996</i> ..	593
BIBLIOGRAFÍA	631

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. GERARDO RUEDA
ACADÉMICO ELECTO



GERARDO RUEDA EN EL RECUERDO

Por

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA

En la introducción del catálogo de Gerardo Rueda editado con motivo de su exposición retrospectiva (1944-1989) celebrada en Madrid en la Casa del Monte en 1989, Gustavo Torner expresaba con exquisita sutileza y un cierto pudor, lo siguiente: "Es difícil y arriesgado escribir sobre arte, especialmente si es acerca de una obra concreta, pues se corre el peligro de fijar unas ideas y comentarios sobre ésta, con el riesgo de enturbiar su esplendor" y sigue: "más difícil todavía es discurrir sobre la obra de Gerardo Rueda. ¿Cómo es posible hablar sobre el silencio, aunque este silencio sea tan modulado, tan rico, tan sorprendente, tan sincero, tan sencillo en o por su complejidad?".

Esta reflexión como tantos otros comentarios y críticas de calidad y fuste, en alguna manera coartan cualquier intervención, sobretodo ahora, hoy. Ante la abrumadora realidad de la desaparición de este gran artista se dificulta aún más si cabe, el intentar analizar en algún sentido su obra y su proyección o el decir alguna verdad nueva sobre el perfil de su persona. La limitación de tiempo además de esta intervención en este acto, me aconseja ceñirme sólo a un aspecto: el de la posible aportación y relación ya nunca posible del pintor con esta Casa.

Sin duda para mi, Gerardo Rueda se había constituido en ese modelo de artista integral, sin fronteras entre las distintas formas de la expresión plástica, sin barreras intelectuales y sin límites entre las diferentes disciplinas que practicaba. Era aquel arquetipo que demanda el mundo de hoy, un artista ecléctico y conciliador de distintas doctrinas, lo que supone a la vez un talante en la recuperación de una forma maximalista de entender las artes, como aconteció tantas veces con grandes artistas en momentos estelares de la Historia. Y esa actitud integradora de las artes junto a un espíritu de vehemente libertad, precisamente fueron, tal vez entre otras, las cualidades que la Academia más había valorado a la hora de ponderar las de Gerardo Rueda, pues representaba como pocos artistas españoles de nues-

tros días ese espíritu ideal, abierto y culto que es en substancia el objeto medular de la Academia, ideal que subyace en sus estatutos desde los albores de su fundación hasta nuestros días. Un ente que no debe limitarse en sus funciones a la tutela del patrimonio artístico o ceñirse sólo a la conservación y exposición de sus excepcionales colecciones, tareas que aún siendo como lo son de tan trascendental importancia, no dan una completa respuesta, en esencia, a la misión encomendada.

La Academia en un deseable -giro copernicano- respecto a comportamientos obsoletos o inadecuados a las circunstancias actuales, debe estar siempre atenta a algo aparentemente intangible, pero que constituye la substancia principal de lo que la Academia debe ser: una Institución revisada, viva y siempre alerta a nuevos modos y nuevas formas de estímulo de las artes, para así servir en cada momento a una sociedad siempre cambiante a la cual se debe.

Por imperativos del destino y de la biología la Academia no podrá ver, como quizás soñó un día, reunidos en su seno a esa trilogía representada por Fernando Zobel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda "Los tres santos fundadores" -en palabras de Julián Gállego 1989-, del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, ejecutores del milagro de meter en cintura, no sólo a las caprichosas casas colgadas como nidos de golondrina, que le sirven como morada, sino a los barrocos y románticos excesos de los paisajes conqueses, que vemos por sus ventanas despojados de toda pintoresca gratuidad, por el mero hecho de una pulcritud arquitectónica de los cuadros de Gerardo, en los que hasta el capricho toma sólidas apariencias de ineludible".

Si Gerardo Rueda representaba a mi juicio un modelo paradigmático de lo que debe ser un Académico de Bellas Artes en los aledaños del siglo XXI, no menos podríamos decir de la sustancia moral y humana de su persona. El diálogo con Gerardo Rueda, tanto si era distendido y largo como si se trataba de un encuentro fortuito y breve en una exposición cualquiera, era siempre vivo y ameno, salpicado de observaciones agudas y adobado por su fino sentido del humor. Gerardo era un ser, al que podría definirse con la palabra "confortable", un ser dialogante, extremadamente cortés y amable. Un amigo al que siempre se podía encontrar, un compañero permanentemente atento a los quehaceres de los demás, un pintor siempre curioso a lo que se hacía en arte cada día y en el último momento.

La Academia ha perdido un diligente valedor de esa tan anhelada, para muchos, redefinición de su nueva imagen, un fino sugeridor de cometidos y misiones. El mundo del arte ha perdido una de las grandes figuras de la pintura española contemporánea y sus amigos y los que de cerca lo conocieron podríamos decir como el latino: "El hombre va muriendo a trozos a medida que va perdiendo a los suyos".

RECUERDO DE GERARDO RUEDA

Por

ANTONIO BONET CORREA

Es doloroso tener que pronunciar una oración fúnebre sobre un gran artista y un excelente amigo cuando justamente estábamos encargados de preparar la contestación a su discurso de recepción para su entrada en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El destino es inexorable. Gerardo Rueda, académico electo en la Sección de Pintura, a causa de su brusca enfermedad e inesperado fallecimiento, no ha podido recibir, en este noble Salón de Actos, la medalla que le correspondía y después, con el aplauso de los concurrentes, tomar asiento en una corporación que estaba muy satisfecha de contarle como uno más de sus miembros de número. El fatal desenlace de su existencia no permitió tal fasto y hace que hoy tengamos que honrarle con la memoria de su persona y el afecto de quienes pensábamos tenerle muchos años entre nosotros, gozando de su compañía y encontrando en él un colaborador más en las tareas académicas.

Artista plástico de decantado gusto estético y sensible fuerza creadora, Rueda fue, además, un exquisito decorador, un hombre de refinado sentido de las instalaciones que, con su larga experiencia y su buen criterio, hubiese sido un buen consejero en materias relativas a la conservación del Museo de nuestra Academia. Por otra parte, gran conversador y ameno contertulio, hubiese sido un magnífico interlocutor en los improvisados e informales coloquios de la Sala de las Columnas previos a las semanales sesiones de los lunes. Ni que decir tiene que todas sus posibles intervenciones formales en los actos académicos, sin duda alguna serían oportunas y enriquecedoras para todos y en especial para nuestra corporación.

La trayectoria coherente y la constante calidad estética de la obra de Gerardo Rueda fueron una garantía para su nombramiento como académico. Su figura merece ser recordada como el ejemplo de un artista íntegro, representante de la mejor vanguardia española. ¡Lástima que su existencia se haya truncado cuando había llegado a la plenitud de la edad y a un momento de

granada fuerza creadora! La Academia, ante la pérdida y definitiva ausencia de uno de sus elegidos, con esta luctuosa sesión quiere honrar su memoria. Por mi parte, ante la imposibilidad de pronunciar la de bienvenida, solamente desearía recordar a modo de despedida que, gracias a sus obras, los grandes creadores siempre están presentes y jamás serán olvidados por los mortales. El nombre de Rueda pertenece ya a la Historia del Arte de nuestro tiempo y a los Anales de nuestra Academia. En la gloria eterna del laureado Parnaso español descansen en paz nuestro admirado artista.

EN LA MUERTE DE GERARDO RUEDA EL EQUILIBRIO CONSTRUCTIVO

Por

JULIÁN GÁLLEGO

Comencemos, como los tratadistas y predicadores clásicos, con una cita de uno de los doctores de la cultura española: Vincencio Carducho, que en el sexto de sus "Diálogos de la Pintura" (Madrid, 1963), para solventar el monótono y añejo pleito entre Pintura y Escultura, escribe: "Yo juzgo, como otros muchos lo hazen, estas dos facultades son hermanas mui amadas, la una y la otra engendradas de un mismo padre (que es el dibujo interior...) y no sólo quiso el divino Michelangel que sean estas dos hermanas, más también que lo sea la Arquitectura, como lo significó en aquella Empresa misteriosa de las tres guiraldas o círculos", símbolo que, convertido en lugar común para significar la hermandad de las tres Artes, pudiera aplicarse a un artista cuyo apellido, Rueda, es a la vez emblema pictórico, escultórico y arquitectónico, y viene a señalar el final de aquellas ociosas discusiones académicas sobre la procedencia entre las artes del diseño. Aunque, curiosamente, Gerardo estudió Derecho y no Arquitectura (las dos carreras que mayor número de pintores ilustres han producido en nuestro siglo), desde sus primeras obras se advierte su preocupación por una abstracción constructiva directamente ligada a lo arquitectónico.

Su arte, además de combinar las tres citadas, se apoya también en la tipografía y en la composición de libros, en su refinado equilibrio entre vacíos y llenos, generalmente sincopados. Seguimos en la esfera del "diseño" a que Carducho se refiere, Diseño que significa reflexión antes de la ejecución. Nada más opuesto a la "action painting" basada en la embriaguez del instante de crear, que esta pintura de Gerardo Rueda, que siempre parece haber hallado el lugar idóneo de la armonía de cada uno de sus elementos en composiciones simétricas o asimétricas, mesuradísimas incluso cuando se trata de aparentes ocurrencias instintivas.

Degustador exquisito de las materias, profundo de los bodegones de Morandi, los traduce a una escultura lígnea, que les da como un sentido diferente, guardando la proporción. Otra de las cualidades de este artista es su afición a soportes volumétricos, pictóricos o escultóricos, jugando reflexivamente con las texturas y sus caracteres específicos, alternando sutil lo natural y apenas devastado con lo artificialmente impecable. Una tabla de lavar, colgada en el centro de un espacio enmarcado, da en sus ranuras, que aún conservan huellas del jabón, la equivalencia poética de costillares; otras veces unos fragmentos de muebles, patas de butaca, cornisa de armario, molduras y perinolas, componen bodegones doblemente abstractos y singularmente figurativos. Incluso cuando, en los sesenta, embadurna de un solo color sus lienzos, deja sus huellas precisamente donde deben estar, con esa lentitud en la improvisación que lo emparenta, entonces, con un Debré o un Fontana, pero jamás con los energúmenos geniales de la escuela de Nueva York.

Rueda confiesa su admiración por los cubistas, por Ben Nicholson, luego por Cézanne, fuente de todos ellos. Pero su definición de las cosas llega al empleo de las cosas mismas, a un objetismo con claras referencias italianas, al futurismo de Boccioni o a los valores plásticos de Morandi o Casorati. En su búsqueda fructuosa de la belleza pura, del equilibrio estable, Gerardo Rueda es de la raza de los Uccello, de los Della Francesca, que sueñan, insomnes, por una armonía de masas, formas y colores con que expresar su admiración hacia lo más cristalino y definitivo de la creación. Los tres círculos de Miguel Ángel, emblema de unos juegos florentinos, deben servirle de insignia y de garantía.

RECUERDO DE GERARDO RUEDA

Por

LUIS DE PABLO COSTALES

Hablar de Gerardo Rueda me resulta difícil, pero no por falta, sino por exceso de experiencias compartidas. Por ello, quizá lo más prudente sea recordar sólo algunas que estimo particularmente significativas por dar cabal idea de la discreta grandeza, la sonriente y silenciosa generosidad del amigo desaparecido.

Conocí a Gerardo Rueda en los años cincuenta. Y lo conocí, como a tantos otros, en la Librería Abril, de la calle del Arenal. Nos presentó su propietaria, Carmina Díaz Herrero, o sea Carmina Abril. La Librería Abril -que había sucedido en el local a "Clan", de Tomás Seral- tenía en la trastienda toda una batería de libros prohibidos. Allí, como moscas a la miel, acudíamos todos en torno a las traducciones argentinas de Kafka, Sartre, Hemingway, Joyce; del último Guillén, del inencontrable Lorca, de "Losada"... y un larguísimo etcétera que es ocioso recordar. Gerardo había expuesto en la diminuta y atrevida sala que "Abril" poseía. Era su época de máxima depuración de formas y colores: superficies monocromas que vibraban casi imperceptiblemente en uno o dos cuadrados en relieve -a veces una simple e irreconocible caja de cerillas-. Los colores eran de una belleza sabia y silenciosa, casi oriental por lo relajante (yo me atrevería a hablar de un "verde musgo Rueda", de un "gris malva Rueda", de un "magenta Rueda"... Toda una gama le pertenece).

Gerardo acababa de volver de Nueva York. Se había traído la recién publicada edición -en microsurco- de las obras completas de Anton Webern, dirigidas por Robert Craft. La mayoría de las obras -más del 70 por ciento- grabadas por vez primera. Yo no podía creer a mis ojos... ¡Lo que todos los jóvenes compositores de entonces nos perecíamos por tener...! ¡Qué tesoro!. ¡Poder escuchar TODO Webern cuantas veces uno quisiera...!

La reacción de Gerardo al ver mi entusiasmo fue tan fulminante como inesperada, generosa y, según su costumbre, manifestada sin énfasis: "qué-

date con los discos el tiempo que quieras. Yo puedo esperar y tú les vas a sacar más partido".

Les confieso honradamente que yo no me creo capaz de tamaño desprendimiento...

Obvio es decir que acepté y que, efectivamente, gracias a Gerardo, no digo que conociera a Webern -eso databa de antiguo, sobre todo a través de las partituras- sino que me "familiaricé" con su escucha, cosa muy distinta, infinitamente profunda e imprescindible para modelar cualquier conciencia auditiva.

La historia que les acabo de contar tiene mucho de egoísta por mi parte. Por fortuna para mí, también hubo otros momentos en los que se produjo un verdadero intercambio entre nuestras respectivas obras. Creo que la pintura de Gerardo y mi música tienen poco en común. Sin embargo, como alguien ha podido decir, "nuestra aventura era la misma" y se correspondía con el momento en que nació: queríamos encontrar una expresión personal en el magnífico tumulto estético de aquellos años. Conscientes de lo que era necesario rechazar para ganar algo, que no era sino nuestra voz. En esos años de prueba, duros pero tal vez saludables, el mutuo ejemplo nos ayudó, pese a la disparidad de resultados... o quizá por esa misma disparidad.

A pesar de nuestros frecuentes viajes, Gerardo y yo nunca dejamos de vernos. La nuestra parecía ser una amistad "tácita": nos encontrásemos o no, estábamos siempre en una sintonía de intenciones. Dicho de otro modo: vivíamos nuestras obras de la misma manera o, mejor, nuestras obras, por disímiles que fueran, habían nacido de una misma actitud de principio frente a lo que significa el crear arte.

Cuando, algo después, me casé con Marta Cárdenas, entre ella y Gerardo se produjo algo similar, lo que no deja de ser notable a la vista de lo diferente de sus pinturas. Pero ver a los dos frente a cualquier obra, propia o ajena, enzarzados en un duelo de opiniones (porque no recuerdo haber visto a Gerardo discutir de forma violenta nunca) es algo que me ha enseñado mucho. Marta y Gerardo se convirtieron insensiblemente en algo así como guías de exposiciones para un pequeño grupo de amigos a los que, de vez en cuando, tuve la suerte de sumarme: todo un privilegio asistir a este cruce fructífero entre amistad, conocimiento y mentes abiertas. Y por mi parte creo -¡espero!- haber añadido algo a ese grupo en beneficio de la

música, por la que Gerardo mantuvo siempre y de antiguo -ya se ha visto- una pasión viva y despierta.

Gerardo Rueda se ha ido sin tomar posesión de su puesto en la Academia. No voy a hablar de la pérdida que tal cosa supone para todos nosotros. Sólo diré que, al menos en mi caso, lo tengo siempre presente, primero por su obra, que me acompaña en mi estudio y después porque sus virtudes como artista son perennes y en él se dan en grado tan alto que no es fácil olvidarlas, incluso en un país de tan mala memoria como el nuestro.

Termino deseando con fervor que la inmensa riqueza que nos ha dejado no se diluya en una beocia indiferencia -como tantas otras- y que su obra pueda vivir perdurable y hermosamente dándonos a todos su paz, su medida y su silencio.

GERARDO RUEDA

Por

MIGUEL DE ORIOL E YBARRA

Conocí a Gerardo en Cuenca con Fernando Zóbel, Gustavo Torner y J. A. Vallejo Nájera. Se le sentía culto y sensible en su silencio a veces socarrón. Apareció enseguida su elegancia pictórica, su emocionante sabiduría en los contrastes armónicos entre colores. Le oí decir que el único color en el que juegan a gusto todas las gamas y matices es el verde.

Pasamos diez días juntos en grupo en Cerdeña. Vallejo se levantaba al amanecer para visitar aquello que, estudiado previamente en su biblioteca de viajes, nos enseñaría, más tarde, a hora prudencial, a los amigos. Había quienes, al principio, competían con él en conocimientos. Pronto tiraban la esponja. Gerardo sólo miraba. Quizás se dejaba oír a media voz su frase suavemente cáustica.

Compró un piso de una casa que recuperé del Madrid viejo en la que puse mi estudio. Por cierto que, nuestro dilecto compañero Fernando Chueca pensó ocuparlo antes que él. Cuando le visité a obra terminada, cuya distribución le había preparado, quedé sorprendido de su rigor y nitidez en las terminaciones y de sus primores en la ebanistería. Resplandecían, como siempre, sus escalas, contrapuntos y diálogos cromáticos. Mi admiración fue pronto compartida. Terminaba interiormente las arquitecturas poderosas, casándolas con elegancia muy fina al querer -es un decir- de sus dueños. Así lució su obra en rojos, parecía imposible, de la casa madrileña de Dolores Aguirre. Fue en su cortijo ganadero, de inmadura arquitectura sevillana, donde disfruté más de su talento arquitectónico. En una desproporcionada capilla de exagerada altura, distribuyó, en series de marcos de madera pintados, rectangulares y decrecientes las superficies de los paramentos laterales para realzar el retablo en sublimación del mismo concepto. Pinturas y santos ingenuos y populares ocuparon los recuadros para conseguir un efecto total devoto y entrañable: ahí contuvo su magistral ironía para rendir, con el homenaje del arte, su afecto a los dueños.

Disfruté de sus últimas obras tan emparentadas a la sensibilidad plana de Morandi, pero elevada a la categoría suya en volúmenes de sutilidad exquisita.

Donde Gerardo se superaba para alcanzar los máximos era en esa inteligencia crítica y, al mismo tiempo, bondadosa, que, de vez en cuando, dejaba asomar a su mirada. Estaba yo rematando la escalera de la casa a la que se venía a vivir cuando me visitó en el estudio. Me pilló dibujando los detalles, refocilándome en ellos, y me dijo: "Está bien, pero ya. A tí te tendré que visitar a menudo para pararte siempre a tiempo". Se lo agradecí y lo tomé muy en cuenta.

Estoy seguro que El Dios de todos le tendrá muy cerca en Su Cielo. Y es que con El se sentirá muy a gusto.

GERARDO RUEDA: UNA GRAN AMISTAD

Por

GUSTAVO TORNER DE LA FUENTE

Es difícil para mí en estos momentos tan tristes y solemnes decir algunas palabras, aunque sean pocas, sobre Gerardo Rueda.

Precisamente la dificultad es abstraer, para contarlas esta tarde, determinadas ideas, o anécdotas, o comentarios, o referencias cualquiera con relación a un gran amigo cuya amistad ha durado casi cuarenta años.

Conocí a Gerardo Rueda, junto a Fernando Zóbel, en Venecia, a mediados de junio de 1962 y con ocasión de la Bienal de esa ciudad. Pocos días después, de vuelta a Madrid, Fernando Zóbel me invitó a cenar a su casa. A la cena asistían también Eusebio Sempere y Abel Martín. Durante ella Eusebio Sempere preguntó a Fernando Zóbel por su proyectado museo en Toledo. Fernando refirió la imposibilidad de encontrar casa adecuada y entonces pensé que quizás yo la podía encontrar en Cuenca y quizás Zóbel podía estar de acuerdo en el cambio de ciudad.

Estos instantes fueron la semilla de lo que treinta y cuatro años más tarde sigue siendo el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

Cuando después de varias circunstancias adversas Fernando Zóbel decidió continuar la fundación del Museo, la primera condición que puso era tener una casa en Cuenca. Yo se la encontré, con vistas a la Hoz del Júcar. Fernando cedió un piso a Gerardo Rueda y otro a Antonio Lorenzo. Posteriormente Gerardo se cambió a otra pequeña casa, que arregló y quedó llena de encanto. Más tarde adquirió la antigua casona del Conde de Toreno, que después perteneció al escritor César González Ruano y luego a Antonio Saura, situada casi enfrente de mi estudio, a escasos cincuenta metros.

Creo que con esta fría descripción temporal y espacial, junto a la afinidad de gustos, criterios y amor por nuestras actividades artísticas, explican claramente la continuidad de nuestra amistad.

Ya desde el primer instante estuve seguro, intuitivamente, de esa profunda confianza mutua, fundamento de la verdadera amistad.

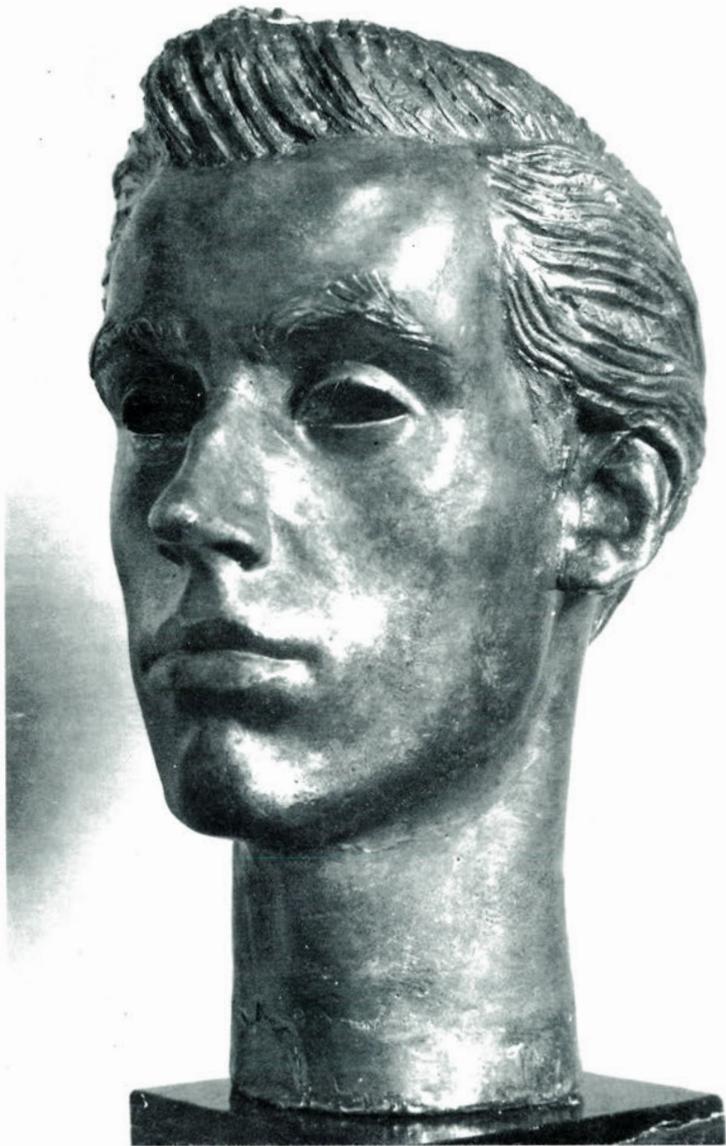
Con Gerardo Rueda, así como con Fernando Zóbel, tuve una perfecta comunicación y por ello la comprensión del sentido exacto de nuestras palabras, lo que no quiere decir, ni mucho menos, que estuviéramos siempre de acuerdo. Nunca hubo un solo malentendido entre nosotros.

Gerardo Rueda es muy bien conocido en el mundo del Arte como artista y como persona, especialmente por los compañeros de esta Academia, algunos de los cuales han publicado estos días preciosos artículos sobre él con motivo de su muerte.

No soy yo, por tanto, el que deba ahora de hablar sobre las excelencias de su arte o de sus cualidades personales de inteligencia, poder creador, refinamiento, cultura, imaginación, medida, respeto, apertura de ideas, trabajo, generosidad, etc., pues creo que la consideración de todo ello es lo que a todos nosotros nos movió para su elección de académico.

Sirvan estas sencillas palabras como recuerdo de un amigo al que todos esperábamos tenerle de compañero, disfrutando con su amistad y la sabiduría de su quehacer en esta Academia.

NECROLOGÍA
DEL
SEÑOR DON MANUEL LÓPEZ VILLASEÑOR



Manuel López Villaseñor.

EN RECUERDO DE MANUEL LÓPEZ VILLASEÑOR

Por

JOAQUÍN GARCÍA DONAIRE

Como se ha publicado en la prensa, el pasado día 18 de abril murió el pintor Manuel López Villaseñor, Académico correspondiente de esta Real Academia de San Fernando, paisano y amigo de infancia.

Manuel López Villaseñor deja una ingente obra pictórica y una gran labor docente realizada en la Cátedra de Pintura Mural de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Nos conocimos en la Escuela de Artes y Oficios de Ciudad Real y luego, juntos, llegamos los dos a Madrid el año 1942 para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando ayudados por unas Becas de la Diputación Provincial; él para la pintura y yo para la escultura. Nos hospedamos en una pensión de la calle Alburquerque y allí compartimos el hambre de aquellos años difíciles.

Terminados los estudios Villaseñor se marchó a Italia con el Premio de Roma y yo me fui a Sevilla a estudiar escultura religiosa, modalidad que D. José Hernández Díaz había creado en la Escuela de Santa Isabel de Hungría.

Cuando Villaseñor regresó a España entusiasmado por lo que había visto en Italia: –pintura, escultura, arquitectura– y por el nuevo concepto de la pintura mural que allí se estaba desarrollando, se lanzó a la realización de unas obras de gran formato entre las que quiero destacar el mural de la Diputación de Zaragoza y el fresco de 40 metros cuadrados del Salón de Plenos de la Diputación de Ciudad Real, en el que revela ciertas influencias de Sironi.

Siempre su pintura se distinguió por una gama sobria, adusta, remarcando su temática social. Hacia los años 'sesenta y 'setenta pinta figuras y paisajes apoyándose en grandes empastes de acrílico mezclado con polvo de mármol dando relieve a unas formas geometrizarantes.

Con el tiempo se vuelve más intimista. Estamos en una ulterior época dedicada sobre todo a los bodegones a los que llamaría “retratos de cosas”

porque no le gusta usar la palabra bodegón o naturaleza muerta que le parece demasiado despersonalizada.

Aún en los últimos días de su vida cuando le preguntábamos por su salud nos contaba que seguía pintando. Visitando su estudio, donde se instaló la “capilla ardiente”, tuve la ocasión de ver sus últimos cuadros, realizados a pesar de la enfermedad y de los dolores que le atenazaban.

Villaseñor consiguió importantes galardones como, últimamente, la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha que le impuso el Presidente de la Comunidad manchega, José Bono, estando Villaseñor ya gravemente enfermo.

CONSEJO EUROPEO DE LAS ACADEMIAS
NACIONALES DE BELLAS ARTES

ACTO FUNDACIONAL

SUMARIO

I.- INTRODUCCIÓN

CARLOS ROMERO DE LECEA

de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

II.- SESIÓN ACADÉMICA

Presidida por S. M. la REINA DE ESPAÑA

Académica de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Orden de las intervenciones

- D. Carlos ROMERO DE LECEA
Presidente del Consejo Europeo de las
Academias Nacionales de Bellas Artes.
- Mr. Ollé GRANATH
Académico de la Kungl. Akademie för de Fria Konsterna
- M. Bernard ZEHRFUSS
Secretario Perpetuo de la Academia de Bellas Artes.
Instituto de Francia (Leído pro su colega de Academia
M. Christian LANGLOIS)
- D. Marcelino OREJA
Comisario de Asuntos Institucionales y de Cultura
de la Unión Europea

Palabras de clausura, por
S. M. la REINA

III.- DECLARACIÓN DE MADRID

INTRODUCCIÓN

Antecedentes del Consejo Europeo

La primera idea matriz del presente Consejo de las Academias Nacionales de Bellas Artes surge en el año 1985.

En el curso de mi participación en diversas instituciones europeas observaba la falta de la representación de las que tienen como finalidad de sus actividades tratar de los aspectos y problemas artísticos de una manera concreta y al tiempo de alto nivel.

En 1986 la Real Academia de San Fernando toma como propia esta iniciativa y el Secretario General del Consejo de Europa, el señor Marcelino Oreja, acuerda patrocinar nuestra iniciativa.

La Comisión Comunitaria

El primer paso en el largo recorrido se produce ante el anuncio del "Acta única", que suscita se lleve a efecto en Madrid, en el año 1989, la Primera Reunión Comunitaria de las Academias Nacionales de Bellas Artes, de cuyo desarrollo hemos publicado una breve nota informativa. ("La Primera Reunión Comunitaria Europea de las Academias Nacionales de Bellas Artes". Madrid, 1990).

El Primer Congreso Europeo

Una nueva etapa, muy importante, la constituye la celebración del Primer Congreso de las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa, en el año 1993, que tuvo lugar en Santiago de Compostela.

Se reunieron los Delegados de 23 países desde Finlandia a Turquía, desde Portugal a Rusia...; así como los Representantes de las tres Instituciones Europeas: Comunidad de Europa, Consejo de Europa y Conferencia para la Seguridad y la Cooperación de Europa.

El primero de dichos Representantes declaraba que:

"Todo lo que pueda contribuir a situar al Arte en el más alto lugar de la escala de valores debe merecer el favor más grande de la nueva Europa"... "En este contexto, vuestra Reunión de hoy adquiere toda su significación..." "No existe causa más noble para que una Academia de Bellas Artes asuma plenamente su misión. Para las Academias de nuestros países no puede hallarse un mejor reconocimiento de su historia que el abrirse plenamente a la dimensión de una Europa consciente de sus propios valores y de su destino".

En tanto que el responsable de la división del Patrimonio Cultural del Consejo de Europa, afirmaba:

"En el horizonte del Patrimonio Cultural Europeo que es el horizonte del año 2000 surge una cuestión fundamental, la necesidad de elaborar una ética de innovaciones en el Patrimonio, de precisar sobre su utilización, transformado ya en fenómeno social y en objeto de comunicación, pero también en un derecho fundamental de los ciudadanos.

"Cuestiones que resultan ser oportunas de plantear y de recordar... en el Congreso... pues se encuentran entre las preocupaciones actuales del Consejo de Europa y corresponden a una de las funciones esenciales de las Academias Nacionales de Bellas Artes que, según su tradición y su propia naturaleza, están llamadas a desarrollarlas en la Europa del futuro".

Finalmente, el Representante de la CSCE señalaba, que:

"Con la desaparición de los bloques militares en 1989/90, Europa ha podido beneficiarse de una mutación profunda. En la Reunión de París, de 1990, se había reconocido solemnemente que nuestra común cultura europea y nuestros valores habían jugado un papel del mayor interés en el afán de superar la división del Continente".

Así lo subrayaba el documento de la Reunión de la CSCE, a la que fui invitado y que tuvo lugar en Cracovia, durante los días 27 de mayo al 7 de junio de 1991.

Uno de los aspectos tenidos en consideración, lo fue en relación con la apertura de las diferentes culturas. Dicho Representante quiso destacar este aspecto, en consideración a que el Congreso, al celebrarse en Santiago de Compostela, "se tiene en este alto lugar de la civilización occidental:

El resumen del Congreso fue publicado en la separata de ACADEMIA: "Primer Congreso de las Academias de Bellas Artes de Europa". Madrid, 1993".

El Comité Fundacional

Fue nombrado el Comité en dicho Congreso y lo integraron académicos de cinco países: Dinamarca (Mrs. Bukdahl), Italia (Ing. Passarelli), Inglaterra (Mrs. Stevens), Suecia (Mr. Sylvan), y España (Sr. Romero de Lecea). Poco después, Dinamarca dejó un puesto vacante, que fue ocupado por M. Zehrfuss y su delegado M. Granier (Francia), para cuando aquél no pudiera asistir.

Reunión de París

La primera Reunión del Comité se celebró en París, el 18 de mayo de 1994; y se acordó que la sede social se estableciera en la Real Academia de San Fernando, por ser "la promotora principal de este proyecto europeo". Al propio tiempo, se me hizo el honor de nombrarme Presidente.

Dado el frágil soporte económico de las Academias y para evitar gastos costosos, se definió la sede como un órgano de relación e información que asegure la cohesión de las Academias asociadas. Su secretariado comprenderá un oficial administrativo a tiempo parcial y eventualmente un intérprete.

Después de hablar de la cuota anual de cada Academia por un importe de 50.000 francos franceses, se acordó que dicho importe fuera por 40.000 Ff.

En otro acuerdo, se calificó de Academias fundadoras a las de: Italia, Francia, Inglaterra, Portugal, Irlanda, Suecia, Bélgica (tanto la de lengua francesa como la de lengua flamenca), Berlín por Alemania, y España. Convendría agregar la de Grecia, de estructura similar a las Belgas, si llega a solicitar su adhesión.

Se examinaron igualmente otras cuestiones: p.e. el caso de una Academia de Música, si no se trata de carácter escolar; la de reservar el Consejo, en estos primeros momentos, a las Academias que tienen similar historia y organización, como lo son las pertenecientes a las naciones que constituyen la Unión Europea; etc.

Especial atención se prestó a las normas básicas que han de servir para la redacción de los Estatutos.

Reunión de Roma

Tuvo lugar en Roma, el 7 de febrero de 1995, y se dedicó fundamentalmente a la redacción del proyecto de los Estatutos.

Para lo cual fue muy interesante la participación del abogado parisino M. Didier Barnhein, que acudió en compañía de M. Granier.

En esta Reunión estuvieron presentes el Presidente y el Secretario de la Academia de San Luca, Sres. Aymonino y Ciucci.

Se llegó a un acuerdo salvo en los artículos 16 y 17, sobre los cuales se manifestaron opiniones distintas. Por lo que se acordó ponerlo en consideración de todas las Academias, y en el caso de no lograrse la unanimidad, proceder por mayoría.

También existieron criterios diversos, sobre si el importe de la cotización es por país o por Academia.

M. Passarelli planteó la cuestión de seleccionar temas concretos de estudio y a ser posible que no hayan sido tratados por otras instituciones europeas, con el fin de dar una visión más exacta de lo que el Consejo se propone hacer.

Reunión de Londres

En Londres, el 9 de octubre de 1995 fuimos recibidos en la Royal Academy of Arts, por su Presidente, Sir Philip Dowson.

A la vista de las sugerencias enviadas por las Academias, se tomaron los siguientes acuerdos:

- La admisión de otras Academias se acordará por mayoría simple.
- Se aceptan las Academias que no sean exclusivamente de Bellas Artes, como ocurre con las dos Belgas.
- Igualmente la de Berlín, en representación de Alemania.

- La igualdad de votos por país.
- Se deja al Consejo cuanto se relaciona con el nombramiento de correspondientes o de observadores. Se ha señalado posteriormente que es preferible llamarlos Delegados, limitando su nombramiento a las Academias de países de la Unión Europea, sin prejuzgar sobre futuras incorporaciones.

Se consideró que todos los acuerdos adoptados deberían comunicarse a las Academias, para la aceptación oficial de la redacción dada a los Estatutos, que debía efectuarse dentro de un plazo razonable; y se fijaron las fechas de la siguiente Reunión constituyente, a celebrarse en Madrid, durante los días 27 y 28 de marzo de 1996.

El Comité agradeció vivamente la excelente acogida que le fue dispensada en las Reuniones de París, de Roma y de Londres. Así como la Presidencia expresó su gratitud personal a los Sres. Zehrfuss, Granier, Passarelli, y Sylvan y a Mrs. Stevens por su eficaz colaboración durante estos años de dedicación y de esfuerzo hasta poner en marcha al Consejo Europeo.

Para el desarrollo del Acto Solemne de Madrid se autoriza al Presidente a designar un Académico europeo, para leer su discurso sobre las Bellas Artes en Europa en los albores del nuevo siglo. Dicha designación le fue asignada a M. Zehrfuss que tanta importancia ha tenido en la puesta en práctica de nuestra iniciativa europea. Con inmensa tristeza debemos dejar constancia de su fallecimiento tras meses después de celebrarse este acto. Con profundo pesar rendimos el homenaje más cordial de afecto y gratitud a su memoria.

Carlos ROMERO DE LECEA

SESIÓN ACADÉMICA
presidida por
S. M. la REINA DE ESPAÑA

Celebrada el día 27 de marzo de 1996,
en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Intervención de D. Carlos ROMERO DE LECEA

Majestad.

Señores Académicos.

Señoras y señores.

En la Europa en que nos ha tocado vivir, se operan transformaciones en su configuración, con el firme y reiterado propósito de hacerla, cada día, más amplia, unida y solidaria.

No se encuentra falta de tropiezos y dificultades. Máxime, por tratarse de un tema tan ambicioso, en el que además concurren y hasta predominan los intereses materiales, no siempre coincidentes.

De aquí, que si bien las Academias de Bellas Artes procuren atemperarse a esas mutaciones en la forma de manifestarse al exterior, deban prestar la mayor atención a otros valores de nivel superior emanados del impulso del espíritu, como son los problemas de la Cultura y de manera muy especial los que, en el ámbito comunitario europeo, se producen y manifiestan en el campo de las Artes. Y paso a paso, han de acoger en su notable amplitud a las Corporaciones académicas representativas de toda Europa.

Lo cual no debe revelarse con significado xenófobo, pues dejando a salvo la personalidad e independencia de cada Corporación académica, a lo que se quiere servir es a la vertebración interna y espiritual de la Europa del siglo XXI. Para conseguirlo, facilitase la interrelación académica, en el intento de que pueda servir de interlocutor válido con las Instituciones europeas y de mediador autorizadísimo con otras culturas distintas de la occidental, en la que estamos inmersos.

Debe destacarse que para conseguirlo, al Arte, lo favorece, el que se manifiesta de forma visible o audible, lo que le dota de indudable influjo en los medios de comunicación y en los ambientes sociales. En tal sentido nos agrada comprobar el fuerte crecimiento en el valor que cada día más se concede a la Obra de arte.

Semejante florecimiento del aprecio y admiración del Arte, es una prueba inequívoca de un nuevo signo de los tiempos actuales. Como se ha expresado desde autorizada cátedra, es un factor que hace a los hombres y

a las mujeres "más sensibles al valor humanizante de las manifestaciones culturales y artísticas".

El panorama que se nos presentaba como resultado de cuanto queda expuesto, nos impulsaba, incluso nos urgía, a conjuntar esfuerzos. Entre las diversas formas de asociación que se nos mostraba para nuestro futuro, hemos elegido la del Consejo Europeo. Con semejante decisión queremos disipar todo fenómeno dirigista propenso al mal llamado academicismo.

Conscientes del profundo respeto que ha de guardarse a la libertad la hacemos compatible con la pujante creatividad artística, a la que deseamos encuentre un cauce adecuado y digno.

En otra vertiente de nuestros deberes y compromisos se encuentra la de ser defensores de la conservación del Patrimonio Artístico, legado por nuestros mayores. Constituye nuestra heredad y respecto de ella habremos de ser responsables y respetuosos del noble quehacer de las generaciones precedentes.

Con el dramatismo hiriente que afrenta a la Humanidad, sufrimos con el mayor dolor, los desastres cometidos por la violencia, tanto en cuanto concierne a la pérdida de vidas humanas, como en los destrozos producidos en Europa por las mutilaciones y destrucciones de Monumentos y Obras de Arte.

Por su restauración algo habrá de hacerse por los Poderes públicos con la colaboración y ayuda de la Sociedad.

A nosotros nos corresponde concurrir a la concienciación social por la estima y el respeto a Monumentos y Obras de Arte.

Mucho es, pues, el camino a recorrer, para llevar al convencimiento de las Instituciones europeas, de los Gobiernos y de la Sociedad, la responsabilidad de todos en la conservación de las Obras de Arte y en el estímulo de la creatividad artística. Al tiempo que asesorar en todos los problemas que se susciten en todo ello. De ambos aspectos no hablarán los académicos Sres. Granath y Zehrfuss. Este último, gran humanista, arquitecto y Secretario Perpetuo de la Academia francesa de Bellas Artes, por prescripción médica no ha podido viajar a Madrid.

Hemos solicitado de quien es su compañero de la misma Academia, el arquitecto Sr. Christian Langlois, que quiera ser quien ocupe su lugar.

Permítanme que en su ausencia agradezca a M. Zehrfuss, la inestimable ayuda que desde los momentos iniciales nos ha prestado, con singular eficacia y talento en la creación de nuestro Consejo Europeo.

La iniciativa del Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes, hasta convertirse en la realidad actual ha tenido un largo proceso mantenido con perseverante constancia.

En efecto, en esta clase de ideas o iniciativas existe una primera fase, que suele ser de carácter individual. Ese primer estadio, suele tener un cierto significado personalista, que si no llega a prender en un grupo o conjunto de personas afines, hasta alcanzar un grado de institucionalidad, no merece proseguirse, no vale la pena continuar y llevar adelante aquella idea primera, que entonces queda convertida en pura entelequia.

En nuestro caso, la conjunción de ambas acciones, individual y colectiva, a mi se me antoja que ha sido bien realizada.

Quede, pues, al margen, toda falsa modestia en el relato objetivo de semejante proceso constructivo.

La iniciativa procede de un académico español, que actuaba en diversas entidades europeas. Observaba que los temas relacionados con el Arte, no solían ocupar lugar destacado, ni prioritario, ni fundamental.

Ya en el año 1986 se consigue de la Real Academia de San Fernando, que tome como suya esta iniciativa. Iniciativa a la cual concede su patrocinio, el Secretario del Consejo de Europa, que entonces lo era el benemérito señor Marcelino Oreja.

El anuncio de la promulgación de la llamada "Acta Única", nos permite dar el primer paso, al convocar a una Reunión Comunitaria de Academias de Bellas Artes. Tuvo lugar en el año 1989, en Madrid, en la misma sede en que ahora nos encontramos.

En esta primera Reunión ya se advierte en los representantes de nuestras Academias que cunde la idea de lograr alguna forma de interrelación académica que la mantenga viva y actuante.

Pasa el tiempo y nace la inquietud de que pueda debilitarse la voluntad asociativa, por lo que nos decidimos, en el año 1993, a convocar el 1er Congreso de las Academias de Bellas Artes de Europa, que tuvo lugar en Santiago de Compostela.

La elección de la sede santiaguesa para el Congreso, vino determinada por la coincidencia de la celebración del Año Jacobeo, la designación de Ciudad Patrimonio de la Humanidad y por el acuerdo del Consejo de Europa de calificar al Camino de Santiago, primer Itinerario Cultural en la

formación de Europa. No puede olvidarse tampoco la multitud de expresiones artísticas que pueblan el Camino.

En el aludido 1er Congreso, en el cual estuvieron desde Suecia, Noruega y Finlandia, hasta Turquía, Bulgaria, Grecia y Rusia, abundaron las opiniones favorables a proseguir el camino asociativo, y se encomendó a un Comité Fundacional la determinación de los fines sociales y la redacción de los Estatutos, oídos los distintos criterios para armonizarlos y lograr la conformidad de todos.

El Comité estuvo formado por Académicos de Italia, Francia, Inglaterra, Suecia y España. Nuestro representante ya había actuado en la Reunión de Coordinador General y fue nombrado Presidente del Comité.

El Comité se reunió en tres ocasiones: en París, Roma y Londres. Progresivamente se adelantaba respecto de los acuerdos, o más bien sugerencias, que se pasaban a conocimiento de las Academias.

Conseguida la conformidad de todos, el día de hoy es de gran contento, al dar estabilidad y firmeza a la creación de esta Corporación académica europea al servicio del Arte.

Por dicha razón y para que nos sirva de estímulo en esta tarea común, hemos solicitado la presencia de ustedes en este Acto Fundacional y por su asistencia les expresamos nuestro agradecimiento.

Y a Vos, Señora, que con ejemplar dedicación Os entregais al fomento y patrocinio de las actividades artísticas de nuestra patria, deseamos mostraros nuestra gratitud. Y si me lo permitis, quisiera manifestaros, Majestad, la íntima satisfacción que siento pues una vez más, dais plena justificación con vuestro proceder, al acierto que tuve al proponer a esta Real Academia, y redactar la Moción, recibida unánimemente, de Vuestro nombramiento en el más excelso grado que tenemos y Os mereceis, el de Honor.

Carlos ROMERO DE LECEA

Intervención de Mr. Ollé GRANATH

¡Majestad, Excelencia, distinguidos académicos, damas y caballeros!
"En el futuro, todos serán mundialmente famosos durante 15 minutos".

Esta famosa cita de Andy Warhol tiene unos 30 años. Como tantas otras de sus elocuciones, en ésta hay algo profético. La rápida y acelerada afluencia de información hace ahora parecer como si Warhol, en cierto modo, estuviera siendo reivindicado por la sociedad de la información.

¿Qué tiene esto que ver con la historia y el futuro de las Academias?

Consideremos por un momento lo que implica la fama en el mundo académico. La fama es concedida a quien, merced al trabajo creativo, ahonda y ensancha nuestras formas de expresión en todas sus diversas formas de modo profundo y duradero.

Si la fama (y la creatividad, cimiento de la fama) sólo dura 15 minutos, o tal vez incluso menos, el mundo que nos rodea se volverá totalmente incomprensible. Un lenguaje que dura 15 minutos no es un idioma, es un zumbido o un gemido.

La necesidad de continuidad y tradición es tan grande como la de renovación. Son estas cualidades de las lenguas las que nos habilitan para comprendernos a través de las fronteras nacionales y continentales y también a través de los tiempos.

En nuestro propio siglo, en nuestras disciplinas se ha concentrado mucha atención en torno a las orientaciones radicales, a las renovaciones revolucionarias y también, no con menos frecuencia, se ha hecho tabla rasa en relación con el pasado, si bien, repetidas veces, cuando el humo se ha esfumado, la tradición y la continuidad han seguido estando allí, vivas y vitales. Aun sabiendo que lo nuevo puede ser asimilado y comprendido, nosotros también hemos averiguado qué es lo que une lo nuevo a lo viejo.

El Picasso que hizo enmudecer a sus colegas pintores y escritores cuando les mostró *Las señoritas de Aviñón*, omitió contarles que la pintura fue compuesta con la ayuda del concepto más clásico y académico puesto a disposición de un pintor: la sección áurea. Añádase a ésto la mano que tendió a las formas de expresión africanas extremadamente tradicionales y

a su colega y compatriota naturalizado El Greco, y encontramos que la explicación para esta famosa pintura no era tan incomprensible, después de todo, y nos damos cuenta de por qué tuvo semejante repercusión en nuestro siglo. Podríamos entretenernos toda la noche con ejemplos como éste, pero dejemos que esta famosa pintura sirva para compendiar el encuentro entre la tradición y la creatividad radical.

Después de la glorificación otorgada por nuestra época a la creatividad revolucionaria, la palabra "académico" ha asumido a veces una connotación peyorativa. Por consiguiente, no resulta inapropiado recordar que las academias fueron fundadas para reforzar y acelerar el vulnerable proceso vinculado a los cambios dentro de nuestras disciplinas.

Aquí, en Madrid, por ejemplo, fueron Calderón y Lope de Vega quienes en 1585 tomaron la iniciativa de fundar una Academia. Si no he entendido mal la historia de la literatura española, estos dos autores fueron los progenitores del español moderno y de la literatura española moderna. Su Academia no existió esencialmente para proteger el pasado y contener lo nuevo; se fundó para apoyar y diseminar un cambio vivificante.

La madre de las academias, la fundada por Platón, pretendía transformar el mundo e, incluso hoy, sigue aportando filosofía, religión y política con ideas vivas. La academia moderna considera con razón a Sir Francis Bacon su fundador y santo patrón. Pensó que las academias podían ser un canal a través del cual todo el conocimiento humano podría discurrir para beneficio de la humanidad, señalando el camino para un mundo mejor.

Considerado este panorama, apenas sorprende que las academias se convirtieran también en un foro donde la cultura alcanzara altas cotas y gran progreso. Los primeros científicos y los primeros artistas utilizaron las academias como vehículos para transmitir sus descubrimientos y trabajos innovadores a las jóvenes generaciones. En este sentido, muchos académicos de nuestro tiempo han perdido su razón de ser. En muchos casos, en el mundo occidental, un sector de enseñanza superior en expansión ha asumido tareas que anteriormente eran la esencia misma de las actividades de un gran número de academias. ¿Significa esto que las academias han perdido su función? ¿Han acabado por ser apartadas del mundo, envueltas en sus propios ritos y ceremoniales? La pregunta es retórica. No creo ni por un momento que ésta sea necesariamente la situación. Toda academia que se precie debe recoger el reto de Andy Warhol, sintiendo que su tarea implica

que el mundo debe permanecer inteligible. La oratoria con lenguas de fama efímera significa el fin de nuestra capacidad para cambiar y mejorar las condiciones de las generaciones presentes y venideras.

Si bien, sobre esta cuestión puede ser oportuno acordarse de otro madrileño cuya fama ha traspasado ya la línea de los 15 minutos. Hacia el final de sus memorias *Mi último suspiro*, Luis Buñuel suelta una andanada mortífera a la información de todo tipo, veneno de la época moderna que, según él, contribuye, más que cualquier otra cosa, a hacer la existencia incomprensible. Creo que está en lo cierto en cuanto que la sociedad de la información nos exige, más que nunca, que definamos la diferencia entre información y verdadero conocimiento. ¡Esto último es incumbencia de las Academias!

No importa que contemplemos nuestra propia época o el pasado; no sirve de nada pensar que el ser humano es el peor depredador jamás antes engendrado por la creación. Sin embargo, esta bestia tiene una cualidad única, la de expresar con palabras, notas, colores, formas y gestos que desea amar y ser amado. ¡Aquí tenemos ahora algo para que las academias cuiden, desarrollen y mantengan vivo!

Empecé con una cita de Andy Warhol; permítanme concluir con otra cita de otro gran renovador de nuestro siglo, Thomas Stearns Eliot: "El pasado debe ser alterado por el presente en la misma medida que el presente está dirigido por el pasado". Éste es un brillante fragmento de un proceso en el que continuamente vivimos. Es tarea de las academias participar y proporcionar energía en este proceso.

¡Gracias!

Ollé GRANATH

Discurso de M. Bernard ZEHRFUSS

Desde el nacimiento de la Comunidad Europea que solamente contaba seis Naciones, apenas algunos años después del conflicto que devastaba nuestro Continente, a la Unión Europea de hoy y sus decenas de miembros y pretendientes, le ha sido largo y difícil el camino de la génesis, de la evolución y de la madurez de esta entidad.

El término mismo de "Comunidad" ¿no expresa perfectamente las motivaciones y la voluntad de sus creadores? Y si aún hoy debaten sobre la forma que darla, nadie discutirá la necesidad de esta Europa unida, de cuya ampliación yo deseo que nuestros descendientes vean nacer la gran Europa del Atlántico al Oural, querida por el General de Gaulle.

Pero nadie ignora tampoco, tanto los unos como los otros, las reticencias que surgen si se trata de establecer una política económica, social, presupuestaria o monetaria común que engendra, con frecuencia, la emergencia del populismo o de los nacionalismos exacerbados de los cuales hemos sufrido demasiado.

Es cierto que el individuo padece al percibir estas nociones en las que sus frutos, a diario, le parecen amargos y que, falto de encontrar su sitio de ciudadano europeo, al no saber dónde y cómo integrarse, se halla tentado de preguntarse para que sirve, si cada día son mayores las tasas y los impuestos, si cada día crecen las obligaciones.

Los Países fundadores y los nuevos Estados miembros, han sabido dar bases sólidas a esta Unión europea, pero creo que ha llegado la hora de consolidarla, de estrechar sus lazos. Pues sólo lo económico no puede hacer progresar la integración europea. Acrecer la solidaridad no cabe conseguirla si no es la resultante de una educación, de una cultura participada, de incesantes intercambios. Esta solidaridad no puede ser fruto de sólo las normativas impuestas desde arriba, ya que procederá forzosamente de una toma de conciencia y de la definida voluntad de la base, de los individuos.

Esta cultura común existe, lo sabemos. Bien entendido que desborda ampliamente si contemplamos solamente el marco artístico, pues nos podemos felicitar que las nuevas técnicas informáticas y telemáticas de la

comunicación, la llevan cada día un poco más lejos y al conocimiento de un mayor número en su audiencia.

Si nosotros deploramos a veces la insuficiencia de la educación artística de nuestros compatriotas, que sobre todo falta en las jóvenes generaciones, no menos conviene no pasar en silencio la inmensa demanda que se produce en este tema, como lo revela la cada día creciente frecuentación de museos y de grandes retrospectivas organizadas en los últimos años.

Un académico recientemente fallecido, el pintor Jacques Despierre, se alegraba hace algunos meses que "parecía volver a ser una necesidad para el espectador el contacto sensual y sensible con la materia misma del cuadro". Tal fenómeno relativamente reciente, no es una prolongación del atractivo jamás desmentido que ejercen sobre nosotros todas las ruinas de la Antigüedad esparcidas por Europa o incluso los prestigiosos monumentos históricos de los que se enorgullecen por justo título cada una de nuestras Naciones?. Por ello, salgamos más y más a menudo, y casi urgentemente, a descubrir o redescubrir nuestras regiones y sus particularidades, como el medio idóneo para conservar el futuro de una identidad amenazada.

Cuando se evoca el aparente desinterés del público por las creaciones contemporáneas, pienso que se atribuye demasiado rápidamente que semejante desafección es debida a la falta de calidad.

No será mas sencillamente que el individuo, confrontado a un mundo en perpetua mutación al encontrar que en su lugar hay bastante de mal, se vuelva hacia el pasado, hacia su pasado, no en una actitud retrograda, sino para encontrar sus señales de identidad, redescubrir los valores algo descuidados. O encontrados si no se hallaban en la "heredad del padre", este patrimonio heredado de nuestros antepasados, esta cultura que nos es propia, tanto a nivel individual como regional, nacional y hoy día continental, que cada uno intente reapropiarse de esa cultura como el mejor medio de afrontar el futuro.

Ante aquellas fabulosas riquezas que nos han sido transmitidas, ¿Cabría soñar mejores apoyos para proseguir la aventura artística? Cómo no estar orgulloso de este patrimonio; cómo no querer redescubrir un pasado milenario; como no desear su conservación o su restauración?

Cualquiera que sea la escuela o la corriente artística a la que pertenezca, ningún artista puede renegar de tan espléndida heredad que le ha servido para adquirir las bases mismas de su oficio. El contacto con las obras

maestras, su análisis, su copia, le facilitan, en efecto, una seguridad y un oficio que liberan al creador de dudas y de vacilaciones.

Cuántas lecciones el aprendiz de escultor ha obtenido del estudio de Phidias, Praxiteles, Miguel Angel o Rodin? Qué grabador negará que cada día, delante de la plancha de cobre, rehace los mismos gestos que un Durero o un Rembrandt? Cuántos pintores ilustres deberé citar para subrayar el increíble patrimonio pictórico europeo? La lista sería prestigiosa, pero inmensamente larga, por lo que me perdonaran retroceder ante semejante tarea. Que compositor, en fin, examinará su arte sin el estudio previo de Schönberg o de Messiaen, pero igualmente de Mozart o de Beethoven o incluso de Lulli o de Purcell?

No se trata, estoy seguro, sino de algunos ejemplos, tanto que es imposible citarlos a todos, cualesquiera que sea su arte. Pero convendrán conmigo voluntariamente, que el renombre y la influencia de todos aquellos artistas es, de hecho, mundial. Esta es una de las particularidades de las artes plásticas y de la Música y si es verdad que Europa, desde hace mucho tiempo, ha ejercido y ejerce sobre el resto del mundo una influencia mayor en estas Artes, no está, por otra parte, cerrada a aquellos que vienen del exterior y han sabido integrarlos en su propia cultura.

Si no me he referido hasta ahora a la Arquitectura como lo habrán observado, lo es porque situo a esta disciplina un poco aparte, en el sentido que constituye, en mi opinión, la auténtica característica de toda noción de patrimonio.

Existe, ciertamente, una arquitectura típicamente europea, única y múltiple a la vez, más rica que su diversidad regional o nacional, arquitectura que no se la encuentra en ninguna otra parte del mundo, si no es en forma de pastiches, generalmente desafortunados. Conocemos todas las construcciones de los "nuevos mundos" que son las Américas y Australia y podemos constatar la ruptura total que existe entre la arquitectura nueva y tradicional de la de los continentes asiáticos y africanos.

Ahora bien. Europa posee una suerte de continuidad arquitectónica que se la puede hacer fácilmente remontar a Le Corbusier y en la que la evolución está íntimamente ligada a la mejora de las técnicas de la construcción. Cada Estado, grande o pequeño, por la voluntad de sus dirigentes o de sus constructores, aporta en el transcurso de los siglos, un toque "personal" que

crea esa asombrosa diversidad en el seno mismo de una homogeneidad incontestable.

Aquí también los "monstruos sagrados" son legión y se confirma la imposibilidad de citar a todos.

Me agrada, sin embargo, para ilustrar mi propósito, evocar una realización de mi Maestro y amigo (nosotros le llamábamos "Patron", en el seno de la Escuela de Bellas Artes de París, lo que dice mucho sobre la enseñanza de entonces), Emmanuel Pontremoli. Théodore Reinach, mecenas parisino y sin duda europeo adelantado a su tiempo, le encomendó una "villa griega" sobre un promontorio rocoso de Saint-Jean-Cap-Ferrat, en la Costa Azul, la Riviera como dicen nuestros amigos ingleses.

Para realizarlo, Emmanuel Pontremoli estaba convencido que el debía "pensar griego", sin ninguna contradicción ni con la vida ni con las costumbres y necesidades de nuestros tiempos. Era preciso, evidentemente, guardar la exacta inscripción del volumen construido en el paisaje: el sentido de la composición y el de la proporción a escala humana. Todavía más importante era que Pontremoli sabía que para los griegos, el Arte no era un objeto de aparador o de vitrina. Era una función vivida que usaba muy sencillamente, al igual que la alimentación o el amor, y cuyo origen les dejaba indiferentes. De tal manera que supo inventar las formas, los dibujos del mosaico, los revestimientos de los muros, los colores, los herrajes, los admirables muebles e incluso los objetos familiares.

La Villa Kerylos de Emmanuel Pontremoli y de Théodore Reinach, se ha convertido en un monumento visitado, cada año, por millares de personas.

Cual sea la relación que, por lo tanto, a través de los milenios, une a los arquitectos griegos a Emmanuel Pontremoli, arquitecto del siglo XX, si no es esta continuidad, esta transmisión de una cultura que jalona nuestra historia con la misma seguridad con que los conflictos que se oponen entre las Naciones.

Nuestros soberanos o los dirigentes de antaño no se equivocaban. Conscientes de la importancia de esta heredad, de la necesidad de su transmisión y representando, puede ser, la universalidad de la cultura europea, a estos efectos es lo que el Estado francés favorece con la creación de la Academia de Francia en Roma, de la Casa de Velázquez en Madrid, o incluso de la Escuela francesa en Atenas, a fin de que el florón de los estudiantes de la Escuela nacional superior de Bellas Artes de París venga a completar sus conocimientos y lo sea

en contacto directo con la Antigüedad. No dudo, queridos colegas, que tales lugares están igualmente a la disposición de los estudiantes de vuestros respectivos países, ofreciéndoles así la oportunidad de perfeccionar su formación y de descubrir una aproximación a la cultura europea. Qué joven artista no habrá soñado de poder un día recorrer Europa para descubrir los tesoros que ocultan entre sus muros los grandes museos de nuestro continente, tales como las fabulosas colecciones del Prado, a algunos pasos de aquí!

Académicos de Bellas Artes, nosotros somos los herederos de una enseñanza plurisecular y los depositarios de un saber que sobrepasa ampliamente el cuadro de nuestras disciplinas respectivas, así como nuestras fronteras. guardianes de un prestigioso pasado, nuestro deber es también, y sobre todo, de volvernos hacia el futuro para transmitir esta inestimable heredad a las futuras generaciones y contribuir, con toda nuestra experiencia a la creación de un marco de vida de la que puedan sentirse orgullosos.

Ustedes tienen perfecta conciencia, señoras y señores, de la amplitud de la labor que nos espera y de las dificultades de poner en acción los medios para realizarlos.

Al igual que nuestra cultura, semejante labor es una pero al mismo tiempo extremadamente diversificada en sus aplicaciones, como si se tratase de variaciones sobre el mismo tema.

En efecto, además de la enseñanza que, a mi entender, debería dispensarse desde la más joven edad (pero es materia muy vasta para ser tratada esta tarde), convendrá que vigilemos la conservación de las obras de arte y por supuesto a que no se dispersen.

Debo recordarlo, que no se trata de replegarse al interior de nuestras fronteras, de una manera de proteccionismo continental, sino más bien de preservar la unidad y la unicidad de las colecciones.

Nosotros no podemos sino deplorar que por presiones políticas o económicas -pienso principalmente en los países del Este-, se produzcan la salida hacia otros continentes, de pinturas o esculturas conservadas desde hace muchos siglos en los museos de nuestras grandes ciudades europeas.

En la misma perspectiva, me planteo igualmente un grave problema actual que abarca al conjunto de las disciplinas artísticas.

El desarrollo de nuestras tecnologías, como el CD-Rom o Internet, promueve, de nuevo, la cuestión de los derechos, de reproducción. Existe hoy un vacío jurídico real en cuanto a la utilización de la imagen y del sonido

sobre estos nuevos soportes. En efecto, nosotros estamos confrontados a un problema en plena expansión, donde los infractores y falsificadores, muy pronto, serán multitudes.

Si en la actualidad los músicos y los cineastas disponen de una reglamentación que defiende sus derechos, tanto a nivel nacional que internacional, si los artistas plásticos venden, por tradición, la imagen al mismo tiempo que la obra, nadie les asegura que hoy sus obras no vayan a ser utilizadas sin su asentimiento y que los autores no se verán privados de rentas no despreciables.

Así que me quedé atónito cuando supe que los derechos de "numérisación" del conjunto de las colecciones del Ermitage habían sido cedidos a una importante compañía americana, privando así a ese importante museo de recaudar importantes capitales financieros necesarios para sobrevivir y para desenvolverse. La Fundación Picasso parece que ha procedido igualmente con análogo tipo de cesión, por una cantidad que puede parecer congruente pero que, en definitiva, es completamente irrisoria a la vista de la cotización actual del Papa del Cubismo.

Uds. estarán, de buen grado, de acuerdo conmigo en que tenemos el deber como artistas y es de la competencia de nuestro Consejo Europeo, aportar nuestra contribución, nuestra piedra al edificio jurídico que en el marco de nuevos acuerdos internacionales, a los autores y a los adquirentes les lleve a protegerse de un mercantilismo salvaje.

Quid de la arquitectura?

Creo sinceramente con Walter Gropius, que "la arquitectura es la meta de toda actividad creativa. Completarla para embellecerla es la tarea principal de las Artes plásticas: forman parte de la Arquitectura, le están indisolublemente unidas".

La Bauhaus, en su estrecha colaboración entre todas las disciplinas artísticas, no es finalmente sino el reflejo de nuestras corporaciones y un perfecto modelo para nuestro Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

Podemos admitir que la Arquitectura estuviera separada de las Artes plásticas, como lo fue durante cerca de 30 años en Francia, treinta años de incoherencia que engendraron la depreciación de sus formaciones ¿Podemos aceptar que existan, sin esperanza de reencuentro, una arquitectura viva con la cual nuestros conciudadanos estén relacionados cada día así

como una presentación museográfica de obras plásticas? Como acabo de decir, el arte no es únicamente un tema de estante o de vitrina. Hace falta volver a dar a los europeos, algo así como "alimento y amor artístico". Solamente el encuentro cotidiano con la Belleza volverá a dar a nuestras sociedades el equilibrio y la tolerancia que tanta falta les hace.

Uds. habrán percibido, sin duda, cual es mi propósito: la alusión a la ex-Yugoeslavia. El profesional que soy se encuentra desolado, evidentemente, de la destrucción de las joyas arquitectónicas que representaban el atractivo mayor de esta parte del Adriático; pero comprenderán fácilmente que es el hombre quien estimula al constructor, pero por desgracia no veo hoy, que se profundice en este hecho dramático.

Por todo lo dicho, no faltan motivos de actuación que son de la competencia de esta nueva asamblea académica.

Así ocurre al meditar sobre lo que todos tenemos en la memoria el terrible incendio de hace apenas 3 meses, de la Opera de Venecia, la celebre *Fenice*. Más allá de la tragedia puede encontrarse ante el objetivo más federativo de esfuerzos y de trabajos. A todas las artes las concierne su reconstrucción; compositores e intérpretes, por supuesto, arquitectos, pero también artistas plásticos, sin olvidar a los mecenas y a los historiadores. Esta "perla" de las operas italianas, sin otra igual que la Scala de Milán, ardió en tres ocasiones, en 1774, 1836 y en 1996. Se nos promete una reconstrucción idéntica de este "Phenix" que demuestra en su pasado, su capacidad de renacer de sus cenizas, pero dejan igualmente subentender que los artistas capaces de tal proeza no existen.

No nos sorprende de la pérdida de estos "oficios"; la ciencia a la cual nuestras sociedades modernas han erigido el templo que conocemos, poco a poco, ha reemplazado el conocimiento, a la habilidad. Percibimos hoy, que si el análisis sistemático de obras presenta un cierto atractivo, al tiempo, paralelamente ocurre que se pierde el saber y las técnicas venidas del fondo de los años. Pienso, por lo tanto, que es también otro deber de nuestro Consejo velar por la salvaguarda de estos oficios de arte que contribuyen grandemente a la grandeza de las realizaciones de nuestros antepasados, sin los cuales es imposible concebir las realizaciones de la más alta calidad.

La urbanización extremista de nuestras ciudades puede igualmente llamar la atención de los arquitectos y de los artistas plásticos de nuestro Consejo.

Nos dan a entender que en un próximo futuro, cada uno trabajará a domicilio y que la reunión de unos tiempos a otros será suficiente para allanar todas las dificultades. Pero sabemos, por experiencia, que las mentalidades no están aún preparadas.

Si esto está ahí, no nos corresponde reflexionar desde ahora, en la imagen que convendrá dar a la ciudad del siglo XXI?

Esta es una breve descripción de las tareas que nos esperan, y que sin duda están lejos de ser exhaustivas; pues pensaremos que hemos resuelto un problema delicado cuando surgirán otros dos o tres que necesitarán numerosos meses de reflexión.

Más que un acto de voluntad, es una necesidad, nacida del deber de artistas de nuestro tiempo, por deferencia a nuestros predecesores y a nuestros sucesores, lo que moralmente nos presionan a asociarnos en el Consejo.

Lo dicho resume bien lo que queremos decir.

Ay! no ha llegado aún el tiempo, en que podamos proclamar que nuestra unión no es necesaria, pues todo está perfecto, en el mejor de los mundos posibles.

Me permitiréis, queridos amigos, concluir con una fórmula que será el símbolo de esa evidencia. Para nosotros, artistas o apasionados del Arte, pues dentro de nuestro ser llevamos esta batalla a diario, expresa, también, según creo, las esperanzas inconscientes del ciudadano europeo, frente a un futuro difícilmente descifrable y que resume perfectamente nuestra misión:

Europa será cultural o no será!

Bernard ZEHRFUSS

Intervención de D. Marcelino OREJA

Majestad,
Señores,

Con viva emoción, asisto en esta Real Academia, lugar de encuentro de todas las artes y de todas las tendencias, al acto fundacional del Consejo Europeo de las Academias nacionales de Bellas Artes.

Mi respetado amigo, el ilustre académico Don Carlos Romero de Lecea inspirador y artífice de esta realidad que ahora celebramos, ha recordado con cuánta convicción se expresó el Consejo de Europa hace ya diez años, ante su proyecto: reunir a las Academias europeas.

Permítanme que hoy salude la realización de esta obra fruto de paciencia y de convicción. Quienes llevamos ya años ocupándonos de estos temas, sabemos que pocas cosas hay tan difíciles como reunir a los europeos en torno a su cultura. Cada uno se siente tentado de enclaustrarse en su propia visión y, como recuerda Edgar Morín, el gran filósofo de la identidad europea, el secreto de la unidad de Europa, se halla en su propia diversidad.

La institución de un Consejo europeo de Bellas Artes, pone de manifiesto, la profunda unidad de Europa. Sirvan como testimonio, el patrocinio aportado a su iniciativa por tres instituciones tan diversamente vinculadas al proyecto europeo como son, el Consejo de Europa, la Organización para la Cooperación y la Seguridad Europea y la Comisión de la Unión Europea, a la que represento hoy aquí.

Es precisamente ese sentimiento de unidad entre los europeos, es decir aquello que les vincula más profundamente entre sí, lo que, sin duda, constituirá la acción más visible de este Consejo.

La misión de las Academias Nacionales de Bellas Artes consiste en inscribir un patrimonio histórico y cultural en la vida misma de cada pueblo. Del mismo modo, la vocación de este Consejo europeo puede ser la de elevar el arte como vida a la altura de la conciencia europea, y contribuir así a poner de relieve los rasgos y valores que los europeos tienen en común.

Esto me lleva a referirme al por qué y al cómo de esta contribución.

Primero el por qué.

Permítanme que en vísperas de la Conferencia Intergubernamental de Turín, a donde me dirigiré al final de este acto, manifieste que no habrá

unión política ni ampliación, sin una conciencia política común: sin una cultura política. Sabemos que las instituciones europeas no pueden por sí mismas forjar esta cultura, esta visión común sobre la manera de construir la ciudad, la casa europea. Son la pintura, la escultura, la arquitectura, la danza, la música, las que deben inspirar nuestro proyecto colectivo, acercarnos a lo que denominamos el modelo europeo de sociedad.

Vivimos una época histórica en la que todo cambia. Los europeos, de Polonia a Italia, de Finlandia a España atravesamos una época de incertidumbre. Es la incertidumbre que vivían también de alguna manera en el siglo de las luces, cuando se preguntaban como orientar sus pasos ante una nueva realidad.

Entonces inventaron los derechos humanos. Hoy hemos perdido nuestras referencias en el espacio. ¿Qué somos? ¿dónde estamos? ¿A dónde nos dirigimos?

Necesitamos encontrar la dirección. Volver a la referencia. A los valores. Las Bellas Artes representan una fuente inestimable para recuperar el camino. Quisiera intentar decir cómo.

Primero, ayudando a los europeos a familiarizarse de nuevo con el espacio europeo. Nos preguntamos dónde están las fronteras de Europa. No se lo preguntemos al geógrafo, sino al pintor, al arquitecto, al escultor. El testimonio más vivo que prevalece en la unidad transeuropea de las ciudades hanseáticas, nos lo ofrecen sus plazas y fachadas que permitan al habitante de Brujas sentirse en un entorno familiar tanto en Lübeck o en Bremen, como en Gdansk (la antigua Danzig).

Igual ocurre si nos referimos al barroco europeo. Podremos vivirlo en la variedad polimórfica de sus múltiples manifestaciones intraeuropeas en Queluz, Murcia, Salzburgo, Praga o Cracovia manifestaciones diversas entre sí, pero bien próximas si las contrastamos con otras experiencias barroquistas extraeuropeas, como los templos de Angkor, por ejemplo.

El europeo hoy puede sentir aún la emoción de meditar bajo las paredes románicas de Escandinavia a Cataluña, o en el prodigioso Camino de Santiago que sigue vivo después de mil años de historia.

Toda Europa conserva hoy, gracias al testimonio de la arquitectura de la escultura y de la pintura, la marca de las sucesivas etapas de nuestra unidad que se ven reproducidas desde la época clásica a la barroca o a la romántica, como estratos de la memoria de una obra común.

Pero aún hoy más. La memoria viva de las Bellas Artes podrá también permitir a los europeos comprender la singularidad de su época. Nos ayuda a situarnos en el tiempo. Porque son las artes las que en definitiva reconcilian mejor esos dos derechos básicos: el derecho a las raíces y el derecho al cambio.

Basta evocar por ejemplo "El Triunfo de la Muerte" de Brueghel, o "Los horrores de la guerra" de Goya o el "Guernica" de Picasso, para recordar la reacción permanente del espíritu europeo contra la opresión y la violencia, y comprobar al mismo tiempo, cómo cada época histórica ha sabido dar su respuesta y su testimonio.

Cada uno de los grandes momentos del pensamiento europeo ha tenido su reflejo en una manifestación artística. Hasta tal punto, que en muchas ocasiones el propio arte contemporáneo aparece de alguna manera como la prolongación de la permanente aspiración de liberación del hombre.

Las Bellas Artes son, no sólo testigo de su tiempo, sino también, anuncio del futuro. El Arte quiere hoy crear el acontecimiento y no sólo ofrecer su imagen. Pienso por ejemplo en el artista que ha cubierto de arriba abajo el Reichstag de Berlín. No se contenta con hacer una obra de arte. Invita también a los europeos a convertirse en actores de un espectáculo, que pone término al pasado, para mirar al futuro. Y al hacerlo sugiere una ciudadanía activa, una ciudadanía participativa.

Estoy convencido de que daríamos un inmenso paso adelante si el Consejo Europeo de Bellas Artes consagrara una parte de su esfuerzo a ser el artesano de esta conciencia común de los europeos en el espacio y en el tiempo.

Concluyo, Majestad, con tres deseos:

Yo pediría a todos Ustedes, Miembros del Consejo Europeo de Academias de Bellas Artes que:

- como Rubens, sean Embajadores culturales. Embajadores de una cultura europea abierta, esa Cultura que Toledo simboliza como ejemplo de la tolerancia y de la convivencia cristiana, musulmana y judía;
- como Cervantes, sean intérpretes de una época, conscientes de que aunque los encantadores puedan quitarnos la ventura, el ánimo y el esfuerzo es imposible;
- Como Miguel Ángel, sean fermento de unidad, para reconciliar un día, en una Academia Europea, todas las manifestaciones de las Bellas Artes y proyectar la imagen imposible de nuestra unidad en la riqueza de nuestra diversidad.

Marcelino OREJA

Clausura de la Sesión Académica
y
Palabras de S. M. la REINA

Es para mí motivo de especial satisfacción presidir la sesión constitutiva del Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes. Con este Acto Fundacional se manifiesta, en un firme empeño de solidaridad, la voluntad de participar en la creación de lo que ha de ser la Europa del siglo XXI.

El floreciente estado actual de las expresiones artísticas y la difusión de la Cultura a todos los ámbitos de la Sociedad, gracias a mecenazgos y colaboraciones diversas, exige un mayor reto al que deben atender las Academias de Bellas Artes.

Apoyar e impulsar la conservación del legado recibido de nuestros antepasados y estimular la creatividad artística representativa del signo de los nuevos tiempos aunando pasado y futuro, puede ser uno de los objetivos fundamentales de su actividad.

Espero y deseo que el Consejo Europeo de las Academias Nacionales que hoy se constituye sea un órgano vivo y dinámico que integre las plurales tendencias artísticas al mismo tiempo que un interlocutor válido ante las instancias europeas.

Con estos sentimientos de esperanza en vuestro buen hacer, a los que uno los de mi cordial bienvenida para todos los académicos de las distintas naciones que os encontráis en España, formulo mis más sinceros votos para que vuestro Consejo llegue a crear la conciencia de la necesidad de elevar a su más alto grado los conceptos que nos identifican como seres humanos, desterrando de nuestro horizonte cotidiano la violencia y las guerras.

Ese fecundo quehacer puede orientar e identificar al Consejo, en lo que espero sea una dedicación solidaria y generosa al más noble servicio de las Artes.

Muchas gracias.

DECLARACIÓN DE MADRID

DECLARACIÓN DE MADRID DEL CONSEJO EUROPEO DE LAS ACADEMIAS NACIONALES DE BELLAS ARTES

En la antevíspera del tercer milenio, las Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa, conscientes del grave reto al que Europa ha de afrontar en lo que concierne a la Cultura y al Arte, consideran que es lo primordial reunir sus experiencias y sus reflexiones, a fin de que sean eficaces en el desempeño de la misión moral que les compete ante la Unión Europea.

Por dicha razón, reunidos en Madrid, en la Sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el miércoles 27 de marzo de 1996, las Academias de Bellas Artes de los diez países de la Unión Europea, en los que existen Academias de semejante carácter.

ACUERDAN

la constitución oficial del
Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes
que se ha de regir por los Estatutos que han merecido su conformidad.
A cuyo fin formulan la presente

DECLARACIÓN DE MADRID

I.- El Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes tiene por objeto promover los temas de interés común europeo en el campo de las Artes.

II.- El Consejo es una institución de carácter no gubernamental, respetuosa de la identidad y de la autonomía de cada Academia, cuya afiliación es voluntaria.

III.- Los objetivos propios del Consejo, son:

- a) Estudiar los problemas que se planteen en Europa en el campo de las Artes.
- b) Velar por la calidad de la enseñanza artística.
- c) Contribuir a la defensa del patrimonio artístico y a la valoración de su entorno.

IV.- Para atender a estos objetivos, el Consejo Europeo se encuentra obligado a:

- a) Mantener las relaciones interacadémicas que le permitan cumplir correctamente sus tareas consultivas y representativas oficiales ante la Unión Europea, las instituciones europeas y los gobiernos.
- b) Tomar las iniciativas conducentes a desarrollar la vida y la creación artísticas.
- c) Estimular al mecenazgo.

Y en fe de lo cual, lo declaran en Madrid, el 27 de marzo de 1996.

Carlos ROMERO DE LECEA
Presidente

*CONSEIL EUROPÉEN DES ACADÉMIES
NATIONALES DES BEAUX-ARTS
ACTE FONDATIONNEL*

SOMMAIRE

I.- INTRODUCTION

CARLOS ROMERO DE LECEA
de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

II.- SÉANCE ACADÉMIQUE, sous la présidence de
S. M. la REINE D'ESPAGNE
Académicien d'Honneur des Bellas Artes de San Fernando

Ordre d'interventions

- M. Carlos ROMERO DE LECEA
Président du Conseil Européen des Académies
Nationales des Beaux-Arts
- Mr. Ollé GRANATH
de la Kungl. Akademien för de Fria Konsterna
- M. Bernard ZEHRFUSS
Secrétaire Perpetuel de l'Académie des Beaux-Arts
Institut de France
(Lecteur: M. Christian LANGLOIS, membre de l'Institut)
- M. Marcelino OREJA
Commissaire des Affaires Institutionnelles et de la
Culture de l'Union Européenne

Clôture de la Séance, par
S. M. la REINE

III.- DÉCLARATION DE MADRID

IV.- STATUTS DU CONSEIL EUROPÉEN DES ACADÉMIES NATIONALES DES BEAUX-ARTS

I. INTRODUCTION

Historique du Conseil Européen des Académies

La première idée motrice du présent Conseil Européen des Académies Nationales des Beaux-Arts, naît en 1985.

Au cours de ma participation à de nombreuses entités européennes, j'observe le manque de représentation des problèmes et des sujets artistiques d'une façon globale.

En 1986 l'Académie Royale de San Fernando prend comme sienne cette initiative et le Secrétaire du Conseil Européen, M. Marcelino Oreja, nous accorde son patronat.

La Commission Communautaire

Le premier pas de ce long chemin est l'annonce de l' "Acte Unique" qui suscite par une Réunion Communautaire des Académies des Beaux-Arts en 1990, à Madrid. Après cette réunion nous avons publié une brève note informative. ("*La Primera Reunión Comunitaria Europea de las Academias Nacionales de Bellas Artes. Madrid, 1990*").

Le 1er Congrès Européen

Une nouvelle étape, très importante, a été l'organisation du 1er Congrès des Académies Nationales des Beaux-Arts d'Europe, en 1993, à Saint-Jacques-de-Compostelle.

A l'occasion de ce 1er Congrès des Académies Nationales des Beaux-Arts d'Europe, ont été réunis les représentants de 23 pays, depuis la Finlande jusqu'à la Turquie, depuis le Portugal jusqu'à la Russie, plus les Représentants de la Communauté Européenne, du Conseil de l'Europe et de la Conférence pour la Sécurité et la Coopération Européenne.

Le premier de ces Représentants a déclaré:

"Tout ce qui peut contribuer à placer l'art dans la place la plus haute de l'échelle des valeurs, doit mériter la plus grande faveur de la nouvelle Europe". Dans son intervention, il a déclaré que "dans ce contexte, votre réunion d'aujourd'hui acquiert toute sa signification". Il a rajouté qu'il ne trouvait "cause plus noble pour une Académie des Beaux-Arts que d'assumer pleinement son rôle. Pour les Académies de nos pays il ne peut exister une meilleure reconnaissance de son histoire que de désirer s'ouvrir pleinement à la dimension d'une Europe consciente de ses propres valeurs et de son destin".

Le responsable de la division du Patrimoine Culturel du Conseil Européen affirmait:

"Dans l'horizon du patrimoine culturel européen qui est l'horizon de l'an 2000 surgit une question fondamentale, le besoin d'élaborer une étique des investissements sur le patrimoine, de préciser l'utilisation du patrimoine, transformé déjà en phénomène social et en objet de communication, mais aussi en un droit fondamental des citoyens.

Ce sont des questions qu'il est particulièrement opportun de poser et de rappeler maintenant, au cours de la session d'inauguration de ce Congrès, car elles se trouvent parmi les préoccupations actuelles du Conseil de l'Europe et elles correspondent à une des fonctions essentielles des Académies Nationales des Beaux-Arts qui, selon leur tradition et leur propre nature, sont appelées à les développer dans l'Europe du futur".

Finalement, le Représentant de la CSCE signalait:

"Avec la disparition des blocs en 1989/90, l'Europe a pu bénéficier d'une mutation profonde. À la réunion de Paris, en 1990, il avait été reconnu solennellement que notre culture commune européenne et nos valeurs ont joué un rôle du plus grand intérêt dans le but de dépasser la division du continent".

C'est ce que soulignait le document de la CSCE, lors de la réunion tenue en Cracovie entre le 27 mai et le 7 juin 1991, à laquelle j'ai eu le plaisir d'assister, en tant que représentant de la Délégation Espagnole.

Un des aspects pris en considération a été celui qui concerne à l'ouverture entre les différentes cultures. C'est ainsi qu'il a fini son exposé en manifestant par ailleurs, au nom de la CSCE, mes vœux les plus sincères pour le succès du Congrès, tenu dans ce haut-lieu de la civilisation occidentale.

Un résumé de ce Congrès a été publié. (*Primer Congreso de las Academias de Bellas Artes de Europa, Madrid, 1993. Separata de ACADEMIA*).

Le Comité Fondationnel

C'est au cours de ce Congrès que fut nommé le Comité Fondationnel composé par la représentation académique de cinq pays: parmi lesquels se trouvent le Danemark (Mrs. Bukdahl), l'Italie (Ing. Passarelli), l'Angleterre (Mrs. Stevens), la Suède (Mr. Bo Sylvan) et l'Espagne (M. Romero de Lecea). Peu après la représentation danoise laissa son poste vacant qui a été repris par l'Académie française (M. Zehrfuss et son délégué M. Granier).

Réunion de Paris

La première réunion du Comité se tint à Paris, le 18 mai 1994 où l'on accorda l'établissement du siège social à l'Académie Royale de San Fernando. Il est signalé que "l'Académie espagnole est le promoteur principal de ce projet européen", et j'ai l'honneur d'être désigné Président.

Dans le but d'éviter de hauts frais, le siège est défini comme un organe de relation et d'information qui assure la cohésion entre les Académies associées. Son secrétariat comprendra -en tenant compte de son budget limité- un agent administratif employé à temps partiel et éventuellement un interprète.

En demandant l'opinion des assistants il est bien indiqué le support économique fragile des Académies.

En principe il est établi une somme de 50 000 Francs Français comme apport annuel de chaque Académie. Montant qui postérieurement est fixé à 40 000FF.

Nous avons tenu compte des particularités de chaque nation et nous avons adopté provisoirement l'accord de donner une qualification d'Académies fondatrices à celles des suivants pays: Italie, France, Angleterre, Portugal, Irlande, Suède, Belgique (2: une francophone et une flamande),

Berlin (Allemagne) et Espagne. Il serait opportun d'ajouter celle de la Grèce dont l'organisation est similaire à celle des belges sous sa demande.

Nous avons examiné d'autres questions qui devront se décider une fois le Conseil constitué. Par exemple le cas d'une Académie qui n'a pas en elle même la Musique et il existe avec ce caractère et non comme école, une Académie de Musique; ou le fait, au début, de réserver le Conseil aux Académies dont l'histoire et l'organisation sont analogues, comme dans le cas des nations qui appartiennent à la Communauté européenne.

Nous avons étudié les lignes générales auxquelles devaient s'adapter les Statuts. Finalement la déclaration de Paris a été formulée, et publiée avec le détail des aspects de son objet social et de ses aspirations dans le secteur des Arts.

Réunion de Rome

La deuxième Réunion du comité s'est tenue à Rome le 7 février 1995.

Le point fondamental a été l'étude en détail des Statuts avec attention spéciale aux articles qui risquaient d'entraîner des différences ou discussions de critères maintenus par les diverses Académies.

M. Passarelli a manifesté son désir de voir les Académies présenter des sujets concrets et si possible non étudiés par d'autres institutions et qui puissent servir pour donner aux Institutions européennes une vision plus exacte de ce que le Conseil se propose de faire.

Mrs. Stevens n'a pas pu assister à la réunion de Rome mais elle nous a envoyé quelques observations prises en compte.

En représentation de l'Académie française assistait M. Granier, en compagnie d'un avocat de Paris spécialiste dans ce genre de corporations, M. Didier Barnhein, qui nous a offert une aide considérable dans la formulation des Statuts.

Nous avons eu l'honneur de compter avec la présence du Président et du Secrétaire de l'Académie de San Luca: Messieurs Aymonino et Ciucci.

La rédaction des Statuts a eu l'accord de tous les présents sauf en ce qui concerne les articles 6 et 17 qui ont provoqué des opinions différentes.

Nous avons considéré préférable de les retourner à toutes les Académies et de choisir la rédaction qui puisse avoir l'accord de la majorité. Ces points concernaient le concept d'Académie fondatrice et la majorité nécessaire

pour qu'une nouvelle Académie puisse former partie; et un autre sujet concernait la contribution qui devait être versée par pays ou par Académie.

Réunion de Londres

La troisième Réunion du Comité s'est tenue le 9 octobre 1995, à Londres. Nous avons été reçus par Sir Philip Dowson, Président de la Royal Academy of Arts.

A la vue des suggestions reçues des Académies ont été adoptées les suivantes propositions majoritaires:

- Pour s'adcrire: majorité simple des Académies.
- Acceptation des Académies qui ne sont pas exclusivement des Beaux-Arts, comme le cas de la Belgique et la Grèce.
- Même cas pour celle de Berlin.
- Vote par pays.
- Correspondants ou Observateurs.
- Pour le moment, Académies des pays de l'Union Européenne sans préjuger les futures incorporations.

Ces accords seront envoyés à toutes les Académies pour l'acceptation officielle des Statuts dans un délais raisonnable et il est fixé une réunion à Madrid les 27 et 28 mars 1996.

Les principaux sujets à traiter lors de la réunion de Madrid sont fixés. Le Comité remercie vivement l'excellent accueil qui lui a été réservé lors des Réunions de Paris, de Rome et de Londres.

La Présidence remercie vivement Messieurs Granier, Passarelli, et Sylvan et Mrs. Stevens pour leur efficace collaboration pendant ces années de dédicatation dans l'effort d'obtenir la mise en marche du Conseil Européen.

Nous avons préparé le déroulement de l'Acte Solennel à Madrid et le Président désignera un Académicien européen qui devra lire un discours sur les Beaux-Arts en Europe au début du siècle.

Carlos ROMERO DE LECEA

II.- SÉANCE ACADÉMIQUE

A Madrid, le 27 mars 1996, au Siège social de la
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Intervention de Carlos ROMERO DE LECEA

Majesté.

Messieurs les Académiciens.

Mesdames et Messieurs.

L'Europe dans laquelle il nous appartient de vivre aujourd'hui subit des transformations dans sa configuration avec pour but ferme et réitéré de la rendre, chaque jour, de plus en plus large, unie et solidaire.

Cette tâche ne manque pas de rencontrer des obstacles et des difficultés. Etant donné, surtout, qu'il s'agit d'un sujet très ambitieux et où se mêlent, et parfois même arrivent à dominer, les intérêts matériels qui ne sont pas toujours coïncidents.

C'est ainsi que, si bien les Académies des Beaux-Arts essayent de s'adapter à ces mutations dans la forme de se manifester vers l'extérieur, elles doivent prêter une plus grande attention à d'autres valeurs d'un niveau supérieur émanant d'un élan de l'esprit, comme les problèmes de la Culture et d'une façon très spéciale ceux qui se produisent -dans le domaine communautaire européen- et se manifestent dans le monde des Arts. Pas à pas, elles doivent accueillir, dans leur notable ampleur, les Corporations académiques représentatives de toute l'Europe.

Ceci ne doit pas se révéler dans un sens xénophobe, car en sauvegardant la personnalité et l'indépendance de chaque Corporation académique, le souhait est de servir à la vertébration interne et spirituelle de l'Europe du XXIème siècle. Pour l'obtenir, il faut aider l'inter-relation académique, dans le but de servir d'interlocuteur valable auprès des Institutions européennes et d'intermédiaire autorisé auprès d'autres cultures différentes de l'occidentale, où nous nous trouvons immergés.

Nous devons insister sur le fait que pour l'obtenir, l'Art est favorisé par sa manifestation d'une façon visible ou audible, ce qui l'octroie d'une indubitable influence dans les moyens de communication et dans les milieux sociaux. Dans ce sens, nous sommes heureux de vérifier la forte croissance dans la valeur accordée à l'Oeuvre d'Art.

Cette floraison de l'appréciation et de l'admiration de l'Art est une preuve inéquivoque d'un nouveau signe des temps actuels. Comme il a été bien signalé par les experts, il s'agit d'un facteur qui fait les hommes et les femmes "plus sensibles à la valeur humanisante des manifestations culturelles et artistiques".

Le panorama qui se présente comme résultat de tout ce qui précède, nous poussait, voire même nous pressait, à unir tous les efforts. Parmi les différentes formes d'association qui se présentaient face à notre futur, nous avons choisi celle du Conseil Européen. Avec cette décision nous voulons dissiper tout phénomène dirigiste enclin à un académisme mal dénommé.

Conscients du profond respect que nous devons à la liberté, nous la faisons compatible avec la forte créativité artistique, en souhaitant qu'elle trouve un cours adéquat et digne.

Dans un autre aspect de nos obligations et de nos engagements se trouve le fait d'être les défenseurs de la conservation du Patrimoine Artistique, légat de nos ancêtres. Il constitue notre héritage et nous devons être responsables et respectueux de la noble labeur des générations précédentes.

Avec le dramatisme blessant qui fait affront à l'Humanité, nous souffrons avec la plus grande douleur, les désastres commis par la violence, car ils concernent aussi bien la perte de vies humaines, que les ravages produits en Europe par les mutilations et la destruction de monuments et d'oeuvres d'art.

Les Pouvoirs publics devront faire quelque chose en faveur de sa restauration, avec la collaboration et l'aide de la Société.

Sur nous retombe le travail de conscienciation sociale en faveur de l'estime et le respect des monuments et oeuvres d'art.

Le chemin à parcourir est bien long pour arriver à convaincre les Institutions européennes, les Gouvernements et la Société du fait que la conservation des oeuvres d'art et la stimulation à la création artistique est la responsabilité de nous tous, en même temps que conseiller vis-à-vis de tous les problèmes qui puissent surgir. Sur ces deux aspects Messieurs les Académiciens Granath et Zehrfuss, nous en reparleront. Ce dernier, grand humaniste, architecte et Secrétaire perpétuel de l'Académie française des Beaux-Arts, par prescription facultative, n'a pas pu venir à Madrid.

Nous avons demandé à son Confrère de cette même Académie, l'architecte Monsieur Christian Langlois, de bien vouloir prendre sa place.

Permettez-moi qu'en son absence, je remercie Monsieur Zehrfuss pour l'aide inestimable qu'il nous a prêtée depuis les premiers moments, avec son talent et son efficacité, lors de la création de notre Conseil Européen.

L'initiative du Conseil Européen des Académies Nationales des Beaux-Arts a eu une longue procédure, maintenue avec une persévérante constance, jusqu'à sa situation dans la réalité actuelle.

En effet, dans ce genre d'idées ou d'initiatives, il existe une première période à un certain degré personnaliste. Si l'idée ne prend pas racine dans un groupe ou ensemble de personnes analogues jusqu'à arriver à un degré d'institutionnalité, elle ne mérite pas d'être poursuivie. Cette première idée ne vaut pas la peine d'être continuée et elle reste donc transformée en pure entéléchie.

Je considère que dans notre cas, la conjonction des deux actions, individuelle et collective, me semble bien réalisée.

Laissons donc de côté toute fausse modestie, dans le récit objectif de cette procédure constructive.

L'initiative correspond à un Académicien espagnol qui travaillait auprès de différentes entités européennes. Il observait que les sujets en relation avec l'Art n'occupaient malheureusement une place ni importante, ni prioritaire, ni fondamentale.

En 1986 l'Académie Royale de San Fernando prend cette initiative à son compte. Le Secrétaire du Conseil d'Europe -qui à l'époque était Monsieur Marcelino Oreja, digne d'honneur- a accordé son patronage à ce projet.

La promulgation de l'"Acte Unique" nous a permis de faire le premier pas en convoquant une Réunion Communautaire des Académies des Beaux-Arts. Cette réunion s'est déroulée à Madrid, en 1989, dans le même siège social où nous nous trouvons aujourd'hui.

Dans le courant de cette première Réunion, nous avons informé les représentants des nos Académies de l'idée d'arriver à une forme d'interrelation académique qui la maintienne active.

Le temps passe et surgit l'inquiétude de voir s'affaiblir la volonté associative et nous nous décidons donc, en 1993, à convoquer le *1er Congrès des Académies des Beaux-Arts d'Europe*, à Saint-Jacques-de-Compostelle. Le choix du siège pour ce Congrès a été déterminé par la coïncidence de l'Année Jubilaire, la désignation de la ville Patrimoine de l'Humanité et l'accord du Conseil d'Europe de qualifier le Chemin de Saint-Jacques, premier Itinéraire

Culturel dans la formation de l'Europe. Nous ne pouvons oublier le grand nombre d'expressions artistiques qui peuplent ce Chemin.

Au cours du 1er Congrès où ont assisté depuis la Suède, la Norvège et la Finlande, jusqu'à la Turquie, la Bulgarie, la Grèce et la Russie, se sont manifestées des opinions favorables à continuer la voie associative. Un Comité Fondationnel a été chargé de déterminer les fins sociaux et la rédaction des Statuts après avoir écouté les différents critères dans le but de les harmoniser et d'obtenir l'accord de tous.

Le Comité a été formé par des Académiciens de l'Italie, la France, l'Angleterre, la Suède et l'Espagne. Notre représentant dans cette Réunion qui avait été chargé du travail de Coordinateur Général du Congrès et a été désigné à cette occasion, Président du Comité.

Le Comité s'est réuni à trois occasions: à Paris, à Rome et à Londres. Progressivement, nous avons avancé selon les accords, ou plutôt suggestions, dont nous avons informé toutes les Académies.

Avec l'accord de tous, nous sommes heureux de pouvoir donner aujourd'hui avec stabilité et décision la création de cette Corporation académique européenne au service de l'Art.

Pour cette raison qui doit nous servir de stimulation de cette tâche commune, nous vous avons demandé votre assistance à cet Acte Fondationnel. Nous vous remercions très chaleureusement de votre présence.

Et à vous, chère Madame, qui avec votre dédicacion exemplaire vous êtes toujours disposée à accorder votre patronage aux activités artistiques de notre pays, nous souhaitons vous exprimer très spécialement notre gratitude. Et si vous me le permettez, Votre Majesté, je vous dirais l'intime satisfaction que j'éprouve car une fois encore, vous justifiez pleinement avec votre procédé, le bienfondé de ma proposition à cette Académie Royale de votre nomination d'Honneur. Proposition qui, tenant compte de tous Vos mérites, a immédiatement été acceptée avec l'accord à l'unanimité.

Carlos ROMERO DE LECEA

Intervention de Mr. Ollé GRANATH

Your Majesty, Your Excellencies, distinguished Academics, Ladies and Gentlemen!

"In the future everybody will be world famous for 15 minutes"

This famous quote by Andy Warhol is over 30 years old. Like so many of his utterances, there was something prophetic about it. The rapidly accelerating flows of information now actually make it seem as if Warhol to some extent has been vindicated by the information society. What does this have to do with the history and future of the academies?

Let us consider for a moment what fame implies in the academic world. Fame is accorded the person who, through creative work, deepens and broadens our ways of expression in all their various forms, lastingly and in the long term.

If fame only lasts for 15 minutes or perhaps even less, and creativity, fame's foundation, with it, then the world around us will be totally incomprehensible. A language lasting for 15 minutes is no language, it's a beep or a whim. The need for continuity and tradition is every bit as great as the need for renewal. It is these qualities of languages which enable us to understand each other across national and continental boundaries and across chronological ones as well.

In our own century, a great deal of attention within our disciplines has been concentrated on radical departures, revolutionary renewal, indeed, not infrequently, a tabula rasa in relation to the past, but, time and time again, when the smoke has cleared, tradition and continuity have still been there, alive and vital. While acknowledging that the new can be assimilated and understood, we have also identified what unites the new with the old.

The Picasso who dumbfounded his painting and writing colleagues when he first showed them *Les Femmes d'Alger* omitted to tell them that the painting was composed with the aid of the most classical and academic concept at a painter's disposal, namely, the golden section. Add to this the hand which he extended to highly traditional African forms of expression and to his colleague and naturalized fellow-countryman El Gre-

co, and we find that the explanation for this famous painting was not so incomprehensible after all, and we get aware of why it had such a thoroughgoing impact on painting in our century. We could entertain each other with examples like this all night, but let this famous painting serve to epitomise the encounter between tradition and radical creativity.

In the wake of the glorification bestowed by our age on revolutionary creativity, the word "academic" has often assumed a pejorative connotation. Thus it is not inappropriate to recall that the academies were founded to reinforce and hasten the vulnerable process linked to changes within our disciplines.

Here in Madrid, for example, it was Calderón and Lope de Vega who in 1585 took the initiative in founding an Academia. If we have rightly understood the history of literature in Spanish, these two authors were the progenitors of modern Spanish and of modern Spanish literature. Their Academy, did not exist primarily to cherish the past and stem the new it was founded to support and disseminate a life-giving change.

The mother of academies, that founded by Plato, was to transform the world, and even today it is still supplying philosophy, religion and politics with living thoughts. The modern academy rightly regards Sir Francis Bacon as its founder and patron saint. He thought of the academies as a channel through which all human knowledge could flow for the benefit of mankind, pointing the way to a better world.

Given this background, it is hardly surprising that the academies also became a forum of the highest and most advanced education. The foremost scientists and the foremost artists used the academies as a means of communicating their discoveries and innovative works to younger generations. In this respect, many academies in our time have lost their role. In many cases, in the western world, an expanded higher education sector has taken over tasks which formerly were the very core of the activities of a large number of academies: does this mean that the academies have lost their role? Have they come to be screened off from the world, wrapped up in their own rites and ceremonial? The question is rhetorical. I do not believe for one moment that this is necessarily the case. Every self-respecting academy should take up the challenge from Andy Warhol, feeling its task to imply that the world must remain intelligible. The speaking with tongues of short-

lived fame would spell the end of our capacity for changing and improving conditions for present and future generations.

While on this subject there may be cause to remember another Madrileño whose fame has already passed beyond the 15-minute line. Towards the end of his memoirs *"My Last Sigh"* Luis Buñuel fires a murderous broadside at information of all kinds, a poison of the modern age which, he maintains, does more than anything else to make existence incomprehensible. I believe he is right in the sense that the information society requires us, more than ever, to define the difference between information and true knowledge. The latter is the business of academies!

No matter whether we are contemplating our own age or the past, one cannot help thinking that man is the worst predator that creation has ever brought forth. But this beast has a quality that is his alone, namely that of expressing in words, notes, colours, shapes and gestures that he wishes to love and to be loved. Now there we have something for the academies to cherish, develop and keep alive!

I started with a quote from Andy Warhol, let me end with a quote from another of our century's great renewers, Thomas Sterns Eliot: "The past should be altered as much by the present as the present is directed by the past". This is a brilliant catch of a process in which we continually live. It is the academies task to take part in and to pour energy into this process.

Tank you!

Ollé GRANATH

Discours de M. Bernard ZEHRFUSS

Majesté,
Mesdames,
Messieurs,
Chers Confrères,

Des prémices de la Communauté qui comptait seulement six Nations, quelques années à peine après le conflit qui ravagea notre Continent, à l'Union européenne d'aujourd'hui et ses dizaines de membres et prétendants, long et difficile a été le chemin de la genèse, de l'évolution, de la maturation de cette entité.

Le mot même de "communauté" n'exprimait-il pas parfaitement les motivations et la volonté de ses créateurs? Et si l'on débat encore aujourd'hui sur la forme à lui donner, nul ne contestera aujourd'hui la nécessité de cette Europe unie, la nécessité de son élargissement, et je souhaite que nos descendants voient naître cette Grande Europe de l'Atlantique à l'Oural, chère au Général de Gaulle.

Mais nous n'ignorons rien non plus, les uns et les autres, des réticences que rencontre la mise en place d'une politique économique, sociale, budgétaire ou monétaire commune qui engendre, trop souvent, l'émergence du populisme et des nationalismes exacerbés dont nous avons trop souffert.

Il est vrai que l'individu a bien du mal à appréhender ces notions dont les fruits, au quotidien, lui paraissent souvent amers et que, faute de trouver sa place de citoyen européen, ne sachant où et comment s'intégrer, il est tenté de résumer par un "toujours plus de taxes et d'impôts, toujours plus de contraintes, et pour quoi faire?".

Pays fondateurs et nouveaux Etats-membres ont su donner des bases solides à cette Union européenne, mais je crois que l'heure est venue de l'approfondir, d'en resserrer les liens. Or, l'économie, à elle seule, ne peut faire progresser l'intégration européenne. Une solidarité accrue ne peut être que la résultante d'une éducation, d'une culture partagée, d'échanges incessants. Cette solidarité ne peut être le fruit des seules décisions imposées

d'en haut, mais passera obligatoirement par une prise de conscience et la volonté déterminée de la base, des individus.

Cette culture commune existe, nous le savons. Bien entendu, elle déborde largement le seul cadre artistique et nous ne pouvons que nous féliciter que les nouvelles techniques de communication informatiques et télématiques la portent chaque jour un peu plus à la connaissance du plus grand nombre.

Si nous déplorons parfois l'insuffisance de l'éducation artistique de nos concitoyens, notamment chez les jeunes générations, il convient néanmoins de ne pas passer sous silence l'immense demande en la matière que révèle la toujours croissante fréquentation des musées et des grandes rétrospectives organisées ces dernières années. Notre Confrère récemment disparu, le peintre Jacques Despierre se réjouissait voici quelques mois que "le contact sensuel et sensible avec la matière même du tableau semble redevenir une nécessité pour le spectateur". Ce phénomène relativement récent n'est-il pas une prolongation de l'attrait jamais démenti qu'exercent sur nous tous les ruines de l'Antiquité qui parsèment l'Europe ou encore les prestigieux monuments historiques dont s'enorgueillit à juste titre chacune de nos Nations? De même, partons-nous, de plus en plus souvent et presque urgemment, à la découverte ou redécouverte de nos régions et de leurs particularités, comme pour mieux conserver le souvenir d'une identité menacée.

Lorsque l'on évoque l'apparent désintérêt du public pour les créations contemporaines, je pense que l'on conclut trop hâtivement que cette désaffection est due au manque de productions de qualité. Ne serait-ce pas plus simplement que l'individu, confronté à un monde en perpétuelle mutation dans lequel il a bien du mal à trouver sa place, se tourne vers le passé, vers son passé, non dans une attitude rétrograde mais pour retrouver ses marques, redécouvrir des valeurs quelque peu négligées?

Où les trouver, si ce n'est dans "l'héritage du père", ce patrimoine légué par nos ascendants, cette culture qui nous est propre, tant au niveau individuel que régional, national et aujourd'hui continental, culture que chacun tente aujourd'hui de se réapproprier comme pour mieux affronter l'avenir.

Quelles fabuleuses richesses nous ont été transmises! Peut-on rêver plus merveilleuses assises pour la poursuite de l'aventure artistique? Comment ne pas être fier d'un tel patrimoine, comment ne pas vouloir redécouvrir un passé plurimillénaire, comment ne pas souhaiter sa conservation ou sa restauration?

Quelle que soit l'école ou le courant artistique auquel il appartient, aucun artiste ne peut renier ce splendide héritage qui lui a servi à acquérir les bases mêmes de son métier. Le contact des chefs-d'oeuvre, leur analyse, leur copie apportent en effet, une certitude et un métier qui affranchissent le créateur des tâtonnements et des hésitations.

Combien de leçons l'apprenti sculpteur a-t-il à tirer de l'étude de Phidias, Praxitèle, Michel-Ange ou Rodin? Quel graveur niera que chaque jour, devant sa plaque de cuivre, il refait les mêmes gestes qu'un Dürer ou un Rembrandt? Combien de peintres illustres devrais-je citer pour souligner l'incroyable richesse du patrimoine pictural européen? La liste en serait prestigieuse, mais immensément longue, aussi me pardonneriez-vous de reculer devant cette tâche. Quel compositeur, enfin, envisagerait son art sans l'étude préalable de Schönberg ou de Messiaen, mais également de Mozart ou Beethoven ou encore de Lulli ou Purcell?

Ce ne sont là, bien sûr, que quelques exemples, tant il est impossible de les citer tous, quel que fut leur art. Mais vous conviendrez volontiers avec moi que la renommée et l'influence de tous ces artistes est, en fait, mondiale. C'est là une des particularités des arts plastiques et de la musique, et s'il est vrai que l'Europe a longtemps exercé et exerce encore sur le reste du monde une influence majeure en ces domaines, elle ne s'en est pas pour autant fermée à celles venues de l'extérieur et a su les intégrer à sa propre culture.

Si je n'ai pas évoqué l'Architecture jusqu'ici, comme vous l'avez sans doute remarqué, c'est parce que je place cette discipline quelque peu à l'écart, en ce sens qu'elle constitue, à mon avis, la véritable caractéristique de toute notion de patrimoine.

Il existe en effet une architecture typiquement européenne, unique et multiple à la fois, car riche de sa diversité régionale ou nationale, architecture que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans le monde, si ce n'est sous forme de pastiches, généralement malencontreux. Nous connaissons tous les constructions des "nouveaux mondes" que sont les Amériques et l'Australie et ne pouvons que constater la rupture totale qui existe entre les architectures nouvelle et traditionnelle des continents asiatiques ou africains.

Or, l'Europe possède une sorte de continuité architecturale, que l'on peut aisément faire remonter jusqu'à Mycènes, et dont l'évolution est intimement liée à l'amélioration des techniques de construction. Chaque Etat, grand ou petit, par la volonté de ses dirigeants ou de ses bâtisseurs, y

apporta, au fil des siècles, une touche "personnelle" qui créa cette étonnante diversité au sein même d'une homogénéité incontestable.

Là encore, les "monstres sacrés" sont légion et il s'avère impossible de les citer tous.

J'aimerais cependant, pour illustrer mon propos, évoquer une réalisation de mon Maître et Ami (nous les appelions "Patron" au sein de l'École des Beaux-Arts de Paris, ce qui en dit long sur l'enseignement d'alors!), Emmanuel Pontremoli. Théodore Reinach, mécène parisien et sans doute européen avant l'heure, lui demanda de construire une "villa grecque" sur un promontoire rocheux de Saint-Jean-Cap-Ferrat, sur la Côte d'Azur, la Riviera comme disent nos amis britanniques.

Pour ce faire, Emmanuel Pontremoli était convaincu qu'il fallait "penser grec", sans aucune contradiction ni avec la vie ni avec les habitudes et les besoins de notre temps. Il fallait, bien évidemment, garder l'exacte inscription du volume bâti dans le paysage: le sens de la composition et des proportions à l'échelle humaine. Plus important encore: Pontremoli savait que, pour les grecs, l'art n'était pas un objet d'étagère ou de vitrine. Il était une fonction vivante dont ils usaient très simplement, comme de la nourriture ou de l'amour, et dont l'origine les laissaient indifférents. Ainsi, il sut inventer des formes, des dessins de mosaïque, des revêtements de mur, des couleurs, des ferronneries, d'admirables meubles et même des objets familiers.

La Villa Kerylos d'Emmanuel Pontremoli et de Théodore Reinach est ainsi devenue un monument visité, chaque année, par des milliers de personnes.

Quel lien unissait donc, à travers plus de deux millénaires, les architectes grecs à Emmanuel Pontremoli, architecte du XXe siècle, si ce n'est cette continuité, cette transmission d'une culture qui jalonne notre histoire aussi sûrement que les conflits qui opposèrent nos Nations.

Nos souverains ou dirigeants d'antan ne s'y trompèrent pas. Conscients de l'importance de cet héritage, de la nécessité de sa transmission et présentant peut-être l'universalité de la culture européenne, c'est à cet effet que l'Etat français favorisa la création de l'Académie de France à Rome, de la Casa Velazquez de Madrid ou encore de l'École Française d'Athènes afin que le fleuron des étudiants de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris vienne y compléter ses connaissances et soit en contact direct avec l'Antique. Je ne doute pas, mes chers Confrères, que de tels lieux soient également mis à la disposition des étudiants de vos pays respectifs, leur

offrant ainsi la formidable opportunité de parfaire leur formation et de découvrir une approche différente de cette culture européenne. Quel jeune artiste n'a pas rêvé de pouvoir un jour parcourir l'Europe à la découverte des trésors que recèlent les grands musées de notre continent, telles les fabuleuses collections du Prado, à quelques pas d'ici!

Académiciens des Beaux-Arts, nous sommes les héritiers d'un enseignement pluriséculaire et les dépositaires d'un savoir qui dépassent largement le cadre de nos disciplines respectives comme de nos frontières. Gardiens d'un passé prestigieux, notre devoir est aussi, et surtout, de nous tourner vers l'avenir pour transmettre cet inestimable héritage aux futures générations et contribuer, de toute notre expérience, à la création d'un cadre de vie dont elles pourront être fières.

Vous avez parfaitement conscience, Mesdames et Messieurs, de l'ampleur de la tâche qui nous attend ainsi que des difficultés de mise en oeuvre des moyens de sa réalisation.

A l'instar de notre culture, cette tâche est une, et en même temps extrêmement diversifiée dans ses applications, comme autant de variations sur un même thème.

En effet, outre l'enseignement qui, à mon sens, devrait être dispensé dès le plus jeune âge (mais c'est là un sujet trop vaste pour être abordé ce soir), il conviendra que nous veillions à la conservation des oeuvres et sans doute à leur non-dispersement.

Il ne s'agit pas, dois-je le rappeler, de se replier à l'intérieur de nos frontières, de pratiquer une manière de protectionnisme continental, mais plutôt de préserver l'unité et l'unicité des collections.

Nous ne pourrions, en effet, que déplorer que des contraintes politiques ou économiques, je pense notamment au Pays de l'Est, entraînent le départ vers d'autres continents, de peintures ou de sculptures conservées depuis plusieurs siècles dans les musées de nos grandes villes européennes.

Dans la même perspective, se pose également un grave problème d'actualité qui touche l'ensemble des disciplines artistiques.

Le développement de nouvelles technologies, comme le CD-ROM ou Internet, soulève, à nouveau, la question des droits de reproduction. Il existe aujourd'hui un vide juridique certain quant à l'utilisation de l'image et du son sur ces nouveaux supports.

Nous sommes, en effet, confrontés à un domaine en pleine expansion où contrevenants et contre-façons seront bientôt légion.

Si, actuellement, musiciens et cinéastes disposent d'une réglementation protégeant leurs droits tant au niveau national qu'international, si les plasticiens vendent, par tradition, l'image en même temps que l'oeuvre, rien n'assure aujourd'hui que leurs oeuvres ne seront pas utilisées sans leur accord et que ces créateurs ne se verront pas ainsi privés de revenus non négligeables.

Ainsi, quelle ne fut pas ma stupéfaction lorsque j'appris que les droits de numérisation de l'ensemble des collections de l'Ermitage avaient été cédés à une importante compagnie américaine, privant ainsi ce prestigieux musée des retombées financières capitales à sa survie et à son développement; la Fondation Picasso aurait également procédé au même type de cession pour un montant qui peut paraître conséquent mais qui, finalement, est complètement dérisoire au regard de la cote actuelle du pape du Cubisme.

Vous conviendrez volontiers avec moi qu'il est de notre devoir d'artistes et du ressort de notre Conseil européen, d'apporter notre contribution, notre pierre à l'édifice juridique qui, dans le cadre de nouveaux accords internationaux, protégera créateurs et acquéreurs d'un mercantilisme sauvage.

Quid de l'architecture?

Je crois sincèrement, avec Walter Gropius, que "l'Architecture est le but de toute activité créatrice. La compléter en l'embellissant est la tâche principale des Arts plastiques: ils font partie de l'Architecture, ils lui sont indissolublement liés".

Le Bauhaus, étroite collaboration entre toutes les disciplines artistiques, n'est-il pas, finalement, le reflet de nos Compagnies et un parfait modèle pour notre Conseil européen des Académies nationales des Beaux-Arts?

Peut-on admettre que l'Architecture soit séparée des Arts plastiques, ainsi qu'elle le fût durant près de 30 ans en France, trente années d'incohérence qui engendrèrent la dépréciation de ces formations? Peut-on accepter qu'existent, sans espoir de rencontre, une architecture vivante à laquelle nos concitoyens sont confrontés chaque jour et une présentation muséographique des oeuvres plastiques? Comme je le disais tout à l'heure, l'art n'est pas uniquement affaire d'étagère ou de vitrine. Il faut redonner de la "nourriture et de l'amour artistique" aux Européens. Seule la rencontre quotidienne du Beau saura redonner à nos sociétés l'équilibre et la tolérance qui lui font tant défaut.

Vous avez sans doute perçu, sous mon propos, l'allusion à l'ex-Yougoslavie. Le professionnel que je suis se désole, bien évidemment, de la destruction des joyaux architecturaux qui constituaient l'attrait majeur de cette partie de l'Adriatique; mais vous comprendrez aisément que l'homme prenne le pas sur le bâtisseur, et que je ne veuille pas, aujourd'hui, approfondir ce dramatique sujet.

Les motifs d'intervention ne manquent hélas pas pour notre nouvelle assemblée.

Ainsi, nous avons tous en mémoire, le terrible incendie qui ravagea, voici à peine 3 mois, l'Opéra de Venise, la fameuse *Fenice*. Peut-on envisager, au-delà de la tragédie, sujet plus fédérateur? Tous les arts sont concernés par sa reconstruction: compositeurs et interprètes bien sûr, architectes mais aussi plasticiens, sans oublier mécènes et historiens. Cette "perle" des opéras italiens qui n'a d'égale que la *Scala* de Milan, brûla à trois reprises, en 1774, 1836 et 1996. On nous promet une reconstruction à l'identique de ce "Phénix" qui démontra par le passé sa capacité à renaître de ses cendres, mais on laisse également sous-entendre que les artisans capables de telles prouesses n'existent plus.

Nous ne nous étonnerons pas de la perte de ces "métiers"; la science, à laquelle nos sociétés modernes ont dressé le temple que l'on connaît, a, peu à peu, remplacé la connaissance, le savoir-faire. On s'aperçoit aujourd'hui que, si l'analyse systématique des oeuvres présente un attrait certain, se perdent parallèlement un savoir et des techniques venus du fond des âges. Je pense donc qu'il est aussi du devoir de notre Conseil de veiller à la sauvegarde de ces métiers d'art qui contribuèrent largement à la grandeur des réalisations de nos anciens, et sans lesquels il est impensable de concevoir des restaurations de la plus haute qualité.

L'urbanisation outrancière de nos cités peut également attirer l'attention des architectes et des plasticiens de notre Conseil.

On nous laisse entendre que, dans un proche avenir, chacun travaillera à domicile et qu'une réunion de temps à autre suffira à aplanir toutes les difficultés. Nous savons, par expérience, que les mentalités n'y sont pas encore préparées.

Et si cela était, ne nous appartient-il pas de réfléchir, dès aujourd'hui, au visage qu'il conviendra de donner à la ville du XXI^e siècle?

Cette brève description des tâches qui nous attendent est, vous vous en doutez, loin d'être exhaustive. Penserons-nous avoir réglé un problème délicat que deux ou trois autres surgiront, qui nécessiteront de nombreux mois de réflexions.

Plus qu'une volonté, c'est la nécessité, née du devoir des artistes de notre temps à l'égard de leurs prédécesseurs et de leurs successeurs, qui nous a contraint à nous associer en Conseil.

Ce terme dit bien ce qu'il veut dire.

Hélas, le jour où nous pourrions proclamer que notre union n' a plus lieu d'être, tout étant pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles, n'est pas encore venu.

Vous me permettez, chers Amis, de conclure par une formule qui fera figure d'évidence pour nous autres, artistes ou passionnés des arts, qui menons ce combat au quotidien, mais qui exprime également, je le crois, les espoirs inconscients du citoyen européen face à un avenir difficilement déchiffrable et qui résume parfaitement notre mission:

L'Europe sera culturelle ou ne sera pas!

Bernard ZEHRFUSS

Intervention de D. Marcelino OREJA

Majesté, Mesdames et Messieurs,

C'est une vive émotion que je ressens dans cette Académie Royale, lieu de rencontre de tous les arts et de toutes les tendances, où nous nous trouvons pour assister à l'acte de fondation du Conseil Européen des Académies Nationales des Beaux-Arts.

Mon cher ami et illustre académicien, Monsieur Carlos Romero de Lecea, instigateur et artisan de cette réalité que nous célébrons aujourd'hui, vient de nous rappeler avec beaucoup de conviction que le projet, qu'il avait présenté au Conseil de l'Europe il y a déjà dix ans, consistait à réunir les Académies européennes.

Permettez-moi de saluer, aujourd'hui, la réalisation de cette oeuvre, fruit de la patience et de la conviction. Ceux qui, comme nous, se sont occupés de ces sujets depuis de nombreuses années, savent combien il est difficile de rassembler les européens autour de leur culture. Chacun est tenté de se cloîtrer dans sa propre vision et, comme le rappelle Edgar Morin, grand philosophe de l'identité européenne, le secret de l'unité européenne se trouve dans sa diversité.

L'institution d'un Conseil européen des Beaux-Arts met en évidence la profonde unité de l'Europe. Témoin en est le parrainage accordé à cette initiative par trois institutions liées au projet européen: le Conseil de l'Europe, l'Organisation pour la Coopération et la Sécurité européenne et la Commission de l'Union Européenne que je représente ici aujourd'hui.

C'est précisément ce sentiment d'unité entre européens, c'est-à-dire le lien le plus profond entre eux, qui constituera, sans aucun doute, l'action la plus visible de ce Conseil.

La mission des Académies Nationales des Beaux Arts consiste à inscrire un patrimoine historique et culturel dans la vie de chaque peuple. De même, la vocation de ce Conseil européen pourrait être celle d'élever l'art en tant que vie à la hauteur de la conscience européenne et contribuer ainsi à mettre en relief les traits et les valeurs que les européens possèdent en commun.

Je vais donc me référer au pourquoi et au comment de cette contribution.

Tout d'abord, le pourquoi.

Permettez-moi, à la veille de la Conférence Intergouvernementale de Turin, ou je me rendrai après cette cérémonie, de vous dire qu'il n'y aura pas d'union politique, ni d'élargissement, sans une conscience politique commune, sans une culture politique. Nous savons que les institutions européennes ne peuvent pas, à elles seules, forger cette culture, cette vision commune concernant la construction de la ville, de la maison européenne. Ce sont la peinture, la sculpture, l'architecture, la danse, la musique qui doivent inspirer notre projet collectif nous rapprocher de ce que nous appelons le modèle de société européen.

Nous vivons une époque historique où tout change. Les européens, de la Pologne à l'Italie, de la Finlande à l'Espagne, traversent une époque d'incertitudes. D'une certaine manière, ce sont les incertitudes qu'a aussi connues le siècle des lumières, qui se demandait vers où se diriger face à une nouvelle réalité.

Ils ont alors inventé les droits de l'homme. Aujourd'hui, nous avons perdu nos références dans l'espace. Qui sommes-nous? Où sommes-nous? Où allons-nous?

Nous avons besoin de trouver une direction, de revenir à des points de référence, à des valeurs. Les Beaux-Arts représentent une source inestimable pour récupérer le chemin.

Je vais essayer de dire comment.

Tout d'abord en aidant les européens à se familiariser de nouveau avec l'espace européen. Nous nous demandons où se situent les frontières de l'Europe. Ne posons pas cette question au géographe mais au peintre, à l'architecte, au sculpteur. Le témoignage le plus vivant de cette unité transeuropéenne se trouve dans les villes hanséatiques, dans leurs places, dans leurs façades, l'habitant de Bruges se sent chez lui aussi bien à Lübeck qu'à Brême, ou à Gdansk (l'ancienne Dantzig).

Il en est de même avec le baroque Européen. On retrouve la variété polymorphe de ses multiples manifestations intraeuropéennes à Queluz, Murcie, Salzbourg, Prague ou Cracovie, manifestations diverses entre elles mais très proches si nous les comparons à d'autres expériences barroques extra-européennes comme, par exemple, les temples d'Angkor.

L'européen peut encore aujourd'hui ressentir la même émotion lorsqu'il médite entre les murs du Roman de la Scandinave jusqu'à la Catalogne,

ou lorsqu'il se trouve sur le prodigieux Chemin de Saint Jacques de Compostelle, toujours vivant après mille ans d'histoire.

Toute l'Europe conserve aujourd'hui, grâce au témoignage de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, l'empreinte des étapes successives de notre unité qui sont reproduites de l'époque classique jusqu'à l'époque baroque ou romantique comme s'il s'agissait des strates de la mémoire d'une oeuvre commune.

Mais, je dirai plus, la mémoire vivante des Beaux Arts pourra permettre aux européens de mieux comprendre la singularité de leur époque. Elle nous aide à nous situer dans le temps. En effet, ce sont les arts qui, en définitive, réconcilient le mieux ces deux droits fondamentaux: le droit aux racines et le droit au changement.

Il suffit d'évoquer, par exemple, *"Le triomphe de la mort"* de Bruegel, *"Les horreurs de la guerre"* de Goya ou le *"Guernica"* de Picasso pour se rappeler de la réaction permanente de l'esprit européen contre l'oppression et la violence et vérifier, en même temps, que chaque époque historique a su trouver sa réponse et offrir son témoignage.

Toute manifestation artistique est le reflet d'un des grands moments de la pensée européenne. A tel point que, même l'art contemporain apparaît souvent comme la prolongation de l'aspiration permanente à la libération de l'homme.

Les Beaux-Arts sont, non seulement, le témoin de leur temps, mais aussi, le présage du futur. L'Art veut, aujourd'hui, créer l'évènement et non plus seulement offrir son image. Je pense, par exemple, à l'artiste qui a enveloppé de haut en bas le Reichstag de Berlin. Il ne s'est pas contenté de faire une oeuvre d'art, il a aussi invité les européens à devenir les acteurs d'un spectacle mettant un point final au passé pour se tourner vers l'avenir; suggérant par là une citoyenneté active et participative.

Je suis convaincu que nous effectuerions un grand pas en avant si le Conseil Européen des Beaux-Arts consacrait une partie de ses efforts à être l'artisan de cette conscience commune des européens dans l'espace et dans le temps.

Je conclus, Majesté, Mesdames et Messieurs, en exprimant trois souhaits.

Je vous demanderais à vous tous, Membres du Conseil Européen des Académies des Beaux-Arts d'être:

– comme Rubens, des Ambassadeurs culturels, Ambassadeurs d'une culture européenne ouverte, cette culture symbolisée par Tolède, exemple de tolérance et de coexistence chrétienne, musulmane et juive.

- comme Cervantes, les interprètes d’une époque, conscients du fait que les enchanteurs peuvent nous ôter la chance mais jamais notre courage ni nos efforts.
- comme Michel-Ange, le ferment de l’unité pour réconcilier un jour, dans une Académie Européenne, toutes les manifestations des Beaux-Arts et projeter l’image impossible de notre unité dans la richesse de notre diversité.

Marcelino OREJA

Discours de S.M. LA REINE

C'est pour moi une raison d'une satisfaction spéciale le fait de présider la session de constitution du Conseil Européen des Académies Nationales des Beaux-Arts. A travers cet Acte de Constitution nous voyons comment se manifeste un désir ferme de solidarité, de volonté de participer dans la création de ce qui doit être l'Europe du XXI^e siècle.

L'état actuel de fleurissement des expressions artistiques et la diffusion de la culture dans tous les domaines de la Société grâce à des mécénats et des collaborations diverses, exige un plus grand défi que les Académies des Beaux-Arts doivent affronter.

Appuyer et relancer la conservation du leg de nos arrière-parents et stimuler la création artistique représentative du signe des temps nouveaux, en unissant le passé et le futur, peut être un des objectifs fondamentaux de son activité.

Dans l'espoir et le désir de voir que le Conseil Européen des Académies Nationales, qui se constitue aujourd'hui, puisse devenir un organe vif et dynamique qui intègre les tendances artistiques diverses, et l'interlocuteur valable auprès des instances européennes.

Avec ces sentiments d'espoir en votre labeur, je joins ma cordiale bienvenue à tous les Académiciens des différents pays qui se trouvent en Espagne. Je formule mes vœux les plus sincères pour que votre Conseil puisse créer la conscience du besoin d'élever au degré le plus haut les concepts qui nous identifient comme des êtres humains, en éloignant de notre horizon quotidien la violence et les guerres.

Ce travail fécond peut orienter et identifier le Conseil dans un but qui -je l'espère bien- sera d'une dédication solidaire et généreuse au plus noble service des Arts.

III.- DECLARATION DE MADRID

DECLARATION DE MADRID DU CONSEIL EUROPÉEN DES ACADEMIES NATIONALES DES BEAUX-ARTS

A l'aube du troisième millénaire, les Académies nationales des Beaux-Arts d'Europe, conscientes des enjeux fondamentaux auxquels l'Europe va être confrontée en ce qui concerne la culture et l'art, considèrent qu'il est primordial de mettre en commun leurs expériences et leurs réflexions, afin d'être efficaces dans leur mission morale de conseil auprès de l'Union Européenne.

En conséquence, à Madrid, au Siège de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mercredi le 27 mars 1996, les Académies des Beaux-Arts de dix pays de l'Union Européenne

ONT DECIDÉ

la constitution officielle du
CONSEIL EUROPÉEN DES ACADEMIES NATIONALES DES
BEAUX-ARTS

et ont donné leur accord aux Statuts qui doivent régir cette institution:

1.- Le Conseil Européen des Académies Nationales des Beaux-Arts a pour objet de promouvoir les thèmes d'intérêt commun européen dans le domaine des Arts.

2.- Le Conseil est une institution à caractère non-gouvernemental, respectueuse de l'identité et de l'autonomie de chaque Académie dont l'affiliation est volontaire.

3.- Les objectifs propres du Conseil sont:

- a) d'étudier les problèmes qui se posent en Europe dans le domaine des Arts.
- b) de veiller à la qualité de l'enseignement des Arts;
- c) de contribuer à la défense du patrimoine artistique et à la valorisation de l'environnement.

4.- Pour atteindre ces objectifs, le Conseil Européen aura pour mandat:

- a) de maintenir des relations interacadémiques lui permettant de mener à bien des tâches consultatives et représentatives

- officielles auprès de l'Union Européenne et des gouvernements.
- b) de prendre des initiatives pour développer la vie et la création artistique.
 - c) d'encourager le mécénat.

Madrid, le 27 mars 1996
Carlos ROMERO DE LECEA
Président

*IV.- STATUTS DU CONSEIL EUROPÉEN
DES ACADEMIES NATIONALES DES BEAUX-ARTS*

CONSEIL EUROPEEN DES ACADEMIES NATIONALES DES BEAUX-ARTS

ACTE FONDATIONNEL

À Madrid, au Siège social de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, le mercredi 27 mars 1996, les Académies ci-dessous mentionnées, en qualité de Membres Fondateurs,

DÉCIDENT

la constitution officielle du

CONSEIL EUROPÉEN DES ACADÉMIES NATIONALES DES BEAUX-ARTS

et donnent leur accord aux Statuts qui doivent régir cette institution.

STATUTS

- 1. – Le Conseil Européen des Académies Nationales des Beaux-Arts a pour objet de promouvoir les thèmes d'intérêt commun européen dans le domaine des Arts.*
- 2. – Le Conseil est une institution à caractère non-gouvernemental, respectueuse de l'identité et de l'autonomie de chaque Académie dont l'affiliation est volontaire.*
- 3. – Les objectifs propres du Conseil sont:*
 - a) d'étudier les problèmes qui se posent en Europe dans le domaine des Arts;*
 - b) de veiller à la qualité de l'enseignement des Arts;*
 - c) de contribuer à la défense du patrimoine artistique et à la valorisation de l'environnement.*
- 4. – Pour atteindre ces objectifs, le Conseil Européen aura pour mandat:*
 - a) de maintenir des relations interacadémiques lui permettant de mener à bien des tâches consultatives et représentatives officielles auprès des Institutions Européennes ou des gouvernements.*
 - b) de prendre des initiatives pour développer la vie et la création artistique;*
 - c) d'encourager le mécénat.*



5. – *Le siège du Conseil Européen sera choisi parmi l'une des Académies ayant fait acte de candidature.*

Provisoirement, le siège se situera à Madrid, à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 13, rue Alcalá.

6. – *Les Académies Nationales désirant faire partie du Conseil, devront réunir les conditions définies dans le Règlement Intérieur à savoir: ancienneté et activité continue.*

La décision d'admission sera prise à la majorité simple des membres.

7. – *Pourra être admise, en tant qu'Académie Nationale, l'Académie qui le sollicitera si toutefois il n'en existe aucune dans son pays d'origine possédant ce caractère et si elle satisfait les conditions définies à l'art 6.*

8. – *Les Académies Nationales qui ne sont pas exclusivement des Académies des Beaux-Arts pourront être admises également, si toutefois elles peuvent prendre elles-mêmes des décisions adoptées par leurs Départements des Beaux-Arts sur les activités soumises au Conseil.*

9. – *En cas de présentation de deux Académies Nationales, ayant toutes les deux ces caractéristiques, la modalité de vote sera définie dans le Règlement Intérieur afin d'assurer une égalité de représentation de chaque pays.*

10. – *La qualité de membre du Conseil se perd:*

– par libre décision de l'Académie;

– pour des raisons graves ou pour le non-paiement répétitif de leur contribution. L'Académie sera invitée à présenter des explications devant le Comité de Direction qui est la voie pour prendre une décision à ce sujet.

Il existe la possibilité de faire appel de cette décision auprès de la Séance Plénière du Conseil.

11. – *La Séance Plénière sera constituée par la représentation de toutes les Académies.*

La Séance Plénière se réunira avec caractère d'Assemblée Extraordinaire sur convocation du Comité de Direction, ou à la demande d'au moins un tiers des membres, pour étudier toute proposition de modification des statuts. La décision sera adoptée à la majorité des deux tiers des membres présents ou représentés.



12. – *La Séance Plénière du Conseil aura tout pouvoir en matière d'administration, et se réunira avec caractère d'Assemblée Ordinaire au cours du premier trimestre de l'année. Au cours de cette séance sera présenté un bilan des activités de l'exercice antérieur et il sera également fixé un programme des activités à venir.*

Il conviendrait que tous les deux ans une Académie organise un séminaire sur l'étude d'un ou de plusieurs thèmes monographiques de préférence d'actualité.

13. – *La Séance Plénière procédera à l'élection du Comité de Direction, qui sera faite par vote à bulletin secret, si une Académie en exprime le désir.*

le Comité de Direction est formé par:

- le Président*
- le Vice-président*
- le Secrétaire-Trésorier, et*
- un nombre de membres inférieur à quatre.*

Le Comité de Direction se réunira sur la convocation de son Président ou à la demande de trois de ses membres.

14. – *La durée du mandat sera de quatre ans, sauf pour le premier Président et la moitié des membres, dont les mandats prendront fin au bout de deux ans, pour faciliter la rotation des membres du Comité dans le cadre des quatre années de mandat.*

Les membres du Comité peuvent être réélus.

Dans le cas d'une vacance de poste un remplaçant sera désigné par le Comité jusqu'à la prochaine réunion de la Séance Plénière.

15. – *Le Comité de Direction veillera au bon fonctionnement du Conseil, en diffusant l'information et en facilitant la communication entre les Académies.*

16. – *Des délégations pourront être constituées entre les Académies appartenant à une Institution Européenne afin d'être représentées auprès l'Institution.*

17. – *Le financement de l'activité du Conseil sera assuré par les contributions des Académies en parties proportionnelles pour chaque Académie.*

18. – *Le Président ou son représentant représente le Conseil Européen même devant les Tribunaux.*

La personne assumant la représentation du Conseil devra jouir de pleine capacité juridique.

19. – Les dépenses du Conseil seront réglées, sur ordre préalable du Président, par le Secrétaire-Trésorier.

Le rapport annuel sera préparé par le Secrétaire. Il sera présenté lors de la Séance Plénière pour approbation ou modification après accord du Comité de Direction.

20. – Si la Séance Plénière le juge nécessaire, elle pourra nommer un Correspondant ou un Observateur dans les pays n'ayant pas d'Académie Nationale. Leur mission sera d'obtenir et de transmettre les informations qu'ils communiqueront au Comité de Direction.

21. – Un Fond Européen des Beaux-Arts pourra être constitué avec le concours de personnalités de grand prestige sous la Présidence du Comité de Direction du Conseil.

22. – Le Comité de Direction établira un Règlement Intérieur qui devra être approuvé en Séance Plénière.

23. – La dissolution du Conseil Européen s'effectuera avec l'accord de la Séance Plénière, convoquée en Assemblée Extraordinaire.

Les Commissaires seront désignés à cet effet.

Fait pour valoir ce que de droit et signé à la date indiquée ut supra, par Messieurs les Académiciens ayant la représentation attribuée.

Agissent comme témoins de cet Acte de Constitution officielle du Conseil Européen des Académies Nationales des Beaux-Arts, Messieurs les Académiciens membres du Comité Fondational.

J. Guzman,

Romero y Delgado

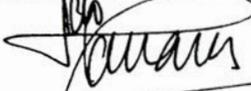
D. Delgado

Maryme Steirns

Juan
M. Guzman

[Signature]

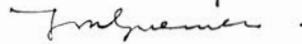
ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA



ROYAL ACADEMY OF ARTS



ACADEMIE DES BEAUX-ARTS
(de l'Institut de France)



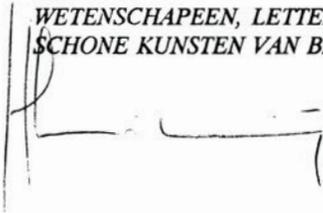
ROYAL HIBERNIAN ACADEMY
OF ARTS



KUNGL. AKADEMIEN FOR DE FRIA
KONSTERNA



KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR
WETENSCHAPEN, LETTEREN EN
SCHONE KUNSTEN VAN BELGIE



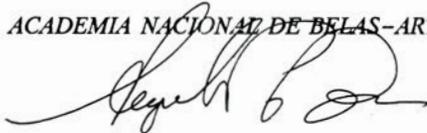
ACADEMIE ROYALE DES
SCIENCES, DES LETTRES ET
DES BEAUX-ARTS DE
BELGIQUE



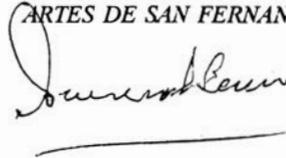
ACADEMIE DER KUNSTE



ACADEMIA NACIONAL DE BELAS-ARTES



REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO



SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE PARA LA ENTREGA
DE LA MEDALLA DE HONOR A LA
FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

DISERTACIÓN DE MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM
DISERTACIÓN DE EDUARDO CASTELLET

DISERTACIÓN DEL EXCMO. SR. DON MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM

Excmo. Sr. Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Excmo. Sr. Presidente de la Fundación Joan Miró

Excmos. Sres. Académicos; Señoras y Señores:

Tal como acabamos de oír en palabras del Secretario General, el pleno de la Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acordó por unanimidad el pasado año, conceder la Medalla de Honor correspondiente a 1995, a la Fundación Joan Miró de Barcelona. Hoy, al hacer entrega de este galardón, la Academia se reviste de júbilo al recibir en esta casa y en este solemne acto que celebramos, a la más alta representación de las autoridades de la cultura en Cataluña que, en distinguida embajada, acompañan al Presidente y al Patronato de la Fundación Miró.

Realmente, no sé cómo expresar hasta qué punto me siento honrado al cumplir, en nombre de esta Real Academia, la misión que se me encomienda de recoger en unas palabras los sentimientos generales de bienvenida, y además, presentar a quienes me escuchan, si es que en este caso cabe, a una Institución como es la Fundación Joan Miró, cuyo prestigio y fulgor propio rebasan toda ponderación o análisis que yo intentara hacer, dado el extendido conocimiento que de ella se tiene en el ámbito del mundo cultural. Por supuesto que hablar hoy, aunque sea de forma somera, de la Fundación Miró, constituye un obligado y grato gesto de reconocimiento a pesar de la obviedad de la presencia activa de su labor, que se traduce en una continuada y permanente aportación al arte de nuestros días.

En torno a la figura excepcional del pintor Joan Miró y gracias a su primer impulso y generosidad, ha sido posible la creación de este gran hito de la cultura contemporánea en nuestro país. Ha de calificarse, igualmente, de decisiva la sinergia de sucesivos y distintos esfuerzos tanto de la familia como del conjunto de Instituciones y personas de Cataluña y de la ciudad de Barcelona, para ver consolidado este ambicioso proyecto.

Fruto de todo ello fue un día, la gestación de la idea y la posterior culminación después, de un bellissimo Museo dedicado a la obra de Miró

que alberga también una importante colección de arte contemporáneo, creada gracias a la donación de artistas, coleccionistas y amigos del pintor. Destácase de otra parte, por su trascendencia, la realidad de un centro activo de arte llevado con inteligente política, y con riguroso criterio. Se exhiben en el Museo de la Fundación las más importantes colecciones, conjuntos y series de la ingente obra creada por Miró, más de diez mil piezas entre pinturas, esculturas, grabados, textiles, esbozos, maquetas y dibujos.

Pero no sólo es excepcional el interés y la calidad de estas colecciones, sino que afortunadamente el espacio en el que se muestran constituye por sí, una de las obras más señeras de la arquitectura contemporánea. Miró tuvo el acierto -y también la visión- de proponer a sus amigos y a quienes podían tener capacidad de hacer realidad su sueño, como arquitecto de la futura Fundación, a José Luis Sert, cuya estrecha colaboración de los dos artistas y amigos ya había tenido destacados y felices precedentes, uno, el estudio de Palma de Mallorca del pintor y otro, pocos años después con la creación de la mágica Fundación Margueritte y Aimé Maeght en Saint Paul de Vence, en pleno corazón de la Costa Azul francesa. No está de más recordar aquí que el pabellón de la República Española construido por José Luis Sert y Luis Lacasa para la Exposición Universal de París de 1937 coincide con el inicio de la amistad de Miró y Sert. El Pabellón contenía, entre otras obras de arte, el *Guernica* de Picasso, la *Montserrat* de Julio González, la *fuelle de mercurio* de Alexander Calder y *El segador* de Joan Miró, siendo ésta la primera construcción del arquitecto catalán destinada a alojar obras de arte.

El edificio y exteriores de la Miró en Barcelona es un paso más en el empeño que responde con belleza y funcionalidad al ambicioso programa demandado. Un verdadero reto al que Sert supo contestar con talento para servir de la mejor manera la exposición de la obra mironiana. Un lenguaje de formas arquitectónicas abiertas atrapa nuestra atención y halaga nuestros sentidos, donde los espacios interiores comunicándose permanentemente con el exterior logran así un sugestivo equilibrio entre la arquitectura y el paisaje.

Las actividades de la Fundación, este capítulo tan importante, responde al expreso deseo de Miró de que la Institución fuese un centro de arte vivo y no un simple y tradicional museo dedicado sólo a su obra. Con esta misión institucional y objetivo, la Fundación ha proyectado admirablemente una labor de forma ambivalente. De una parte ha dado a conocer -tal vez su fin

primordial- la importante colección del pintor, bien a través de la selección expuesta en las salas del Museo o bien organizando exposiciones cedidas en calidad de préstamo temporal a otras instituciones y museos. De otra, la labor de la Fundación Miró en la tarea encomendada de mostrar la obra y los movimientos más destacados del arte contemporáneo, tanto de artistas consagrados como de jóvenes valores no suficientemente conocidos en nuestro país, ha sido fundamental para una general y mejor información.

La Academia, según reza en sus estatutos, instituyó su Medalla de Honor: "Para estímulo de cuantas manifestaciones redunden en beneficio de las Bellas Artes". Así dice: "la Medalla será concedida a aquellas personas o entidades de carácter público o privado que más se hubiesen destacado en la protección o fomento de las artes o en la defensa y recuperación del Patrimonio Artístico nacional". La Academia ha procurado siempre estar atenta a la destacada labor de artistas e instituciones de toda nuestra geografía que hayan logrado con su esfuerzo y talento una especial relevancia y en consecuencia habiendo con ello generado un bien cultural en beneficio de nuestra sociedad.

Para satisfacción compartida en este momento, tal vez no es inoportuno recordar para quienes nos escuchan hoy, que en distintas ocasiones ha sido motivo de particular atención de esta casa reconocer y premiar distintos méritos e importantes aportaciones al mundo de la cultura que han tenido y tienen su centro de actividad en la ciudad de Barcelona. Así la Medalla de Honor de esta Academia fue concedida en 1944 al Excmo. Ayuntamiento de Barcelona; en 1951 a los Amigos de los Museos de Barcelona; en 1957 al Museo Marés; en 1972 al Orfeo Catalá; en 1986 al Gran Teatro del Liceo; en 1991 a la Fundación Caixa de Pensiones; y hoy es a la Fundación Joan Miró a quien se la distingue.

El galardón que la Academia entrega en este acto a la fundación Miró conlleva inevitablemente la devoción de permanente homenaje al pintor catalán. Contemplamos hoy con asombro y con una buena dosis de inquietud y de ternura, a través de la óptica distante en el tiempo que nos separa de él, cómo un ser inquieto y un artista inconformista que propugnó "el asesinato de la pintura" en los días de una juventud apasionada de sana rebeldía, fue logrando, con denodado esfuerzo y talento, alcanzar un lugar preeminente en el arte de nuestros días. Y es curioso también ver cómo aquel alma de niño que siempre tuvo, de poeta, de incansable buscador de

tesoros, ha trascendido e impregnado la sensibilidad de nuestro tiempo. Porque supo estar atento y alerta a eso que pudiéramos llamar la memoria de la sangre, a la magia de la naturaleza, al temblor de la tierra o al atisbo de la más recóndita luz del espíritu del hombre. De tal modo logró consolidar un mundo plástico propio en el que nos embebemos hoy con fascinación, arrastrados por sus formas y sus colores que nunca antes habían existido. Y nos habla a través de sus "soles y lunas", de "constelaciones" y "estrellas fugaces", de "relojes del viento" o de "pájaros solares", descifrando así con las claves de su lenguaje, el supremo misterio de la adusta perfección que jamás se entrega, aquel enigma que yace siempre en la sombra del pensamiento humano.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en esta tarde de primavera, ofrece plena de satisfacción, a la Fundación Joan Miró el expreso y público reconocimiento de todo lo que significa este patrimonio, uno de los legados más universales que poseemos en un mundo sin fronteras del arte y el espíritu que es hoy gloria de Cataluña y orgullo de España.

Muchas gracias.

DISERTACIÓN DEL EXCMO. SR. DON EDUARDO CASTELLET

Excmos. Sres. Académicos; Señoras y Señores:

Ante todo mi agradecimiento más sincero en nombre de la Fundación Joan Miró.

Pienso que si nuestro fundador pudiera vernos en estos momentos -y quien sabe si nos ve-, estaría altamente orgulloso de la distinción que el ejercicio de la sensibilidad que él nos legó ha merecido de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Joan Miró fue un artista de alto nivel humano e intelectual, con un amplio y ecléctico sentido de lo que el arte significa. Miró fue y es conocido especialmente por sus pinturas, sus dibujos y sus esculturas, pero no deben olvidarse sus lúcidas colaboraciones con grandes maestros de la música, de la poesía, del teatro, del ballet... Fue, pues, un hombre que consagró su interés, sus inquietudes artísticas, su espíritu en definitiva, a toda actividad cultural.

¿Qué es la cultura? Cultura es, a mi parecer, la creatividad humana al servicio del espíritu. Cuando un ser humano dedica su vida -como hiciera Joan Miró- a crear en favor de sus posibilidades sensibles, está trabajando, sin lugar a dudas, en favor también de la humanidad toda, ya que cualquier ser humano es, por esencia, comunicación.

Miró, en su campo, fue hombre que rompió moldes: fue un heterodoxo. Joan Miró no limitó su arte al simple efecto estético. Miró prefirió expresar en todos sus lenguajes artísticos, la profundidad del Hombre. Plasmó en su obra sus angustias, sus pesares, sus alegrías, su mundo onírico, su denuncia contra una sociedad que él pensaba egoísta e intolerante y, pues, injusta.

El lenguaje y el mensaje de Joan Miró, no son de fácil comprensión. Por ello el reconocimiento de su trabajo -como es el acto que en estos momentos estamos celebrando- es de sumo agradecer. Significa este reconocimiento, un compartir con él una hermosa ansia de vida nueva. Significa el anhelar un mundo que debería cambiar su escala de valores, siendo su peldaño más alto el de procurar conocimiento, el del ejercicio de la sensibilidad y de la creatividad. El de la cultura, simplificando.

Agradezco, pues, en gran manera señores académicos, en nombre de nuestra Fundación, hija de la voluntad y generosidad de Joan Miró, este honor que nos otorgan y aprovecho, al mismo tiempo, para felicitar, con toda mi sinceridad posible, a esta Real Academia por la noble y constante labor que desde hace tantísimos años, lleva a cabo.

Les ruego me permitan una corta digresión personal. Circunstancias como las que hoy nos han reunido, conllevan muchas veces una faceta para mi de gran valor: me refiero a la posibilidad de hacer amigos. Después que D. Miguel Rodríguez Acosta me comunicó la buena nueva de la distinción de esta Real Academia a la Fundación Joan Miró, tuvimos la ocasión de conocernos personalmente. Hace pocos meses con mi esposa estuvimos en Granada. La visita que a la Fundación Rodríguez Acosta hicimos y la posterior velada que D. Miguel y su esposa nos permitieron compartir con sus amigos, fue una agradabilísima muestra de lo que significa ofrecer amistad. Me place dejar constancia pública de ello y, naturalmente, agradecerlo.

En nombre de la Fundación Joan Miró, les reitero a todos ustedes mi agradecimiento. Para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y para todos y cada uno de los miembros que la componen, nuestras puertas estarán siempre abiertas.

Muchas gracias.

Madrid, seis de mayo de 1996.

A PROPÓSITO DE LA EXPOSICIÓN "AGUSTÍN DE
BETANCOURT. LOS INICIOS DE LA INGENIERÍA
MODERNA EN EUROPA"

Por

ANTONIO BONET CORREA

Atravesar el umbral del arco de entrada del Jardín Botánico de Madrid es penetrar en el mundo, bien medido y armonioso, de la Ilustración. Los macizos con variadas plantas y árboles de todas las especies son como la imagen del orden introducido por el hombre del siglo XVIII en la Naturaleza. El pabellón neoclásico del fondo del jardín, obra del arquitecto Juan de Villanueva, es sin duda alguna el edificio más adecuado para presentar una exposición que, como la dedicada a Betancourt, resume la vida y la obra de un sabio y un técnico y a la vez hombre de acción, que asentó los fundamentos de la ingeniería civil moderna, primero en España y después en Rusia, en los albores del mundo moderno.

La figura de Agustín de Betancourt, nacido en el Puerto de Santa Cruz (Tenerife) en 1758 y muerto en San Petersburgo en 1824, es emblemática. Como sus coetáneos Goya y Beethoven, fue un hombre entre dos siglos. Espíritu universal, pertenece a la clase de los genios creadores, capaces de modificar y enriquecer la realidad con su talento, en su caso de carácter científico y técnico, a la vez que industrial y constructivo. Hombre abierto y cosmopolita, su biografía se desarrolló primero en la España borbónica, con un intermedio de viajes al extranjero, y después en su madurez al servicio del zar Alejandro I en Rusia.

Al igual que los hermanos Iriarte o Clavijo, el canario Betancourt pertenecía a la pléyade de isleños cultos, esenciales en la Ilustración española. Muy habilidoso, con una sólida formación y una gran capacidad para las artes mecánicas, antes de venir a Madrid y cuando aún era un adolescente, perfeccionó con ayuda de un hermano suyo una máquina de hilado a pedal. A la edad de veinte años se trasladó a Madrid, para hacer estudios de



Fig. 1. Retrato de Agustín de Betancourt y Molina, en el cual aparece como Director General de Vías de Comunicación de Rusia. Obra de Platón Tiurin.

matemáticas en el Colegio Imperial y de dibujo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la Corte se distinguió muy pronto entre los científicos y profesionales dedicados al fomento de la industria y de la técnica. Fue él quien lanzó en el cielo de Madrid, el primer globo aerostático delante del Rey, quien asombrado al ver subir tan prodigioso aparato, con reverencia se quitó el sombrero. Por orden del poderoso ministro Floridablanca, Betancourt se encargó de inspeccionar las minas de Almadén y los diversos canales y distintas presas existentes a lo largo de la geografía española. Interesado por el telégrafo óptico y por toda clase de máquinas, no paró de ocuparse en diferentes trabajos en pro del progreso material de las diferentes empresas públicas. Autor de una serie de *Memorias e Informes* acerca de sus viajes y estudios de las más variadas materias científicas, mostró en todos sus escritos su polifacética formación y la portentosa capacidad inventiva de su inteligencia. Simultáneamente ilustraba sus escritos con magníficos diseños, que por su gráfica exactitud constituyen documentos esenciales para la historia de la ingeniería española.

En 1784 fue enviado a París con beca del gobierno español para ampliar su formación y adquirir aparatos técnicos e instrumentos científicos para el Real Gabinete de Máquinas, del cual fue director al regresar a Madrid en 1798.

Desde París efectuó dos viajes a Inglaterra, donde vio los entonces más recientes inventos, en especial la máquina de vapor de Watt que como se sabe fue el medio o motor que impulsó la Revolución Industrial tan transcendental en el orto de la Edad Contemporánea.

En contacto con Jovellanos, se interesó entonces por la explotación del carbón en Asturias. Fue nombrado Inspector General de Caminos en 1801. Posteriormente fundó a imitación de la *École des Ponts et Chaussées de París*, la Escuela de Caminos de Madrid, cuyo papel fue preciadísimo para la modernización del país. Por vez primera España pudo contar con ingenieros civiles bien formados técnica y científicamente.

Los avatares históricos y la pérdida del favor de Don Manuel Godoy fueron causa de que en 1808 Betancourt abandonara España. Tras liquidar la fábrica de algodón de Ávila, propiedad suya, Betancourt salió con su familia (su mujer era inglesa) con dirección a Rusia. Allí alcanzó la confianza del zar Alejandro I, quien le nombró Ministro de Comunicaciones y Obras Públicas. Lejos quedaba España, que iba pronto a conocer la invasión francesa y la consiguiente Guerra de la Independencia. En Rusia Betancourt

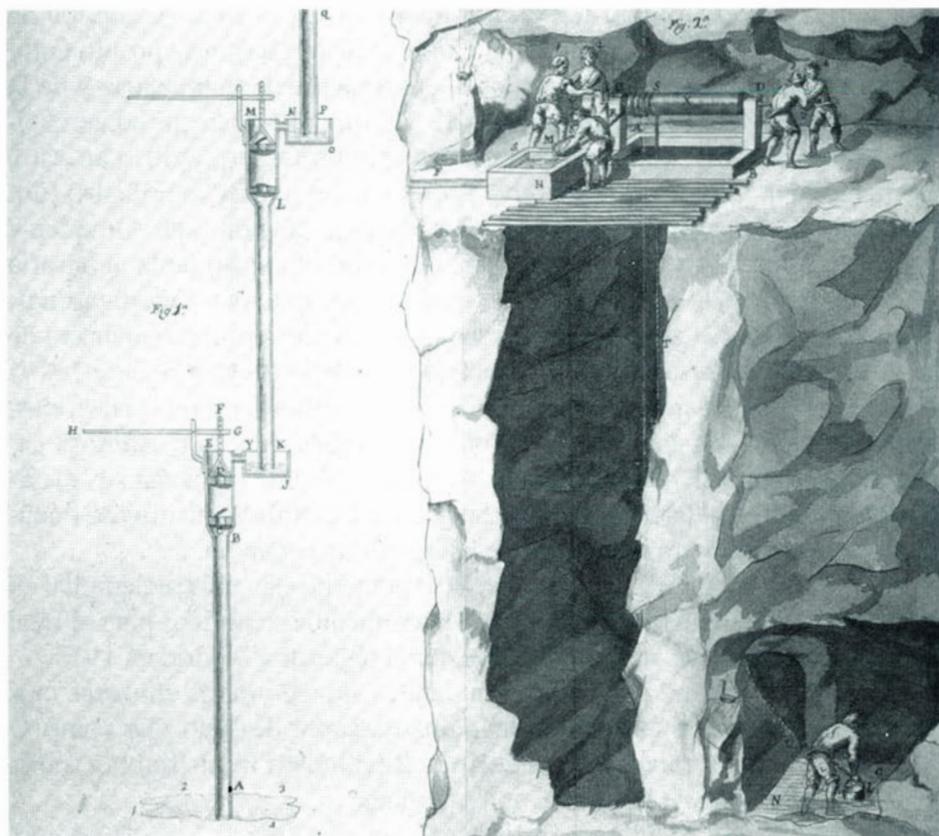


Fig. 2. Sistema para achicar el agua de las minas. Dibujo de Agustín de Betancourt en la *Primera memoria sobre las minas de Almadén*. Año de 1783.

permaneció diecisiete años, hasta su muerte en 1824. Conoció allí los años más fecundos de su actividad. Fundó la primera Escuela de Caminos del imperio zarista; se ocupó de la navegación fluvial, de la red de carreteras, de la construcción y dragado de puertos. Asimismo montó la Fábrica de Papel Moneda y proyectó y construyó edificios importantísimos, entre ellos la Catedral de San Isaac de San Petersburgo y el pabellón de ejercicios ecuestres o Picadero de Moscú. Este último edificio tenía como cubierta una cerca de madera tan ancha (cincuenta metros de luz), que según el propio Betancourt no había otra igual "hasta ahora en ninguna parte", de

manera que durante el invierno las tropas podían entrenarse a cubierto. Famosísima en toda Europa, fue reproducida como un record en el *Recueil* del arte de construir de Luis Bruyère (París 1924).

Ahora bien, la obra maestra del ingeniero español en Rusia fue el complejo y vasto recinto ferial de Nizhni Novorod. Se hallaba rodeado de canales en forma de U, con una gran plaza y pintorescos y exóticos edificios, cuyas torres recordaban las pagodas chinas, contrastando con los sobrios edificios neoclásicos que Betancourt levantó en la ciudad imperial de San Petersburgo.

El ingeniero Betancourt, que tuvo dos patrias, a las que sirvió con denuedo, fue a la vez que un pionero de la Edad Contemporánea, uno de los

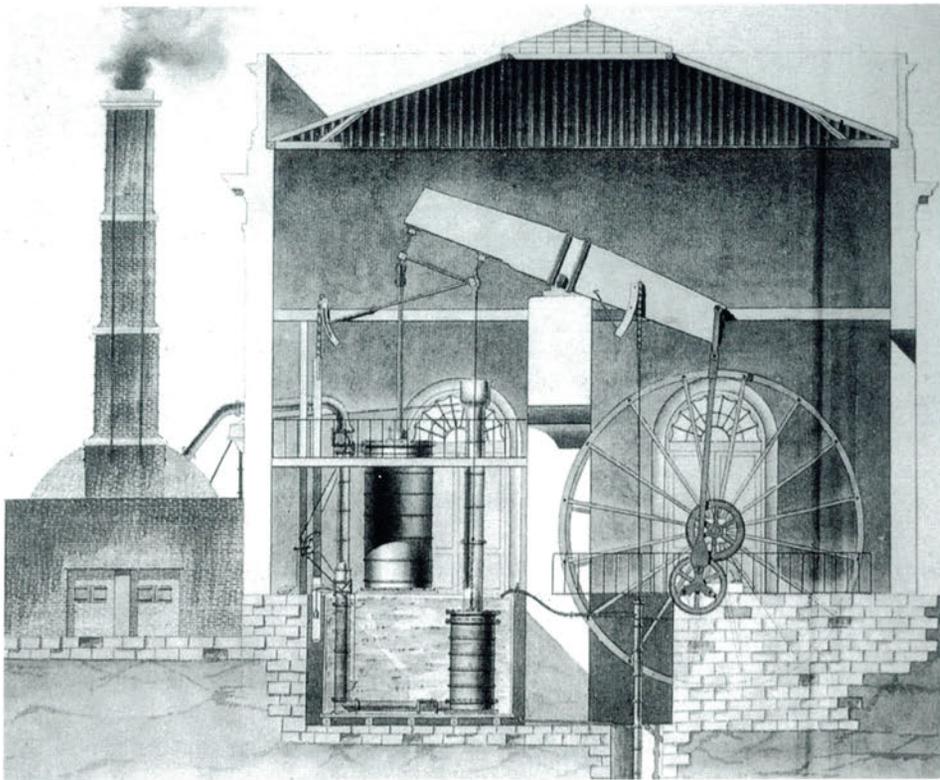


Fig. 3. Diseño de la máquina de vapor de Watt de doble efecto, según un dibujo de Agustín de Betancourt. París, 1788.



Fig. 4. Vista actual del edificio diseñado por Agustín de Betancourt para el Instituto de Ingenieros de vías de Comunicación de San Petersburgo, hoy Universidad.

últimos hombres que con su sabiduría y buen hacer cerró con broche de oro un ciclo de la civilización occidental. A la vez que los genios universales del Renacimiento, dominó la ciencia y el arte. A partir del siglo XIX es difícil encontrar profesionales que tuviesen tan amplio abanico de conocimientos científicos, tanta capacidad teórica y práctica y a la vez tanta sensibilidad artística. Quien haya visitado la magnífica exposición del Jardín Botánico habrá podido comprobar nuestras afirmaciones. ¡Los laureles para Betancourt!, el arquetipo del sabio y perfecto ingeniero de la Ilustración.

INFORME SOBRE LA RECIÉN ENCONTRADA
“DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO DEL REAL MUSEO
POR SU AUTOR D. JUAN DE VILLANUEVA”

RAFAEL DE LA-HOZ ARDERIUS

Pocos edificios más enigmáticos que el Museo del Prado.

Según relata en su libro de viajes por España el notable investigador D. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, en el verano de 1798 visitó las obras del Museo-Academia de Ciencias, quedando profundamente impresionado por su gran magnitud.

Tras una detallada descripción del edificio, –todavía a medio hacer–, y una exhaustiva e infructuosa búsqueda del proyecto, termina formulando un tan insólito como inquietante requerimiento:

“El arquitecto, D. Juan de Villanueva, que lo ha dirigido, es regular que luego que lo concluya presente al público los planos, haciendo una relación exacta de tan bella obra”.

Quiere decirse que, inequívocamente, todavía ocho años antes de su terminación, no existía aún proyecto de conjunto ni memoria arquitectónica alguna.

Lo que por otra parte da medida de la enorme trascendencia que tiene para la Historia de la Arquitectura el reciente descubrimiento de la, tanto tiempo anhelada y por fin encontrada, “Descripción del edificio del Real Museo por su autor D. Juan de Villanueva”.

Dicho documento pertenecía a nuestro querido compañero, q.e.p.d., D. Ramón Andrada Pfeiffer quién, al parecer, se reservaba redactar una paráfrasis para acompañar la publicación del mismo.

Por desgracia no pudo ver realizado su secreto deseo y D. Ramón Andrada González-Parrado, heredero de su buen hacer profesional y humano, ha donado el manuscrito al Colegio de Arquitectos de Madrid, el cual ha correspondido con una esmerada edición facsímil del original.

Noy 25. de Julio de 1796. }
à la 86. año de mi edad. }

Descripcion del edificio del R. Museo,
por su autor D. Juan de Villanueva.

Dicen que los antiguos Arquitectos tenían por
costumbre hacer descripcion de los edificios que se encar-
gaban y fiaban à su disposicion y direccion, relacionando
en ella la forma, extension y partes de que se componia con
respecto al destino; acompañada de las razones y motivos que
condujeron la imaginacion del Profesor en la disposicion e
idea de cada una de ellas y del complemento de su total forma.

Sin que se tenga por temeridad el querer yo mequino
seguir las huellas de un Nacion tan sabia, mayormente en las
Artes del gusto, quisiere no obstante, imitando tan acertado
uso, describir la unica obra de alguna consecuencia que ha
sido y el acare juvo bajo mi direccion, por una combinacion
de accidencias que para poco ser debia viteria, dando una razon
de los motivos que me condujeron, no ya à los acierros muy

Este hallazgo ha supuesto la clave para resolver el misterio de la errática e incomprensible conducta de Villanueva construyendo el Museo del Prado sobre la marcha, como si se hubiera quedado sin proyecto.

Lo sorprendente es que, como veremos, eso fue exactamente lo que ocurrió.

En tal sentido el valor de la recién publicada memoria resulta también inestimable para esta Real Academia, poseedora del único proyecto del Prado que existe autenticado con la firma del autor pues, pese a sus disparidades con lo construido, la nueva información permite identificar dicho proyecto con el original aprobado por Carlos III.

La citada memoria está fechada en 1796, después de once años de obras y con el edificio aún no acabado. Contaba Villanueva –según consigna– 56 años de edad.

Su Protector –El Rey– había muerto ocho años atrás y hacía cuatro de la caída en desgracia de su admirado Mecenas, el primer Secretario de Estado D. José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca.

Personalmente Villanueva acababa de cesar como Director de la Real Academia de las Tres Artes.

Se encontraba, lo que se dice, en un buen momento para la reflexión.

Se relatan en dicho memorial los diversos avatares que había sufrido el proyecto así como su realización, lo que le convierte en una especie de “caja negra de la ejecución de obra” a la que sigue una reseña detallada de la composición arquitectónica de lo ya realizado e incluso de aquello aún pendiente de realizar.

No se trata pues de la descripción del proyecto original, sino de un “a modo de memoria a mitad de camino” explicando a posteriori lo ya construido.

El documento es sin duda auténtico y está escrupulosamente redactado; no obstante equivoca alguna descripción, deja en blanco todos los datos referentes a medidas y carece de firma.

Posee dicho escrito abundantes soluciones de continuidad literaria y lagunas sintácticas, terminando con el declamatorio “He dicho”, lo cual hace presumir que se trata del borrador de un texto dictado directamente al escribano para más adelante ser leído en público.

El discurso está dirigido literalmente a un grupo de “personas inteligentes” a quienes suplica “suspendan el juicio de su justa censura por los errores que serán sin duda notados, advertidos y reprendidos, hasta haber oído mis razones”, lo cual le confiere determinado carácter de “explicatio

sic petita” que parece apunta a un destinatario con cierta autoridad artística muy respetada por el conferenciante.

Por otra parte, repetidas veces se refiere en el escrito a sí mismo no como “el Arquitecto”, sino como “el Profesor”, término preferentemente de uso académico, peculiaridad que, unida al anterior indicio, sugiere que el destino final del aludido discurso, tal vez nunca pronunciado, no fuera otro que la propia “Academia de las Tres Artes”.

Supone un acierto del COAM el haber acompañado la reproducción del memorial con otra de la conocida Lámina, –no muy posterior–, que se conserva en el Museo del Prado, la cual recoge gráficamente lo que en aquél se relata. Como en éste ocurre, hay partes importantes que difieren de lo finalmente realizado, está inacabada, no tiene escala y además carece de firma.

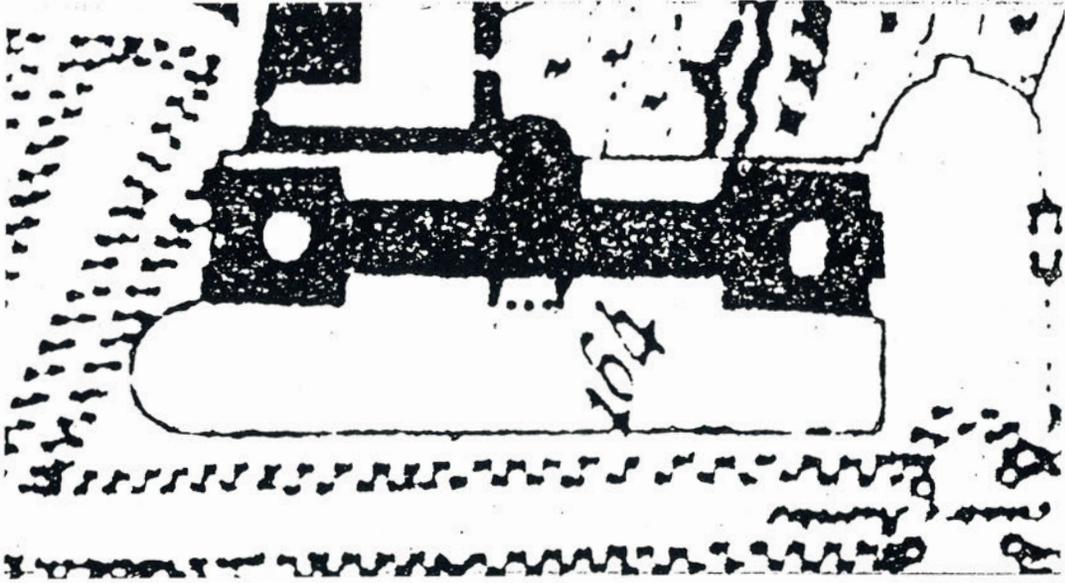
Se trata pues de un “plano de resultados”, trazado todavía en plena andadura, especie de complemento gráfico del declarativo de Villanueva y que en cierto modo supone el primer precedente histórico de los llamados planos “as built” donde, aparte del ocioso anglicismo, se consigna la realidad ejecutada en obra.

Años atrás, para ser exactos 1925, causó gran sensación el descubrimiento entre los fondos de la Academia, del proyecto original del Museo del Prado: cuatro soberbias láminas fechadas el 25 de Mayo de 1785, firmadas por D. Juan de Villanueva y con toda probabilidad depositadas allí por el autor para su preservación.

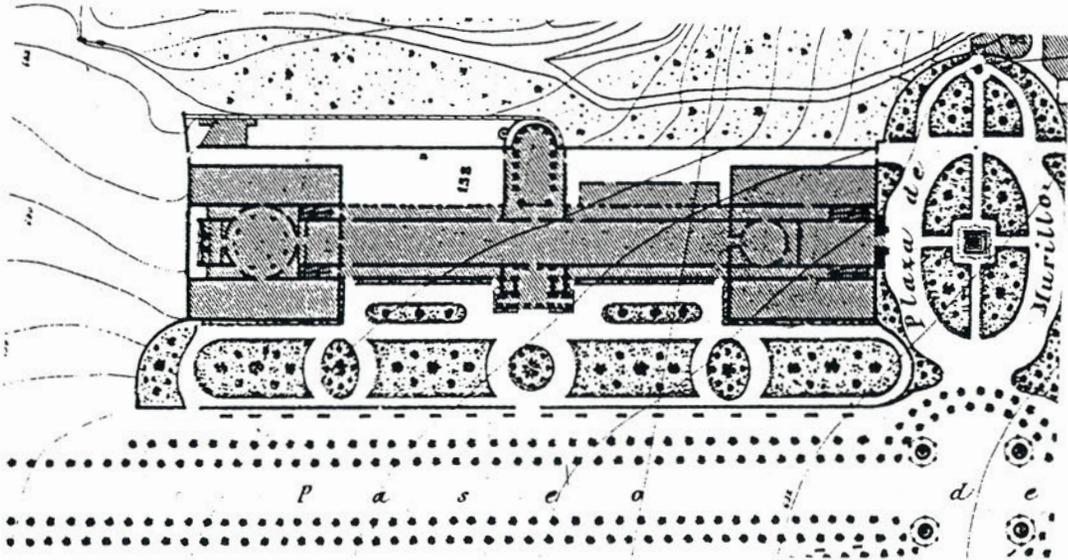
En esencia, las mismas ilustraban un monumental edificio de tres cuerpos enlazados entre sí mediante una larga nave, ordenación idéntica a la de la obra realizada pero con la variante complementaria y fundamental de disponer aquel de una bella logia de acceso que recorría, antepuesta, todo el frente recayente al Paseo del Prado, y que constituía “per se” la idea rectora de la composición arquitectónica proyectada.

En la memoria encontrada, el autor, con no disimulado orgullo, comenta así éste su ambicioso “pensamiento”:

“No limitándose el gasto en aquel entonces, di rienda suelta a la imaginación; no se si me excedí obrando con el solo deseo de singularizarme, y hacer patente y visible a mi Patria parte de aquellas bellezas y grandiosidades que tenía vistas u observadas en las ruinas de la antigüedad y en los edificios de la Roma moderna, medité tomar en la forma general de la plantación y alzados del Edificio y la particular de sus



PLANO DE JUAN LÓPEZ CORTIJO - MADRID 1835.



PLANO DE CARLOS IBÁÑEZ IBÁÑEZ - MADRID 1872.

partes, por partido nada común, ni parecido a los edificios que existen en nuestro suelo”.

Lógicamente la perplejidad sobrevino al comprobar que la elegante e insólita stoa protagonista de la composición no solamente “no existía en otros edificios de nuestro suelo” sino que ni siquiera aparecía en el Edificio realizado.

Gracias a un memorándum de Floridablanca se conocía por entonces que Villanueva había presentado en su día a éste dos soluciones distintas, el cual –sabemos ahora por la memoria– eligió personalmente una de ambas, la cual propuso a Carlos III quién otorgó su placet sin dificultad alguna.

Tratando de justificar aquella disparidad entre el proyecto de la Academia y la realidad construida, se aventuró la teoría de que se trataba precisamente del proyecto rechazado por Floridablanca y que el auténtico debía de ser la lámina del Museo.

Desechada tal suposición pues, conforme al testimonio de Maule, esto era absolutamente imposible, solo quedaba culpar a la soldadesca gabacha de haber quemado los planos originales para calentarse, hipótesis harto improbable entrando el verano de 1808, –cuando el edificio fue destinado a cuartel para la Caballería del Gran Duque de Berg–.

–La maqueta de estudio que se conserva sin haber perdido una sola de sus combustibles piezas, así lo confirma–.

Por contra y con lúcida intuición que hoy se ratifica, aquél que luego fuera Director de la Academia, D. Luis Blanco Soler, en su memorable artículo de 1926 de la Revista “Arquitectura” donde da cuenta por vez primera del hallazgo, no duda de que se trata del proyecto original y escribe:

“El haber hallado recientemente los planos que ideó Villanueva en 1785 permite conocer la evolución del proyecto y las transformaciones que en él introdujo su autor, ya por iniciativa propia, ya por decisiones de la misma Academia de San Fernando o del Real Consejo de Castilla”.

El “Documento Andrada” resuelve la incógnita: tenía razón Blanco Soler; pero no fue el Real Consejo de Castilla, ni tampoco la Academia, y por supuesto menos aún el propio autor, quienes intervinieron para cercenar el proyecto.

Fue su buen amigo y protector, Floridablanca, el responsable.

Bastante antes, D. José Moñino había comprometido su honor ante el Rey alardeando, para asombro general, de que construiría el Prado “sin el más mínimo dispendio del erario público”.

Por más sorprendente que resulte, contaba financiar tal milagro, –y así lo hizo–, con secretas “temporalidades” de la desamortizada Compañía de Jesús o, en otras palabras, con el vulgarmente conocido como “El Dinero de los Jesuitas”.

Sin embargo, a la hora de la verdad y nada más salir la obra de cimientos, supo el Ministro que dichas temporalidades no alcanzarían para realizar el proyecto completo. –Ya en 1791 el déficit acumulado ascendía a más de dos millones de reales sobre un costo final de cincuenta–.

Viendo su prestigio seriamente amenazado, Floridablanca decidió suspender “sine die” la parte más fácilmente prescindible del proyecto –evidentemente el gran pórtico cubierto–, aunque con ello y, bien a su pesar, tuviera que cortar las alas a su arquitecto.

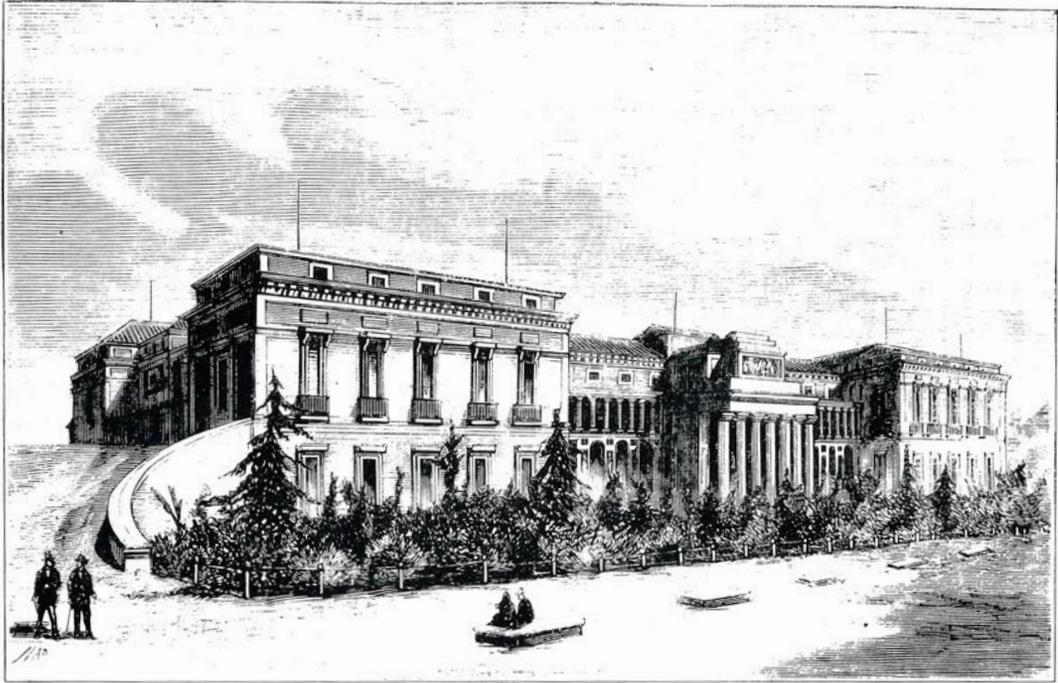
La contención con que Villanueva describe el magno desastre constituye toda una lección de comprensión para las limitaciones que condicionaron al político, su cliente, y un tributo de lealtad hacia el viejo y querido amigo caído en desgracia.

Sus palabras son un modelo de caballerosidad y gallardía. Dice de este modo:

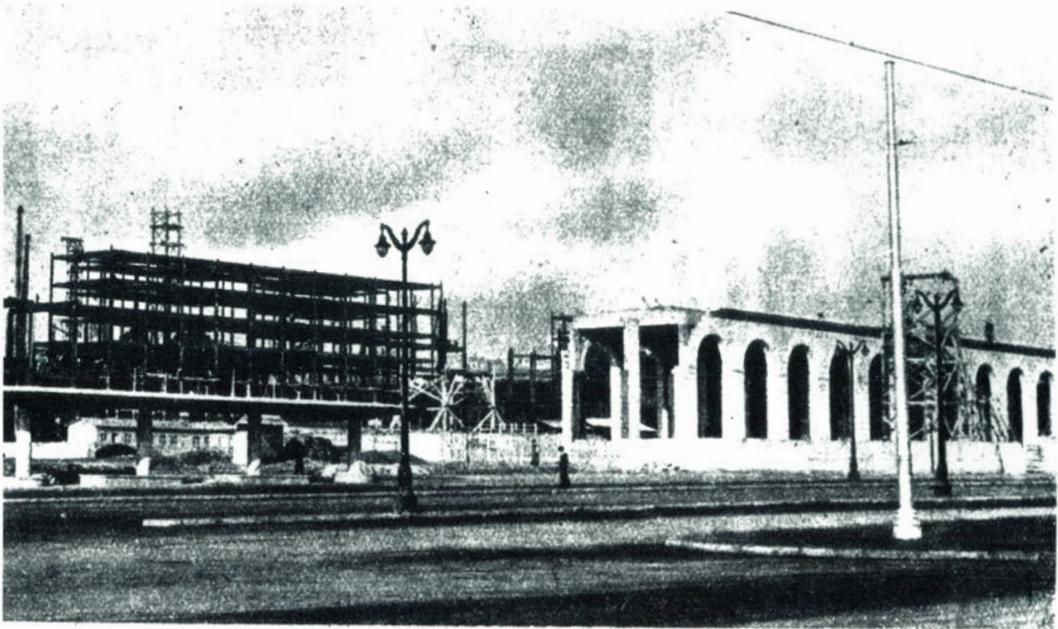
“Pero no bien comenzada la excavación de zanjas y macizo de cimientos, ocurridos no pocos incidentes demasiado comunes en las obras, en los que se debe con resignación padecer y ejercitarse en el sufrimiento y moderación el profesor que estime su honor y gloria, consolándose con el recuerdo de mayores penas heroicamente sufridas por hombres de superiores méritos que debieron ceder y superarse a los caprichos de la ignorancia para poder llegar a ocupar el debido lugar merecido por sus afanes, continuábase el Edificio, habiendo ya moderado en mucho la mayor parte de su disposición, tomando nueva forma en lo general, no sé si más sencilla y acomodada, pero sí menos costosa. Se reduce pues ésta memoria a lo que se dice, siendo inútil, fastidioso y molesto describir las anteriores”.

Pese a la generosidad que comporta este épico “Decíamos ayer”, el relato no deja de tener el amargo sabor que toda frustración comporta.

El maestro debió quedar anonadado. –Su mirada en el retrato de Goya no es fácil de olvidar–.



EL "EXTRAÑO NUEVO CURVO" DE LA RAMPA SEGUN GRABADO DE FDEZ. DE LOS RIOS - 1876.



EL PORCHE DE LOS NUEVOS MINISTERIOS CONSTRUIDO POR ZUAZO CON TODA PRIORIDAD.

De repente le habían robado, arrancado, el rostro a su grandiosa creación. Había sobrevenido el “Cadit persona manet res” de los clásicos.

Ciertamente: caída la preciosa máscara, solo inerte materia quedaba.

Arrebatada con la logia la verdadera faz expresiva de su bella composición, Villanueva se encontró así enfrentado al formidable desafío de tener que convertir sobre la marcha la medio abocetada elevación interna del frente al Paseo del Prado, –la materia neutra dejada al descubierto–, en nueva fachada principal del edificio.

Un alzado mitad mayor que el del Palacio Real.

Solo un genio de la talla de este hombre, arquitecto de raza, podía salir triunfante en tamaño empeño.

Y aunque en este proyectar “in situ” consumiera hasta el último de sus días, afortunadamente para el orgullo humano, así fue.

A cambio la fachada ganó ese plus dimensional que hace del Prado uno de los más atractivos ejemplares de la arquitectura palatina del Neoclásico Europeo.

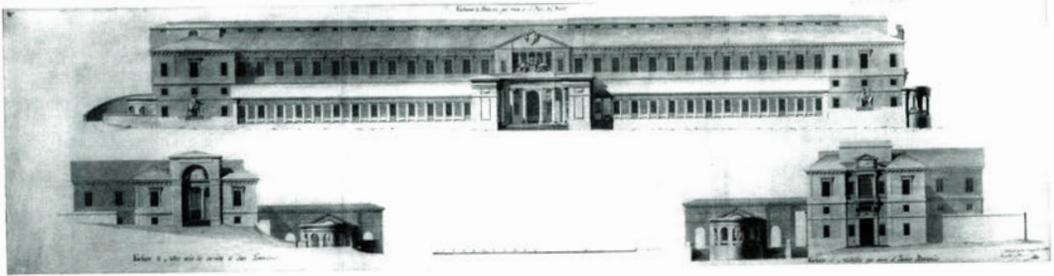
Sin embargo, el impacto de tal episodio entre las gentes de la Arquitectura debió de ser profundo pues dejó huella perdurable en la memoria colectiva de la profesión.

Cuando dieron comienzo las obras de los Nuevos Ministerios, el académico D. Secundino Zuazo Ugalde, –para Lafuente Ferrari, “El más grande arquitecto español después de D. Juan de Villanueva”–, exigió con sagacidad comenzar aquel gran complejo con la construcción de los porches del Paseo de la Castellana “no le fuera a ocurrir lo del Prado”.

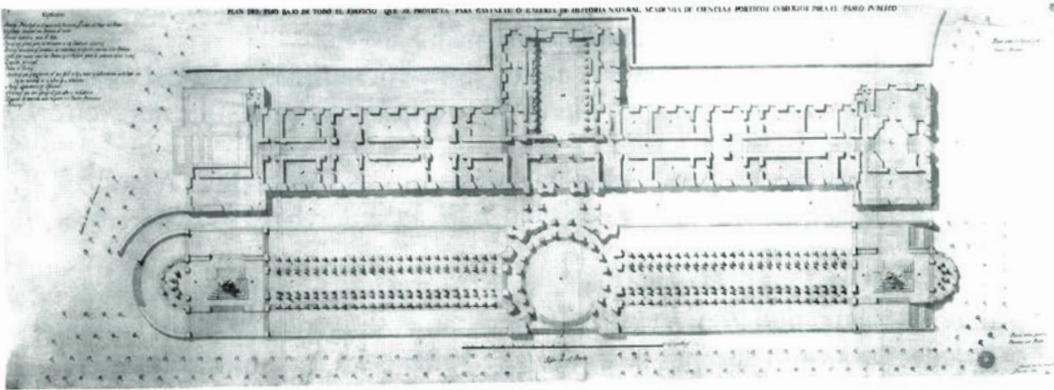
Y aún cuando, efectivamente, la stoa del Prado quedó “non nata”, su espectro siguió larvado en las identidades básicas que enraizan el edificio construido con el proyecto original: la longitud prevista, 729,30 pies castellanos, coincide exactamente con los 203,20 m. construidos.

Por otra parte y hasta 1883 que lo derribara Jarreño, ha subsistido el anómalo muro curvo de contención de la cuña de terreno que ascendía en rampa hasta el nivel alto del edificio, según aparece en el dibujo del Coronel Carlos Vargas de 1824 –el cual fue la base de numerosos grabados del XIX y que también se conserva en nuestros archivos–.

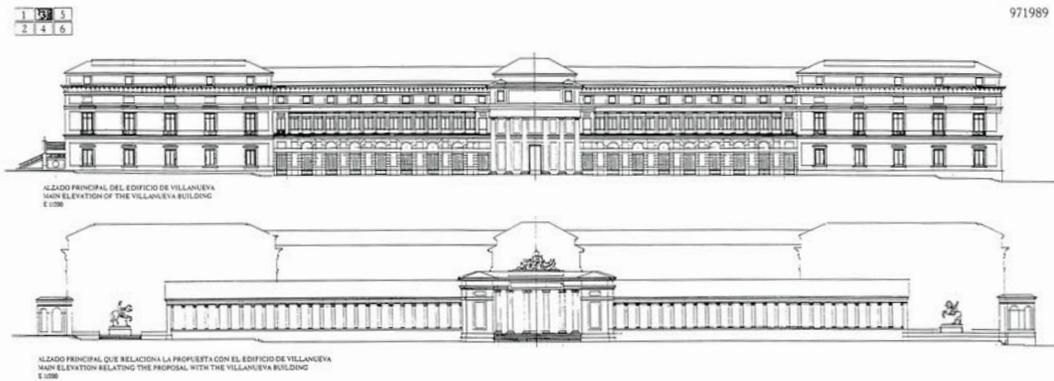
Diversos planos de Madrid, entre ellos el de López-Cortijo de 1835, así lo atestiguan.



FACHADA AL PASEO DEL PRADO DEL PROYECTO ORIGINAL DE VILLANUEVA.



PLANTA BAJA DEL PROYECTO ORIGINAL DE VILLANUEVA.



LA LOGIA PRONTOGONISTA DE LA FACHADA AL PASEO DEL PRADO.

La singularidad de este arco de muro circular que, según la planta del proyecto original, circunvalaba la exedra norte de la logia, es testimonio inequívoco de que el propósito de realizar ésta nunca fue desechado.

Estos son sin duda los datos a los que alude Blanco Soler en el artículo citado cuando atribuye a Villanueva la voluntad de terminar construyendo su interrumpido proyecto:

“Hay datos para suponer la existencia de un proyecto de conjunto hecho por el mismo Juan de Villanueva, que reformaba el paseo del Prado desde el Real Convento de San Jerónimo hasta los olivares de Atocha pasada la antigua Puerta, determinaba el emplazamiento de algunos edificios que proyectó más tarde, como el Observatorio Astronómico; y acaso obedeciera a ese plan de conjunto no solo la disposición general del edificio y sus alineaciones, sino también la idea de construir el pórtico cubierto”.

Rotunda afirmación que hoy se ratifica y tras la cual sólo cabe recapitular las conclusiones:

El Prado fue proyectándose mientras la obra avanzaba.

La lámina y la maqueta que en el museo se conservan, son valiosos instrumentos inconclusos de trabajo .

Queda definitivamente resuelta la incógnita de las discrepancias entre lo realizado y el proyecto de la Real Academia y, en consecuencia, éste es el original autorizado por Carlos III para la construcción del Museo que inventara el arquitecto D. Juan de Villanueva.

Cabe con ello profunda satisfacción para la Historia del Arte y para la Academia, pero también un cierto sentimiento de añoranza.

A diferencia de la Música, en Arquitectura basta con dejar de interpretar una partitura, de construir un proyecto, para que éste quede para siempre como “Sinfonía Incompleta”.

Es el contrapunto el Documento Andrada:

“El Prado, Sinfonía Incompleta”.

Señores Académicos: “He dicho”.

RAFAEL DE LA-HOZ ARDERÍUS

“RAYO SIN LLAMA”
(Edición para bibliófilos)

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ



GRABADO DE JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ

En el Salón de Columnas de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue presentada la edición de bibliofilia “Rayo sin llama” con texto del poeta José Antonio Muñoz Rojas y grabados de José Hernández Muñoz académico numerario de esta Corporación.

La presentación del acto estuvo a cargo de Antonio Bonet Correa, así mismo académico, a la que siguieron breves intervenciones del propio poeta e ilustrador.

La mencionada edición, producida por el Centro de Estudios y Publicaciones bajo los auspicios de la Real Maestranza de Caballería de Ronda consta de un poema inédito de José Antonio Muñoz Rojas inspirado en el Caballo y de once aguafuertes originales de José Hernández. En el proyecto y realización de esta obra intervinieron Denis Long, coordinador y estampador de los grabados, Julio Soto impresor de los textos y Ana Jessen Delgado de Torres, encuadernadora del total de los 95 ejemplares que integran la mencionada edición.

DISERTACIÓN DEL EXCMO. SR. D. MANUEL GÓMEZ
DE PABLOS, PRESIDENTE DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Señores académicos:

Mis primeras palabras deben ser de profundo agradecimiento al señor Director, mi querido amigo Ramón González de Amezúa, y a todos ustedes por brindarme su generosa hospitalidad para hablarles aquí del Patrimonio Nacional.

Es la primera vez que comparezco ante una Academia, acto que me produce un respeto imponente, y ello constituye para mí un honor y un privilegio.

Pienso que debo cumplir con la elemental cortesía de presentarme ante ustedes.

Soy Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos y tengo ya una amplia trayectoria profesional a mis espaldas.

Mi vida profesional ha transcurrido fundamentalmente en los campos de la hidráulica y la energía y, desde hace ya bastantes años, he desarrollado mi actividad en la alta gestión de las empresas.

También por razones profesionales viví varios años en Venezuela y dirigí diversos trabajos en aquel país, Colombia y Centro América.

Entre 1970 y 1974 fui Director General de Obras Hidráulicas, en el Ministerio de Obras Públicas.

Entonces conocí al Príncipe de España Don Juan Carlos de Borbón y tuve el honor y el privilegio de acompañarle en diversas actividades oficiales relacionadas con el Ministerio.

Recibí mi primera educación en el Instituto-Escuela y pienso que quedé marcado por la impronta de la Institución Libre de Enseñanza, que desarrolló en mí un profundo amor por la Cultura y las Bellas Artes.

La presidencia del Patrimonio Nacional, que asumí el 14 de abril de 1986, colma todas mis ilusiones y siempre que me invitan a hablar de sus temas lo hago con orgullo de español y consciente de la responsabilidad que mi cargo conlleva.

Quisiera ahora dedicar unas breves palabras a las relaciones, probablemente centenarias, entre esta Real Academia y el Patrimonio Nacional.

Pienso que compartimos una historia común, gracias a la labor de personas que han trabajado por y para ambas instituciones y han dejado en ellas buena parte de sus afanes y saberes.

Quizás la persona que mejor representa esto que quiero decirnos sea don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya. El Marqués de Lozoya fue miembro de esta Real Academia desde 1940 hasta su muerte acaecida en 1978, y Director de la misma en los últimos años de su vida. Simultáneamente y prácticamente los mismos casi cuarenta años fue Consejero de Bellas Artes del Patrimonio Nacional. Dejó en ambas instituciones una parte muy importante de su trayectoria vital.

También debo nombrar a don Fernando Chueca Goitia, miembro de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes y gran maestro de larga ejecutoria. Chueca fue durante años miembro del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional y nos dejó un selecto grupo de trabajos y de artículos sobre nuestra entidad. A él se debe la defensa del Patrimonio Nacional como organismo, en su condición de consejero y de senador cuando se elaboró la ley por la que nos regimos en 1982.

Tenemos también la fortuna de contar con los sabios consejos de los académicos Antonio Bonet Correa y José Luis Álvarez.

Otro ilustre académico, Rafael Manzano Martos, estuvo también muy vinculado al Patrimonio Nacional, como administrador en los Reales Alcázares de Sevilla.

He dejado para el final la figura de Ramón Andrada Pfeiffer. Coincidió con Ramón en el Instituto-Escuela en los viejos y buenos tiempos de los años treinta.

Ramón Andrada, arquitecto notable, desarrolló toda su vida profesional en el Patrimonio Nacional, donde ingresó casi como alumno en 1944 y terminó su carrera allí, como Consejero General en 1986.

En junio de ese mismo año fue recibido en esta Casa como Académico de Número. Tuve la ocasión de asistir a su entrada en esta Academia, y

recuerdo nítidamente el apasionado canto al Patrimonio Nacional que hizo en su discurso.

Quisiera rendir en la figura de Ramón Andrada mi homenaje al Patrimonio Nacional y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Deseo finalmente recordar que en 1962 esta Real Academia concedió su medalla de honor al Patrimonio Nacional.

Todo lo que acabo de comentarles hace que, sin perder un ápice del respeto que les debo y al que me refería al principio, me encuentre muy cómodo ante ustedes para hablarles del Patrimonio Nacional.

La historia del Patrimonio Nacional es larga y su concepto ha experimentado una notable evolución en virtud de los cambios en las Instituciones Políticas y en el Derecho, aunque siempre está presente un denominador común: se trata del conjunto de bienes destinados al servicio de la más alta representación del Estado, como medio material para el cumplimiento de sus funciones.

En otras épocas de nuestra historia, el Patrimonio Nacional se ha denominado Patrimonio Real, Patrimonio de la Corona o Patrimonio de la República, pero siempre se ha mantenido en común el tratarse del conjunto de bienes al servicio de la más alta Magistratura del Estado.

Se conocen gran número de disposiciones legales que han tratado el tema, desde el Fuero Juzgo o las Partidas, a las Cortes Constituyentes de Cádiz, hasta llegar a la legislación vigente de hoy día.

A raíz de la instauración de la Monarquía Parlamentaria como forma política del Estado, por la Constitución de 1978, se van perfilando una serie de normas legales que determinan la actual regulación del Patrimonio Nacional.

Estas normas son fundamentalmente tres:

1ª.- La propia Constitución de 1978.

2ª.- La Ley de 16 de junio de 1982, reguladora del Patrimonio Nacional.

3ª.- La Ley del 25 de junio de 1985, del Patrimonio Histórico Español.

Actualmente en España, nuestra institución está integrada por aquellos bienes del Estado destinados al uso y servicio de su Majestad el Rey y de la Familia Real. Asimismo, debido a su propia naturaleza, y con el apoyo de la Corona, se encuentra al servicio de todos los españoles como vehículo permanente de cultura.

Los bienes del Patrimonio Nacional, de acuerdo con la Ley a que me he referido anteriormente son los siguientes:

- El Palacio Real de Madrid y el Campo del Moro.
- El Palacio Real de Aranjuez y La Casita del Labrador con sus jardines y edificios anexos.
- El Palacio Real de San Lorenzo de El Escorial, el palacete denominado la Casita del Príncipe, con su huerta y terrenos de labor y la Casita de Arriba con las Casas de Oficios de la Reina y de los Infantes.
- Los Palacios Reales de la Granja y Riofrío y sus terrenos anexos.
- El Monte de El Pardo y el Palacio de El Pardo con la Casita del Príncipe, el Palacio de la Zarzuela y el predio denominado La Quinta con su palacio y anexos; la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, el Convento del Cristo y edificios contiguos.
- El Palacio de la Almudaina y Jardines en Palma de Mallorca.
- Los bienes muebles contenidos en los palacios reales o depositados en otros inmuebles, enunciado en el inventario custodiado por el Consejo de Administración.
- Las donaciones hechas al Estado a través del Rey y los demás bienes y derechos que se afecten al uso y servicio de La Corona.
- Los derechos de patronato o de gobierno y administración sobre las siguientes fundaciones, denominadas Reales Patronatos:
 - * La Encarnación, Buen Suceso, Descalzas Reales, Basílica de Atocha, Santa Isabel, Iglesia y Colegio de Loreto, todos ellos en Madrid.
 - * El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sito en dicha localidad.
 - * El Monasterio de las Huelgas en Burgos.
 - * El Convento de Santa Clara en Tordesillas.
 - * El Convento de San Pascual en Aranjuez.
 - * Y el Copatronato de Doncellas Nobles en Toledo.

Por otra parte el artículo 3º de nuestra Ley dice que en cuanto sea factible con la afectación de los bienes del Patrimonio Nacional al servicio de su Majestad el Rey, el Consejo de Administración adoptará las medidas conducentes al uso de los mismos con fines culturales, científicos y docentes.

Por ello reiteradamente digo que los dos pilares sobre los que descansa la acción del Patrimonio Nacional son: el servicio a la Corona y el servicio a la Cultura.

Esto hace que los palacios y monasterios que componen nuestro Patrimonio, no sólo estén abiertos al público como cualquier museo, sino que tienen que estar “vivos”.

En los primeros se realizan actos oficiales de la más diversa índole presididos por la Familia Real, y en los segundos se mantiene la presencia activa de las comunidades religiosas que los habitan permanentemente.

El Palacio Real de Madrid, por ejemplo, no es sólo un museo magnífico sino que en él tienen lugar casi cien días al año audiencias civiles y militares, presentación de cartas credenciales por nuevos embajadores, recepciones, almuerzos y cenas de gala, etc. etc.

En el Palacio Real de Madrid tuvo lugar, en el año 1985, la firma del Tratado de Adhesión de España a las comunidades Europeas y en 1991, también en su emblemático salón de columnas, se abrió la Conferencia de Paz de Oriente Medio.

Mañana, por ejemplo, en este palacio sus Majestades los Reyes ofrecerán una recepción con motivo de la entrega del Premio Miguel de Cervantes, y el miércoles, día 24, otra con motivo de la entrega de los Premios nacionales del Deporte.

El Palacio de El Pardo es como saben residencia oficial de los Jefes de Estado, invitados de honor de sus Majestades los Reyes.

El Palacio de La Granja fue el marco de diferentes actos celebrados con motivo de la Cumbre de Jefes de Estado.

El Palacio de la Almudaina acoge en verano los actos oficiales que sus Majestades tienen a bien programar.

El Patrimonio Nacional proporciona la estructura necesaria en cada caso, adecuando el palacio que determina la Casa de su Majestad el Rey.

El servicio a la cultura que desarrolla el Patrimonio Nacional es amplio y muy variado. A través del mismo hemos conseguido que nuestra Institución sea cada vez más conocida.

En el salón Génova del Palacio Real de Madrid llevamos varios años desarrollando unos ciclos de conferencias, en los que algunos de ustedes nos han honrado tomando parte, que ponen de manifiesto la influencia de nuestra monarquía en el desarrollo de la cultura.

En el Salón de Columnas, también del Palacio Real de Madrid, se llevan a cabo los ciclos de música de cámara con el extraordinario conjunto de Stradivarius del Patrimonio Nacional.

En diferentes reales sitios venimos celebrando ciclos de música y teatro. Por ejemplo la Primavera Musical en el Campo del Moro, la música de Navidad en la capilla del Palacio Real de Madrid, etc.

Las exposiciones constituyen otra de las vías, y de las más importantes, para dar a conocer nuestras colecciones.

Se han celebrado exposiciones de Arquitectura, Plata, Pintura, Relojes, Cerámica, Porcelana, etc.

La exposición de Tapices y Armaduras muestra, sin duda, las más emblemáticas colecciones reales. Debo recordar que la colección de Tapices es tenida como la mejor del mundo.

Se inauguró por sus Majestades los Reyes en 1991 en el Metropolitan Museum de Nueva York, sirviendo de pórtico a las celebraciones de 1992 en nuestro país. En la primavera de 1992 se trasladó esta exposición a Barcelona, capital olímpica y en octubre se presentó en Madrid, Capital Europea de la Cultura. Asimismo en 1994 esta exposición viajó a Bruselas, por indicación de su Majestad el Rey para satisfacer, de forma póstuma, un deseo expresado por el Rey Balduino.

La actividad cultural que desarrolla el Patrimonio Nacional también tiene un fiel exponente en su Editorial.

Se han publicado libros, folletos, facsímiles y monografías en el deseo de dar una amplia visión de la riqueza patrimonial.

Un apartado importante son nuestros catálogos: desde el de Tapices hasta el de Manuscritos pasando por el de Relojes, Plata, Porcelana y el más reciente de Edificios.

Nuestra revista "Reales Sitios", fundada hace ya treinta y dos años, constituye la mejor tarjeta de visita de nuestra Institución. Es bien conocida por ustedes, ya que muchos ilustres académicos de esta casa han venido colaborando en la Revista desde su fundación.

Un aspecto muy importante del Patrimonio Nacional es el de la colaboración con universidades.

En este sentido hemos firmado convenios con la Universidad Complutense de Madrid y con la de Salamanca para llevar a cabo investigación, ciclos de conferencias, publicaciones, etc.

El convenio firmado con la Universidad Complutense en 1988 está constituido por tres proyectos:

- 1º.- Catalogación de monedas y medallas del Patrimonio Nacional.
- 2º.- Catalogación de la colección de Esculturas del Patrimonio Nacional.
- 3º.- Felipe II en El Escorial: Coleccionismo, Mecenazgo, Biblioteca y Decoración Palaciega.

Del convenio firmado con la Universidad de Salamanca surgió la creación del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, el más importante de España en su género que ya va en su V edición.

Quiero destacar de forma especial, la invitación de esta Real Academia que me está permitiendo repasar, en voz alta, la labor en la que estamos inmersos y me permite también solicitar su autorizada opinión y colaboración en las delicadas materias y problemas que continuamente se suscitan.

Sirva de muestra este ejemplo:

El patrimonio Nacional recibe todos los años unos tres millones de visitantes en sus distintos palacios y monasterios, de los cuales unas setecientas cincuenta mil personas visitan el Palacio Real de Madrid.

Nos preocupan los problemas que puedan suscitar este elevado número de visitantes, aunque somos conscientes de la obligación que tenemos de poner el Patrimonio Nacional al servicio de la cultura del País.

Creo que este problema de la masificación de los museos en general es algo que debe analizarse cuidadosamente para conocer cuál es la mejor política a seguir.

Les he expuesto de forma panorámica y muy resumida la naturaleza del Patrimonio Nacional, su definición legal, los bienes que lo integran, y el servicio a la Corona y el servicio a la cultura que por mandato legal nos honramos en prestar.

Les recuerdo el legado que administramos:

- 9 Palacios
- 11 Monasterios y conventos y
- 24 otras propiedades

Todo este conjunto supone una superficie bruta construída de algo más de medio millón de metros cuadrados repartidos en unas 580 hectáreas de jardines y unas 19.800 hectáreas de bosque por lo que podrá valorarse la importancia de la labor permanente de mantenimiento, conservación y restauración.

Si tenemos en cuenta las magníficas colecciones del Patrimonio Nacional y la necesidad de que las obras de arte que se custodian en estos museos

“vivos” han de estar siempre dispuestas tanto para los actos oficiales, con asistencia de gran número de invitados, como para la visita pública, es fácil comprender la atención constante que se ha de prestar al apartado de conservación y restauración.

Para acometer tan importante labor se han establecido cuatro áreas de trabajo.

- Rehabilitación de edificios y recuperación de espacios.
- Restauración y recuperación de obras de arte.
- Recuperación de parques y jardines.
- Seguridad.

También prestamos una gran atención a las labores de tratamientos terapéuticos de la piedra y de la madera de nuestros monumentos.

Es muy importante la inmensa tarea que se desarrolla para llevar a cabo la renovación de los sistemas eléctricos, electrónicos e hidráulicos de nuestros palacios, museos y conjuntos.

Un ejemplo de la recuperación de espacios llevada a cabo la tenemos en la planta sotano del Palacio Real de Madrid, donde se han instalado los depósitos y almacenes de tapices, alfombras, muebles, telas y objetos diversos, así como las cámaras acorazadas de alta seguridad para conservar los documentos del archivo de Palacio de mayor valor.

Otro ejemplo de importante recuperación de espacios nos lo da la planta cuarta del Palacio Real de Madrid donde se han instalado las oficinas de la Gerencia, la Dirección de Actuaciones Histórico-Artísticas, la Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, la Dirección de Coordinación de Medios y Seguridad, la Intervención Delegada, etc.

Asimismo en la planta cuarta están instalados los talleres de restauración y los laboratorios de fotografías y análisis.

Muy importante fue también la obra realizada en el Palacio Real de El Pardo, ya que al cubrir el Patio de los Borbones con una moderna cúpula acristalada, desmontable, se ha posibilitado la creación de un gran salón de casi quinientos metros cuadrados.

En lo que se refiere al apartado de restauración y recuperación de obras de arte debemos tener en cuenta las magníficas colecciones del Patrimonio Nacional, con más de 7.000 cuadros, más de 3.000 tapices, 700 relojes, 18.000 muebles, unas 12.000 piezas de plata, 23.000 de porcelana, cien

millones de documentos de archivo, más de 225.000 ejemplares de libros en las bibliotecas, etc.

Para atender tan importante apartado el Patrimonio Nacional ha instalado en el Palacio Real sus propios talleres:

- Pintura.
- Escultura.
- Porcelana.
- Relojería.
- Metales y armería.
- Piedras duras.
- Dorado y estuco.
- Textiles.
- Tapicería.
- Guarnicionería.
- Libros y documentos.
- Encuadernación.
- Laboratorio de análisis.
- Laboratorio Fotográfico.

Podemos decir que la restauración y conservación de los bienes que el Patrimonio Nacional custodia son tareas permanentes, es decir, que por largas y generosas que sean las campañas, por bien dotadas que estén, y por intenso que sea su trabajo, un ente como el nuestro nunca termina de conservar y restaurar.

En nuestros talleres se aplican los conceptos básicos de restauración: conocimiento de la historia de la obra de arte, la investigación científica y el respeto absoluto a esta como unidad irrepetible.

Debe aceptarse también la evolución de los criterios y debe ser requisito ineludible la reversibilidad de las actuaciones.

Pero si tuviéramos que definir una característica singularísima de nuestra actividad restauradora diríamos que en el Patrimonio Nacional restauramos el edificio, el cuadro, el bronce, la porcelana, etc. no sólo para que se admire, sino para que siga utilizándose en el mismo lugar para el que se concibió.

Nuestros equipos han hecho posible que en estos diez últimos años se hayan realizado casi 10.000 restauraciones agrupadas en diferentes campañas.

Voy a destacar algunas de estas restauraciones, aún cuando el esfuerzo de selección siempre comporta sacrificios y olvidos.

Palacio Real de Madrid. La extensísima labor llevada a cabo en la planta principal, incluyendo telas, bronce, frescos, etc.

Rehabilitación y restauración de la biblioteca modernizando sus instalaciones para ofrecer un mejor servicio al investigador.

La sala chino-japonesa que nos permitió, al levantar las telas que la tapizaban, descubrir la decoración de origen con las placas de barro, porcelana y cañas de bambú, con motivos chinos.

El salón del trono y el salón de Gasparini, donde se ha llevado a cabo una total restauración, aplicando en las telas la pasada de bordados. Técnica que consiste en el traslado de los bordados antiguos a soportes textiles nuevos, limpiando y restaurando previamente los elementos decorativos bordados.

Real Monasterio de El Escorial. El mural de la Sala de Batallas.
El Apocalipsis del Beato de Liébana.

Aranjuez. Casa del Labrador. La restauración de su Salón de Baile.

Monasterio de las Huelgas de Burgos. Conjuntos textiles medievales, que se exponen en el Museo de Ricas Telas, que fue montado al efecto.

La talla policromada de Santiago.

La carta Fundacional.

Santa Clara de Tordesillas. La campaña ha sido larga y laboriosa y cabe destacar los trabajos realizados en la Capilla Gótica de los Saldaña y la del Artesonado Mudéjar, uno de los más bellos de España.

Y así podría destacar cada uno de estos casi 10.000 trabajos, como el Cristo de Cellini, La Bandera de Lepanto, El Pendón de las Navas de Tolosa o el cuadro de Velázquez "La Túnica de José".

Pero esta labor no podría llevarse a cabo de no contar con una organización y unos medios humanos y materiales de importante envergadura.

La plantilla del Patrimonio Nacional está constituida por algo más de mil quinientas personas en sus diversas categorías.

El presupuesto anual del Patrimonio Nacional es de unos diez mil millones de pesetas, de los cuales aproximadamente el veintiuno por ciento se

cubre con ingresos propios (entradas a los museos, venta de publicaciones y arrendamientos de inmuebles).

He destacado la actividad intensa de nuestros talleres de restauración y deseo también hacerlo con el programa de Escuelas-Taller en el que el Patrimonio Nacional viene colaborando hace 10 años con el INEM.

En las Escuelas-Taller se forman jóvenes en la tradición de estas técnicas y por las 23 Escuelas-Taller han pasado unos 1.200 alumnos a los que se impartieron diferentes disciplinas.

Con extraordinaria eficacia funcionan estos proyectos que harán que no se pierdan las técnicas artesanas.

Somos conscientes de que tenemos a nuestro cargo magníficos continentes y contenidos, cuyo singular conjunto de riqueza y magnitud los hace comparables con la colección del Vaticano.

Los bienes que integran el Patrimonio Nacional constituyen un legado de nuestra Monarquía y cada palacio asocia a sus valores históricos y artísticos la figura de un rey: Felipe II en El Escorial, Felipe V en La Granja, Carlos III en el Palacio Real de Madrid, Carlos IV y Fernando VII en Aranjuez.

También hemos de recordar la importancia no sólo de conservar esta herencia que recibimos, sino de incrementarla siempre que sea posible.

Si la dinastía borbónica no hubiera acrecentado el Real Patrimonio hoy hablaríamos de El Escorial, pero La Granja y Riofrío no existirían.

En el deseo de aumentar esta herencia recibida en estos diez años se inició una colección de Pintura y Escultura con obra contemporánea de artistas españoles vivos.

En los propios muros del Palacio Real de Madrid pueden encontrarse obras de Feito, Lucio Muñoz, Canogar y otros de las generaciones más recientes.

También se producen estas agregaciones en los archivos, bibliotecas y desde la Casa de su Majestad pasan a las colecciones patrimoniales multitud de regalos, diplomas, monedas y objetos valiosos y diversos.

Conscientes de la importancia de esta herencia o legado histórico-artístico que nos han encomendado, nos marcamos, desde el principio, como objetivo prioritario, el conocimiento de los bienes que constituyen el Patrimonio Nacional, mediante la realización de un inventario completo del mismo, aprobado en Consejo de Ministros con fecha 1 de marzo de 1996.

Actualmente se encuentran inventariadas la gran mayoría de las colecciones (más de 160.000 objetos: desde 1.600 abanicos, hasta 1.800 relicias-

rios, pasando por 450 retablos, 23.000 piezas de porcelana, etc. etc.) y se trabaja en las de numismática, textiles y fotografías que son las tres últimas que restan por inventariar.

Para evitar el deterioro de este material a la hora de realizar trabajos de investigación y consulta se ha tratado su imagen mediante tecnología digital.

Se obtiene, de este modo, información e imagen de alta calidad automáticamente.

En el capítulo de seguridad hemos actuado de forma eficaz y amplia teniendo en cuenta, lo que no me canso de repetir, que los palacios y monasterios están abiertos al público y son “museos vivos”.

Como les decía al principio de mi intervención me he encontrado muy a gusto ante vosotros haciendo este pequeño resumen sobre las actividades y la gestión que se viene realizando en el Patrimonio Nacional.

Desearía que me dieran la oportunidad de mostrarles esta labor “en vivo y en directo” y les invito a visitar los Reales Sitios de nuevo, pues siempre habrá algún palacio, monasterio o convento que les apetezca volver a ver, destacando sus nuevos aspectos, efecto de la restauración, recuperación, etc.

Recuerden, por ejemplo, que el de Las Descalzas Reales mereció el premio del Consejo de Europa en 1987 al mejor museo del año y para celebrar dicho galardón el ilustre académico Julio López Hernández nos hizo la medalla conmemorativa.

Sólo me resta darles las gracias de nuevo por su hospitalidad, en el deseo de que estos contactos entre ambas instituciones sean cada vez más frecuentes, ya que para nosotros la opinión de esta Real Academia y de cada uno de sus miembros, por autorizada, merece todo nuestro respeto.

Madrid, 22 de abril de 1996.

LOS CLAROSCUROS DE LA BIBLIOTECA DE
LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO (MADRID)*

Por

SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO

Los claroscuros que conserva la Biblioteca de esta Real Academia proceden del ingreso más importante de estampas antiguas que desde su fundación ha recibido la Academia: la Colección Valparaíso. En anteriores ocasiones hemos dado a conocer las noticias que sobre este ingreso conserva el Archivo de esta Institución (1). No es casualidad el que estas obras escogidas formen parte del fondo más valioso que conserva la Academia. Recordemos brevemente el origen de esta colección, que se incorporó a la Biblioteca de esta Corporación a raíz de las medidas adoptadas por la Desamortización en 1836. Durante ese mismo año don Valentín de Carderera realizó la inspección que tenía encomendada en distintas provincias españolas para el examen y reconocimiento de las obras artísticas conservadas en iglesias y conventos de los lugares que se le habían asignado. Una de estas provincias fue la de Zamora. La documentación conservada en el Archivo de la Academia nos revela el hallazgo de cuarenta volúmenes de estampas y dibujos que encontró Carderera en el Convento de Trinitarios

* Con este mismo título se realizó un pequeño trabajo que fue publicado en el catálogo de la exposición "A través del claroscuro", celebrada en la sala de exposiciones de la Fundación Cultural Bancaixa de Valencia durante los meses de abril y mayo de 1996 con motivo de la exposición de tres de los claroscuros que posee la Biblioteca de la Academia. Posteriormente, se presentó una comunicación sobre el mismo tema con el texto revisado y ampliado en el IV Encuentro de Bibliotecas de Arte, celebrado en la sede de Arteleku en San Sebastián a finales del mes de abril del mismo año. El texto íntegro de la comunicación queda recogido en las actas del citado encuentro, que no se llegaron a publicar, por lo que presentamos aquí los aspectos más destacados del tema. CÁNOVAS DEL CASTILLO, S., "Los claroscuros" (catálogo de la exposición), 78-83, 232-233.

de la ciudad de Zamora y que el propio comisionado declara que provenían del Monasterio de Valparaíso situado en esa provincia. La manera en que Carderera da cuenta del hallazgo nos revela que, como persona erudita y entendida en la materia, desde el primer momento fue consciente de la importancia de aquella "preciosísima colección de estampas antiguas de buenos autores encuadernada en folio mayor a la romana y según el método de la colecciones que poseen las célebres Bibliotecas Vaticana y Corsiniana de Roma, donde es debido se formó esta colección" (2).

La Colección Valparaíso -así es como se le ha llamado desde su ingreso en la Academia- permanece afortunadamente íntegra en esta Institución, conservándose treinta y seis volúmenes de estampas en uno de los depósitos de su Biblioteca, mientras que los cuatro restantes, por contener exclusivamente dibujos, han pasado a formar parte del Gabinete de Dibujos del Museo de la misma entidad. La categoría de las obras que constituyen este fondo nos ha movido desde la primera aproximación que tuvimos a los volúmenes que la Biblioteca conserva, a insistir de forma reiterada en la necesidad de un estudio pormenorizado que requiere esta colección. El repertorio de estampas abarca cronológicamente los siglos XVI y XVII, y están representadas las escuelas italiana, francesa, alemana, flamenca y holandesa. El número de volúmenes dedicados a la escuela italiana es, con mucho, mayor al de las otras escuelas citadas.

Hasta aquí el origen inmediato de esta colección que pasó en 1836 a la Academia. Pero una incógnita mayor es la de la verdadera procedencia de este conjunto. Las características del formato y encuadernación parecen indicar que se formó efectivamente en Italia, y a juzgar por la calidad de las estampas y dibujos, tuvo que pertenecer a una biblioteca de envergadura. Recordemos cómo Valentín de Carderera hacía alusión en la carta que escribe a la Academia comunicando el hallazgo de estos volúmenes a las bibliotecas del Vaticano y Corsini como poseedoras de colecciones encuadernadas de igual manera a los tomos que encontró. El remitente continúa la carta con otro dato de suma importancia que ya hemos citado en los trabajos anteriores sobre este tema pero que retomamos por su interés: así, indica Carderera que los registros y la numeración en la cubierta exterior de cada volumen le llevan a pensar que faltaban una cuarta parte de la colección completa cuando fueron encontrados en el convento trinitario. En efecto, una revisión del conjunto de datos de los lomos de estos tomos viene

a constatar la existencia de otros que formaban parte de la misma colección, actualmente en paradero desconocido. El hallazgo del resto de estos volúmenes supondría un paso esencial e ineludible a la hora de determinar el origen y la formación de esta importante colección.

La falta de noticias en torno al origen de este conjunto nos hace plantearnos numerosas incógnitas que, sin ánimo de entrar en divagaciones y a pesar de que las conjeturas resultan siempre aventuradas, queremos que queden sin embargo al menos expuestas en este trabajo. Por un lado, sólo los datos aportados por Carderera nos indican que efectivamente estos volúmenes procedían del extinguido monasterio de Valparaíso. No hay motivos para desconfiar de esta noticia que probablemente Carderera recibiría de palabra; sabemos además que este monasterio gozó de un acreditado prestigio durante largo tiempo, y que estuvo vinculado a importantes miembros de la nobleza zamorana. Pero por otra parte no hay que olvidar que los volúmenes fueron encontrados en otro convento, ubicado éste en la propia ciudad de Zamora y por tanto a cierta distancia de Valparaíso. Aun siendo todo hipótesis, un traslado fugaz de estos fondos para evitar su captura puede explicar el que fueran hallados en el convento trinitario de esa ciudad. La documentación conservada sobre este monasterio de Valparaíso en los archivos que guardan papeles relativos a la Desamortización es abundante, pero hasta el momento no se ha encontrado ningún escrito de los que hacen relación a sus bienes que haga referencia a esta colección, por lo que habrá que esperar que algún documento de uno de estos centros -Archivos Histórico Provincial e Histórico Diocesano de Zamora y Archivo Histórico Nacional- corrobore la probable pertenencia de estos volúmenes a Valparaíso. Pero aun aceptando esta noticia como válida, surge otro interrogante mayor: ¿Cómo llegó esta colección a Zamora?, ¿Estaba íntegra cuando llegó, y si así fue, dónde fueron a parar el resto de los volúmenes?. Esa asociación referida de ciertos miembros de la nobleza zamorana con el citado monasterio nos hace al menos considerar la posible presencia de una figura importante de linaje que hubiera tenido alguna vinculación o cargo que representara a la corona española en Italia durante algún tiempo y que pudiera hacerse con esta colección, que terminaría pasando a Valparaíso. Pero la ausencia de blasones estampados y ex-libris en alguno de los volúmenes que indiquen la pertenencia a alguna biblioteca particular nos impide aquilatar su mecenazgo. Por otra parte, el número considerable de los tomos

y la calidad de las obras que contienen nos hace descartar la formación de esta colección en un período corto de tiempo; además, la encuadernación uniforme del conjunto hace rechazar la hipótesis de que los volúmenes tuvieran una procedencia diversa. En cualquier caso, como ya se ha señalado anteriormente, sólo un estudio pormenorizado de la colección podrá dar respuesta a estos interrogantes e hipótesis y aclarar su procedencia, trabajo que nos gustaría abordar en un futuro próximo (3). Muchas de estas dudas podrán ser despejadas mediante el estudio del tipo de papel, siendo necesario un análisis tanto de las hojas que constituyen cada uno de los volúmenes como de aquéllas que sirven de base o soporte a muchas de las estampas, que en ocasiones han sido pegadas por el reverso a otro papel intermedio adherido a las páginas de los tomos. Un análisis de estos papeles y sus filigranas, así como del tipo de enmarcado en *passé-partout* y del empleo de tinta con mucho negro de humo y poco vitriolo que encuadra algunas de las estampas y dibujos de estos tomos serán determinantes para fijar el origen de esta colección. Para el estudio de las filigranas, nos encontramos con el problema, por otra parte habitual, de no poder obtener una imagen visual completa de muchas de ellas por la superposición de otros papeles, el empleo de pegamentos que dificultan la imagen al trasluz, y la coincidencia de las líneas principales de la composición de algunas de las estampas con las marcas del papel. Se hace necesario, por tanto, aplicar para la visualización completa de filigranas métodos más modernos, tales como la betagrafía, la electrorradiografía o la radiografía por rayos X que nos ayuden a determinar el origen del papel que sirve de soporte a estos claroscuros. Como ya hemos indicado, las obras que contienen los volúmenes abarcan cronológicamente los siglos XVI y XVII; esto, junto con las características de la encuadernación, nos induce a pensar que la colección debió formarse en torno al primer tercio del siglo XVIII.

Señalábamos anteriormente que cuatro de los volúmenes de esta colección contienen dibujos excelentes de la escuela italiana que hoy en día se conservan en el Gabinete de Dibujos del Museo de la Academia. En el estudio que pretendemos abordar sobre las estampas de Valparaíso tenemos intención de hacer un análisis de las composiciones que aparecen en algunos dibujos y repiten ciertas estampas de la misma colección, para intentar determinar si los primeros pudieron servir de modelo para la ejecución de las estampas o bien la aparición del mismo asunto -con frecuencia de com-

posiciones muy conocidas- es producto de la casualidad. En el caso de los claroscuros, sólo dos de ellos aparecen asociados a dos dibujos de la misma colección; se trata de los que representan a "La sibila tiburtina y Augusto", composición del Parmigianino grabada por Antonio da Trento, y a "San Pedro y San Juan curando a los enfermos a la puerta del templo", estampa anónima de un dibujo de Rafael. A simple vista se observa que ninguno de estos dos dibujos fueron los preparatorios para los claroscuros citados (4).

Desde su ingreso en la Academia se han conservado estos tomos siempre en su Biblioteca, a disposición de alumnos, profesores e investigadores en la materia. Sólo seis de los claroscuros fueron separados de los volúmenes que los contenían en la catalogación emprendida por Miguel de Velasco en la década de los años treinta, atendiendo a un criterio selectivo por el cual pasaron a formar parte de una carpeta llamada de "estampas escogidas". Es de suponer que estos claroscuros fueron siempre considerados y valorados en su justa medida; probablemente, precisamente su reconocimiento como obra singular les salvó de la exposición temporal a la que muchas de las estampas del fondo antiguo de la Academia estuvieron sometidas para ser copiadas por los discípulos que se formaron en esta Institución, con el consiguiente deterioro de buena parte de ellas (5).

En anteriores trabajos hemos dado a conocer el estado actual de la catalogación de las estampas de esta Biblioteca, que constituyen el fondo antiguo que de estas obras posee la Academia y del que haremos aquí simple referencia. Una vez trasladados estos fondos junto con el resto de la Biblioteca y Archivo desde la Biblioteca Nacional hasta el palacio de Goyeneche y sede de la Academia al concluir las obras que habían transformado su interior, se inició en 1987 la reorganización de este trabajo, que había quedado paralizado desde que Miguel de Velasco realizara la última catalogación en los años treinta. Se hizo una revisión de esta última catalogación, que, sin ánimo de desmerecer el trabajo, resultaba a todas luces limitada y en ocasiones errónea. Tanto las estampas encuadradas -entre ellas, las de la Colección Valparaíso- como las que llamamos "sueltas" han recibido su ubicación definitiva en los depósitos de la Biblioteca respetando las condiciones ambientales -temperatura, humedad, etc.- necesarias para la conservación de este tipo de material, y tomando las medidas precisas para preservar aquellas estampas en estado de deterioro mediante la utilización de papel no ácido. La catalogación se ha hecho conforme a las reglas establecidas por el Ministerio de Cultura para la descripción de

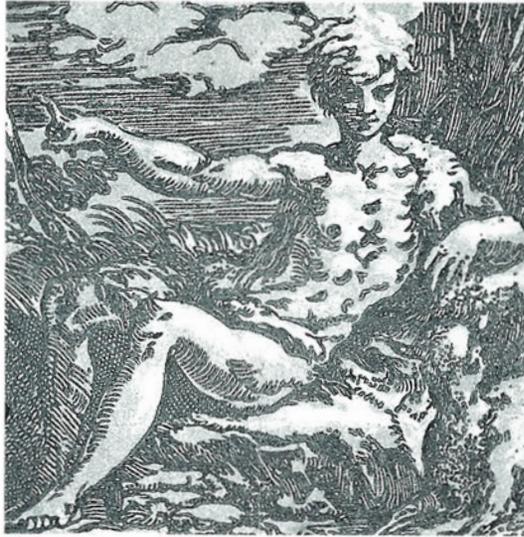
materiales gráficos. Se han elaborado índices de autores -grabadores, autores de composición y dibujantes responsables de la ejecución de las estampas- y de materias. La informatización de esta catalogación se ha iniciado recientemente. Nuestro objetivo, una vez terminado el proceso de revisar e introducir la catalogación realizada durante estos últimos años en la base de datos de la Biblioteca, es el de elaborar un catálogo razonado de estos fondos que permita poner en conocimiento de los investigadores en la materia las obras que posee esta dependencia de la Academia. Sólo la informatización y la publicación de este catálogo permitirán la divulgación nacional y extranjera de nuestras colecciones; de esta manera, su conocimiento permitirá profundizar en el estudio comparativo que este campo requiere.

Son quince los claroscuros que posee esta Biblioteca. El criterio selectivo de la penúltima catalogación que veíamos hizo el que siete de ellos fueran separados de los volúmenes donde inicialmente se encontraban. Pasamos a exponer estas obras, que ya quedaron recogidas en el catálogo de la exposición referida. Antonio da Trento está representado con seis estampas (una de ellas atribuída), cinco de las cuales siguen composiciones del Parmigianino (6). Siguiendo el orden establecido por Bartsch, éstas son las siguientes: "San Juan Bautista en el desierto" (Bartsch, p. 73, nº 17), "El martirio de San Pedro y San Pablo" (Bartsch, p. 79, 80, nº 28), "La sibila tiburtina y Augusto" (Bartsch, p. 90, nº 7), "Circe ofrece de beber a los compañeros de Ulises" (Bartsch, p. 110, nº 6. Atribuida por la crítica moderna a Trento), "Hombre sentado visto de espaldas" (Bartsch, p. 148, nº 13) y la composición de Giuseppe Salviati que representa "El pueblo tributando honores a Psiquis" (Bartsch, p. 125, nº 26). De Ugo da Carpi se conservan tres estampas, dos de ellas sobre composiciones de Rafael y la tercera sobre una del Parmigianino: "La pesca milagrosa" (Bartsch, p. 37, 38, nº 13), "La muerte de Ananías" (Bartsch, p. 46, nº 27), y su obra maestra "Diogenes" (Bartsch, p. 100, nº 10) respectivamente. También Nicolo Vicentino está representado en nuestra colección con la composición de Polidoro da Caravaggio "El suicidio de Ajax" (Bartsch, p. 99, 100, nº 9).

El resto de los claroscuros son anónimos o de atribución dudosa. De nuevo se repite el nombre de Rafael como autor de composición para las estampas de "San Pedro y San Juan curando a los enfermos a la puerta del templo" (Bartsch, p. 78, 79, nº 27), en la que la estampación en aguafuerte está atribuída al Parmigianino, y los dos ejemplares -uno color ocre y otro

verdoso, este último bastante deteriorado- conservados en la Academia de "Marta conduciendo a María Magdalena a Cristo" -llamada también "La Virgen de la escalera"- (Bartsch, p. 37, nº 12), atribuída a Giorgio Matheis. Por último, citaremos las estampas anónimas que representan un "grupo de hombres y mujeres" y que, en opinión de Bartsch, se aproxima al gusto del citado Giuseppe Salviati (Bartsch, p. 155, 156, nº 27), y la otra, de tres tacos, que lleva por asunto La Fe, representada por una matrona de pie, con la cabeza cubierta y sosteniendo una cruz en su mano derecha y un cáliz en la izquierda (no recogida por Bartsch).

Al recordar hoy estas obras queremos que el aprecio que desde sus inicios tuvieron no languidezca. El desconocimiento de su existencia en éste y otros centros impide una mayor profundización de su estudio. Es por ello por lo que animamos desde aquí a estudiosos e investigadores a emprender un análisis apenas abordado en nuestro país. Esperemos que esta breve presentación tenga, junto con el texto que aparece en el catálogo de la exposición "A través del claroscuro" celebrada en el presente año en Valencia, una difusión nacional que favorezca lo más posible su conocimiento.



1. San Juan Bautista en el desierto. Antonio da Trento.
De una composición del Parmigianino (Bartsch, p. 73, n° 17)



2. Martirio de San Pedro y San Pablo. Antonio da Trento.
De una composición del Parmigianino (Bartsch, p. 79, 80, n° 28)



3. La sibila tiburtina y Augusto. Antonio da Trento.
De una composición del Parmigianino (Bartsch, p. 90, n° 7)



4. Circe ofrece de beber a los compañeros de Ulises. Atribuida a Trento.
De una composición del Parmigianino (Bartsch, p. 110, n° 6)



5. Hombre sentado visto de espaldas. Antonio da Trento.
De una composición del Parmigianino (Bartsch, p. 148, nº 13)



6. El pueblo tributando honores a Psiquis. Antonio da Trento.
Composición de Giuseppe Salviati (Bartsch, p. 125, nº 26)



7. La pesca milagrosa. Ugo da Carpi.
Composición de Rafael (Bartsch, p. 37, 38, nº 13)



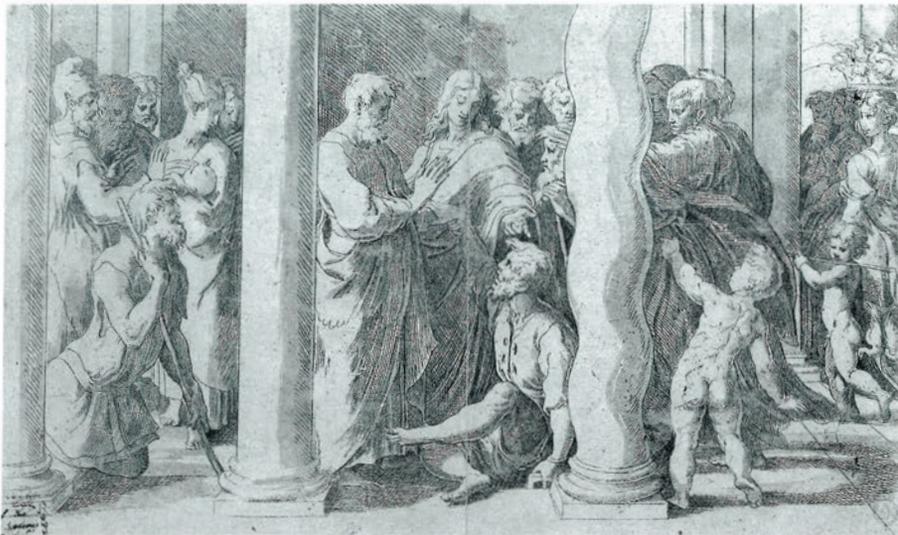
8. La muerte de Ananias. Ugo da Carpi.
Composición de Rafael (Bartsch, p. 46, nº 27)



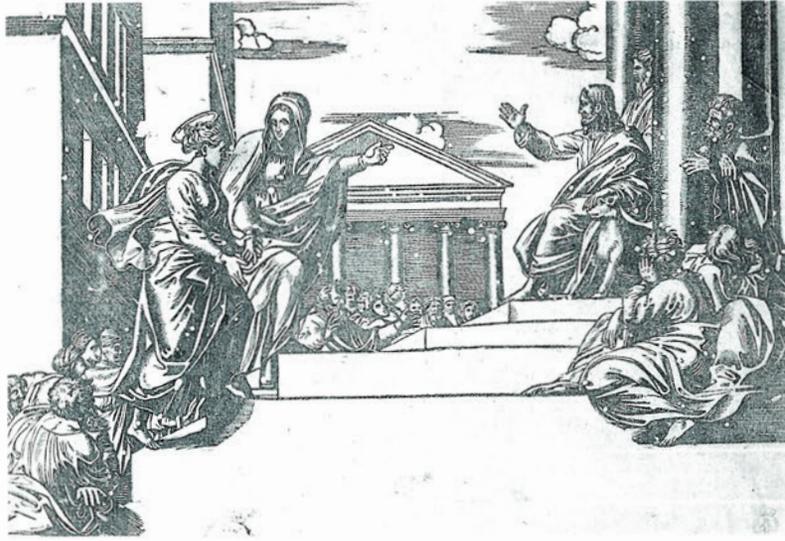
9. Diogenes. Ugo da Carpi. De una composición del Parmigianino (Bartsch, p. 100, n° 10)



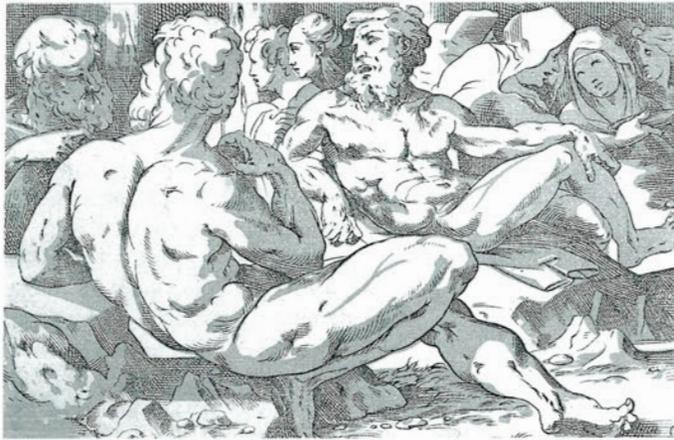
10. El suicidio de Ajax. Nicolo Vicentino. Composición de Polidoro da Caravaggio (Bartsch, p. 99, 100, n° 9)



11. San Pedro y San Juan curando a los enfermos a la puerta del templo. Composición de Rafael (Bartsch, p. 78, 79, n° 27)



12 y 13. Marta conduciendo a María Magdalena a Cristo o La Virgen de la escalera. Atribuída a Giorgio Mathesius (Bartsch, p. 37, n° 12)



14. Grupo de hombres y mujeres. De una composición de Giuseppe Salviati ? (Bartsch, p. 155, 156, n° 27)



15. La Fe (no recogida por Bartsch)

NOTAS

- (1) CÁNOVAS DEL CASTILLO y LASARTE PÉREZ ARREGUI, "La colección de estampas".
- (2) Carta de Valentín de Carderera remitida al secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fechada en 3 de septiembre de 1836. Archivo de la Academia, leg. 35-10/1. A pesar de haber sido recogida en los trabajos de CÁNOVAS DEL CASTILLO Y LASARTE, "La colección de estampas", 196 y en el catálogo de la exposición "A través del claroscuro", 79, reproducimos de nuevo este párrafo por considerar que da idea acertada de la riqueza de esta colección. El Archivo de la Academia conserva además otra documentación sobre el tema.
- (3) Queremos recordar a don Santiago Samaniego, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Salamanca, e investigador zamorano interesado en esta colección, quien tras una consulta de estos fondos de nuestra Biblioteca reavivó el tema en torno al origen de esta colección, y con quien intercambiamos opiniones al respecto, algunas de las cuales quedan de manera sucinta recogidas en esta ponencia, quedando pendiente la elaboración de un trabajo conjunto sobre este tema.
- (4) El inventario de dibujos de la Academia ha sido publicado por CIRUELOS y GARCÍA SEPÚLVEDA, "Inventario de dibujos". Sobre el dibujo que representa "La sibila tiburtina y Augusto" de la Academia, queremos señalar la mala interpretación a que puede dar lugar la ficha técnica que para esta obra se elaboró y publicó en el catálogo de la mencionada exposición celebrada en Valencia, donde se da a entender que tradicionalmente este dibujo se ha atribuido al Parmigianino, sin base documental ni argumentación estilística alguna, cuando en el referido inventario de Ascensión Ciruelos y Pilar García Sepúlveda no se atribuye a la mano del Parmigianino, indicándose tan sólo que sigue un diseño de éste. "A través del claroscuro", 232.
- (5) En relación con este tema, véase el trabajo de CÁNOVAS DEL CASTILLO y LASARTE PÉREZ ARREGUI, *Ob. cit.*
- (6) Sobre las estampas del Parmigianino como autor de composición y grabador conservadas en este centro, se ha elaborado un trabajo con el título *El Parmigianino en la Colección de estampas de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, elaborado por Soledad Cánovas del Castillo (pendiente de publicación).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRESEN, A., *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der Kupferstecher, Maler, Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen*, Leipzig, Weigel, 1870-1873.
- BARTSCH, A., *Le peintre graveur*, XII, Vienne, Pierre Mechetti, 1811.
- BERNINI PEZZINI, G.; MASSARI, S.; PROSPERI VALENTI RODINÒ, S., *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma, Quasar, 1985.
- BRIQUET, Ch. M. y otros, *Les Filigranes, Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 3 vols., Paris, 1907.
- BRYAN, M., *A biographical and critical Dictionary of Painters and Engravers, from the revival of the art under Cimabue, and the alledged discovery of engraving by Finiguerra to the present time*, London, Carpenter and Son, 1816. Reedición: *BRYAN's Dictionary of painters and engravers*, London, G. Bell and Sons, 1925.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, S.; LASARTE PÉREZ ARREGUI, C., "La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza", en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 78, Madrid (1994), 180-223.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, S., "Los claroscuros de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)", en el catálogo de la exposición *A través del claroscuro*, Valencia, Fundación Bancaixa, 1996.
- CIRUELOS, A. y GARCÍA SEPÚLVEDA, P., "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 64, Madrid (1987), 331-386; nº 65, Madrid (1987), 253-406 y nº 68, Madrid (1989), 339-419.
- COPERTINI, G., *Il Parmigianino*, Mario Fresching, 1932.
- DAVIS, B. y otros, *Mannerist Prints, International Style in the Sixteenth Century*, Los Angeles County Museum of Art 1988/89.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, M. Bulzoni, 1970.
- FOSSI, M., *Mostra di chiaroscuro italiani dei secoli XVI, XVII, XVIII* [catálogo], Firenze, Leo S. Olschki, 1956.
- FREEDBERG, S. J., *Parmigianino, His Works in Painting*, Westport, 1950. Reedición: 1976.
- FRÖHLICH-BUM, L., *Parmigianino und der Manierismus*, Viena, 1921.

- JOUBERT, F.E., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1821.
- KARPINSKY, C., *The Illustrated Bartsch. Italian Chiaroscuro Woodcuts*, The Pennsylvania State University Press, cop. 1971.
- LE BLANC, M.Ch., *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, Paris, 1854.
- NAGLER, G.K., *Neues allgemeines Künstler Lexikon*, Leipzig, Schwarzenberg & Schuman, II, 1835-52.
- OBERHUBER, K., *Parmigianino und sein Kreis. Zeichnungen und Druckgraphik aus eigenem Besitz, Graphische Sammlung Albertina, Ausstellung 25. Feber bis 7. April 1963*, Wien, 1963.
- PETRUCCI, A., *Gli incisori dal sec. XV. al sec. XIX*, Roma, 1958.
- POPHAM, A.E., *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 1971.
- SERMOLINI, L., *Camaieu e Chiaroscuro*, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1935.
- THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VI, Leipzig, E.A. Seemann, 1912
- TROTTER, W.H., *Chiaroscuro woodcuts of the circles of Raphael and Parmigianino: a study in reproductive graphics*, Ph. D., University of North Carolina and Chapel Hill, 1974.

INVENTARIO DE LOS DIBUJOS DONADOS POR
ARTISTAS ACTUALES AL MUSEO DE LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
DESDE 1989 HASTA EL 31 DE DICIEMBRE DE 1994

Por

ISABEL AZCÁRATE LUXÁN
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO
M^a VICTORIA DURÁ OJEA
M^a PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA
ELENA RIVERA NAVARRO

Se recogen en este inventario 521 dibujos donados por artistas contemporáneos, que han pasado a incrementar los fondos del Gabinete de Dibujos de este Museo, conforme a la iniciativa adoptada en 1989 por su director, el Académico-Conservador Don José M^a de Azcárate.

Esta propuesta, ceñida en una primera fase al mundo artístico madrileño, agrupa también algunas obras de autores pertenecientes a otras localidades.

El criterio de selección ha sido amplio, dando cabida no sólo a artistas ya consagrados, entre los que se encuentran ilustres académicos de esta Corporación, sino también artistas noveles no tan conocidos para la mayoría del gran público.

El objeto de esta colección es el de fomentar el conocimiento de las últimas tendencias, poniendo los medios para la conservación de estas obras sobre papel y facilitando su consulta a los investigadores. Paralelamente se ha creado un archivo de documentación con la información sobre la trayectoria profesional de los artistas, en su mayoría pintores.

Salvo algunos casos en que las obras se fechan con anterioridad a 1980, el grueso de la colección está constituido por dibujos de las dos últimas décadas, denotándose un aumento significativo en estos últimos años.

Las imágenes plasmadas en los diseños abarcan un amplio campo temático, con un claro predominio del ámbito figurativo, en sus modalidades de retrato, bodegón, paisaje, estudio de desnudos, etc. El resto se mueve dentro del campo de la abstracción, donde se observa una mayor heterogeneidad en el empleo de las técnicas, con la utilización de materiales no convencionales tales como maderas, tierras, adhesivos, esponjas, espejos, etc. Sin embargo, son las tintas, lápices, acuarelas, pasteles y ceras las predominantes en las composiciones.

Estos datos aparecen consignados en la ficha técnica de cada obra, especificándose: número de inventario, autoría, título, año de ejecución, técnica y soporte, medidas en milímetros (alto por ancho), firma en el anverso y otras observaciones.

Queremos reiterar nuestro agradecimiento a los artistas representados, sin cuya desinteresada colaboración esta empresa no hubiera sido posible.

Nº inv. H-1

AMADOR

Sin título.

1990.

Lápiz negro y rojo y números adhesivos
sobre papel.

360 x 266 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-2

VERDASCO PÉREZ, Juan

Flamenco.

1990.

Lápiz sobre papel.

495 x 690 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-3

PÉREZ ARLUCEA, M^a Cruz

Figuras-ventana.

1989.

Tinta y aguada sobre papel.

231 x 257 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-4

VENTISCA ALLENDE, Pedro

Rostro abstracto.

1986.

Técnica mixta sobre papel.

450 x 325 mm.

Firmado en el reverso.

Nº inv. H-5

VASCONCELLOS DE SOUZA, Gerardo

Sin título.

Técnica mixta sobre papel.

1080 x 706 mm.

Nº inv. H-6

VICARIO, Manuel

Sin título.

1989.

Plumilla, tinta y aguada sobre papel.

215 x 155 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-7

AYCART, Carmen

Sin título.

1979.

Lápices de colores y rotulador rojo sobre
papel.

594 x 845 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-8

AYCART, Carmen

Sin título.

1988.

Lápices de colores sobre papel.

840 x 593 mm.

Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-9
 MAREÉS, Federico
Sin título.
 1928.
 Lápiz sobre papel.
 178 x 235 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-10
 SABIRRA
Boceto para bodegón.
 Tinta sobre cartulina.
 211 x 290 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-11
 ANDREWS, Annabel
Sin título.
 Técnica mixta sobre papel.
 143 x 181 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-12
 ZULUETA RUIZ DE LA PRADA,
 Carmen
Sin título.
 1988.
 Técnica mixta sobre papel.
 880 x 640 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-13
 VELÁZQUEZ JUARROS, Rubén Darío
Sin título.
 1989.
 Técnica mixta sobre papel.
 517 x 648 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-14
 ALMELA, Fernando
Sin título.
 1989.
 Lápiz sobre papel.
 230 x 303 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-15
 SOLSONA, Alberto
Arabesco gris.
 1983.
 Carbón sobre papel.
 740 x 700 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-16
 YUGO QUIÑONES, Jesús
Alegoría a mi tierra.
 1990.
 Lápiz sobre papel.
 706 x 508 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-17
 VILAROIG, Pedro
San Clemente de Valdeueza.
 Rotulador sobre papel.
 208 x 312 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-18
 BARRAGÁN RODRÍGUEZ, José
Sin título.
 Bolígrafos de colores sobre papel.
 315 x 215 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-19
 BARRAGÁN RODRÍGUEZ, José
Sin título.
 Bolígrafos de colores sobre papel.
 315 x 215 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-20
 BOSCH BORDES, José María
Sin título.
 1983.
 Lápiz sobre cartón.
 510 x 361 mm.
 Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-21
ARROYO ILLESCAS, Juan
Sin título.
1979.
Técnica mixta sobre papel.
725 x 516 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-22
VELA ZANETTI, José
Sin título.
1982.
Técnica mixta sobre papel.
767 x 652 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-23
ALCAIDE HERVÁS, Adolfo
Sin título.
Carbón y tiza blanca sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-24
ÁLVAREZ, Manuel
Sin título.
1989.
Carbón, lápiz negro y sepia sobre papel.
500 x 697 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-25
VENTURA FERNÁNDEZ, Antonio
Cueva blanca.
1988.
Técnica mixta sobre papel.
909 x 665 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-26
VÁZQUEZ CEREIJO, José
Sin título.
- Tinta sobre papel.
470 x 650 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-27
BAÑUELOS FOURNIER, Alberto
Sin título.
1978-79.
Técnica mixta sobre cartulina.
648 x 497 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-28
ALFONSO GARCÍA, Emilio R.
Cuarteto.
1988.
Técnica mixta sobre papel.
470 x 650 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-29
VECINO OUVIÑA, José David
Jaque al rey.
Anilinas y ceras sobre papel.
2000 x 1087 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-30
BETTIN, Ángelo
Figura.
1965.
Pastel y ceras sobre cartulina.
600 x 470 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-31
BETTIN, Ángelo
Romper las ligaduras y saltar.
1975.
Tinta sobre papel.
253 x 190 mm.
Firmado en el reverso.

- Nº inv. H-32
 BETTIN, Ángelo
Metamorfosis.
 1986.
 Tinta sobre papel.
 701 x 501 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-33
 FUENTESMUR
Autorretrato.
 1990.
 Lápiz sobre papel.
 705 x 509 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-34
 BRIHUEGA GORROCHATEGUI, Carlos
Extraña maternidad.
 Bolígrafo sobre papel.
 295 x 212 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-35
 BAVIERA, Cristina de
Sin título.
 Carbón sobre papel.
 747 x 547 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-36
 ZAMORA GARCÍA, María
María y yo.
 1979.
 Lápiz sobre papel.
 343 x 240 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-37
 ALARCÓN MORALES, Aracely
Sin título.
1974.
 Acuarela y gouache sobre papel.
 649 x 499 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-38
 BALLESTER, Antonio
Figura femenina en reposo ante una ventana.
 1987.
 Tinta china y pluma sobre papel.
 355 x 255 mm.
 Firmado en el anverso.
 Pegado en el mismo soporte que el siguiente.
- Nº inv. H-39
 BALLESTER, Antonio
Bodegón.
 1980.
 Tinta china y pluma sobre papel.
 355 x 255 mm.
 Firmado en el anverso.
 Pegado en el mismo soporte que el anterior.
- Nº inv. H-40
 BALLESTER, Antonio
Andrómeda.
 1989.
 Bolígrafo y témpera sobre papel.
 330 x 240 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-41
 ANGULO, Domingo
Mi abuela la churrera.
 1990.
 Lápiz sobre papel.
 420 x 290 mm.
 Firmado en el anverso.
 En el reverso, varios apuntes a lápiz.

- Nº inv. H-42
CANO GUIRAO, Cayetano
Sin título.
1989.
Tinta sobre papel.
295 x 210 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-43
ANDREO, M^a Dolores
Sin título.
Rotuladores de colores sobre cartulina.
726 x 510 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-44
CRIADO BALLESTEROS, Ángel Bal-
tasar
Terra-Subterra.
1980.
Tinta china, témpera y cera sobre papel.
459 x 323 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-45
GONZÁLEZ ESCOLAR, M^a Teresa
Presencia en la escalera.
1986.
Acrílico sobre cartulina.
540 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-46
AROCA GARCÍA, Jesús
Sin título (Fantasía en amarillo).
1989.
Tinta calcográfica sobre papel (monotipo).
555 x 465 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-47
AROCA GARCÍA, Jesús
Sin título.
1989.
- Resina s ntetica termoplástica y pintura
grasa sobre cartulina.
110 x 78 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-48
ARIAS RUIZ, César
Sin título.
1987.
Rotulador sobre papel.
380 x 329 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-49
BERENGUER ALONSO, Mag n
Ciclistas.
1990.
Tinta sobre cartulina.
327 x 434 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-50
VISCANTI MERINO, Julio
Paisaje filabr s (Almería).
Acuarela sobre papel.
545 x 660 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-51
CRUZ, Juan
Sin título.
1990.
Tinta sobre papel.
500 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-52
CANO CORREA, Antonio
Sin título.
1987.
Lápiz y ceras sobre cartulina.
559 x 439 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-53
BRIHUEGA GORROCHATEGUI, Luis
Hombres estuchados.
Rotulador sobre cartulina.
595 x 457 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-54
CABILDO ALONSO, Enrique
Sin título.
Sanguina sobre papel.
434 x 315 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-55
ARDEVINEZ HERNÁNDEZ, Luis Miguel
Sin título.
1988.
Tinta china y aguada sobre papel.
319 x 230 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-56
VARA TARTALO, Magdalena
Transparencias.
Óleo sobre papel.
300 x 228 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-57
ARMENTA, Melchor
Calle en invierno.
Acuarela sobre papel.
290 x 395 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-58
CAMPOAMOR, Manuel
Sin título.
1989.
Cera y témpera sobre papel.
500 x 363 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-59
CHARRO, Carmen
Telespectadora incondicional.
1989.
Grafito y carboncillo sobre cartulina.
1100 x 750 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-60
LÓPEZ GIL, Manuel
Alcalá de los Gazules (Cádiz).
1969.
Grafito y carboncillo sobre papel.
350 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-61
CULLÉN, Carmen
Sin título.
1989.
Pastel sobre papel.
403 x 325 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-62
ARBETETA, Leticia
La granja en verano.
Tizas sobre cartulina.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
Dibujo formado por cuatro unidades de las mismas medidas.
- Nº inv. H-63
CANO LASSO, Julio
Fachada del Palacio Real.
1990.
Tinta sobre papel.
296 x 209 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-64
BRIHUEGA, Carmen
Sin título.
Tinta china, plumilla y aguada sobre papel.
396 x 300 mm.

- Nº inv. H-65
CAÑIZARES, Luis
Símbolo.
1989.
Tinta sobre papel.
750 x 508 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-66
D'ORNELLAS
Paisaje.
1989.
Pluma, tinta china negra y de color sobre papel.
310 x 410 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-67
DALEXO
La pared.
1990.
Técnica mixta sobre cartulina.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-68
BLAS, Juan Ignacio de
Metamorfosis.
1982.
Técnica mixta sobre papel.
761 x 577 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-69
CAJAL GARRIGOS, Luis
Sin título.
Tinta de imprenta sobre papel.
446 x 320 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-70
CAJAL GARRIGOS, Luis
Sin título.
- Lápiz sobre papel.
446 x 320 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-71
CAJAL GARRIGOS, Luis
Sin título.
Lápiz sobre papel.
446 x 320 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-72
TIZÓN DIZ, Julio
Sin título.
Lápiz sobre papel.
207 x 127 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-73
CHINORRIS
Alicia en el país de las maravillas.
1986.
Técnica mixta sobre papel.
1000 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-74
CUERDA, Abel
Sin título.
1990.
Tinta y aguada sobre papel.
777 x 530 mm.
Firmado en el anverso.
Dibujo formado por dos unidades de la misma medida.
- Nº inv. H-75
ROSENDO
Sin título.
1989.
Lápiz y acrílico sobre papel.
160 x 120 mm.

- Nº inv. H-76
ROSENDO
Sin título.
Lápiz y acrílico sobre papel.
160 x 120 mm.
Pegado en el mismo soporte que el siguiente.
- Nº inv. H-77
ROSENDO
Sin título.
Lápiz y acrílico sobre papel.
160 x 120 mm.
Pegado en el mismo soporte que el anterior.
- Nº inv. H-78
LERA GUIRADO, Sonia de
Niños de 1900 vestidos de marineritos, sentados en la playa y jugando con el agua.
1980.
Lápiz sobre papel.
711 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-79
AISA, Adela
Sin título.
1989.
Sanguina sobre papel.
448 x 325 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-80
ESTEBAN
Sin título.
Rotulador sobre papel.
662 x 501 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-81
YRAOLA, Ignacio
Efecto transparente.
1980.
Óleo sobre papel.
634 x 485 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-82
ALEGRE ESTEVE, M^a Dolores
El Observatorio.
Grafito sobre papel.
307 x 271 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-83
FUENTE, M^a Victoria de la
Sin título.
Carboncillo sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-84
BELLOSILLO AMUNATEGUI, José
Sin título.
Cera y aguadas sobre papel.
770 x 567 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-85
DOMÍNGUEZ CULEBRAS, Manuela
Figura masculina.
Tinta china sobre papel.
506 x 351 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de un díptico con dos figuras.
- Nº inv. H-86
DOMÍNGUEZ CULEBRAS, Manuela
Figura femenina.
Tinta china sobre papel.
514 x 354 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de un díptico con dos figuras.

- Nº inv. H-87
BANDERA, Juan
Sin título.
Carboncillo y aguadas sobre papel.
450 x 305 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-88
CARMELITANO
Homenaje a Da Vinci.
1987.
Óleo sobre papel.
498 x 665 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-89
CARMEZIM RABAÇA, Mº José
La siesta de los marginados.
Carboncillo y aguada sobre papel.
700 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-90
COELLO GARAU, Gloria
Espacio entre nubes.
1989.
Carbón sobre papel.
668 x 965 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-91
DURÁN, Marta
Rodin.
1988.
Lápiz negro y sepia sobre papel.
650 x 498 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-92
MARTA, Fernando de
Munebrega (Pueblo de la provincia de Zaragoza).
- Rotulador sobre papel.
355 x 503 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-93
MARTA, Fernando de
Terrer (Pueblo de la provincia de Zaragoza).
Rotulador sobre papel.
355 x 503 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-94
ARAÑA, Pilar
Sin título.
Técnica mixta sobre papel.
505 x 350 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-95
DÍAZ GÓMEZ, Isaías
Composición.
1936.
Monotipo sobre papel.
122 x 73 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-96
AGUIRRE, Antonio
Los espacios del tiempo.
Pluma y tinta china sobre papel.
291 x 373 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-97
DÍAZ ZÁRATE, Juan A.
Casas urbanas.
1990.
Acrílico sobre papel.
698 x 505 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-98
DORADO LÓPEZ, M^a del Carmen
Mujer sentada.
1985.
Barra Conté sepia sobre papel.
415 x 397 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-99
VALLE, Alejo del
Boceto para el cuadro de las Musas.
1989.
Carboncillo sobre papel.
705 x 498 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-100
VALLE, Alejo del
Pescador (boceto).
1990.
Carboncillo y difumino sobre papel.
498 x 705 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-101
CALLEJA, Jaime S.
Sin título.
1990.
Ceras sobre papel.
498 x 532 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-102
ECHEVARRÍA URIBE, Federico de
En el campo.
Lápiz sobre papel.
247 x 340 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-103
DOMÍNGUEZ, Miriam
Sin título.
1989.
Óleo sobre cartón.
- 521 x 419 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-104
DELAMORENA
Casas blancas.
1975.
Acuarela con utilización de esponjas y espejos sobre papel.
691 x 496 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-105
DONDERIS, Roberto
Sin título.
Lápiz sobre papel.
440 x 645 mm.
Firmado en el anverso.
En el reverso dibujo a lápiz del mismo tema.
- Nº inv. H-106
CASTILLO RUBIO, Victoria
Fachada de casona. Esporlas (Palma de Mallorca).
Acuarela y rotuladores de colores sobre papel.
500 x 348 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-107
GINI
Otra galaxia.
1988.
Rotuladores y tinta sobre cartulina.
1110 x 810 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-108
CAMPO, Ana del
Cabeza.
Pastel sobre papel.
493 x 340 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-109
FRUTOS SALINAS, Miguel Ángel de
Sin título.
1988.
Ceras sobre papel.
355 x 259 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-110
CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del
Díptico alegórico: Abstracción barroca con sombra velazqueña.
1990.
Rotulador sobre papel.
296 x 419 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-111
ALSADI, Hakin
Sin título.
1988.
Tinta sobre papel.
549 x 690 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-112
DUBCOVSKY, Abraham
En mal lugar.
1990.
Rotulador sobre papel.
424 x 529 mm.
Firmado en el anverso.
Estudio para escultura.
- Nº inv. H-113
CASAS JULIÁN, Víctor
Figura.
1974.
Lápiz y difumino sobre papel.
296 x 419 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-114
BOTÍ, Rafael
Sin título.
Ceras sobre papel.
328 x 238 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-115
BURGOS ALONSO, M^a Jesús
Sin título.
Collage sobre papel.
352 x 252 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-116
BURGOS ALONSO, M^a Jesús
Sin título.
Acuarela sobre papel.
246 x 328 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-117
VIGUERA, Juan Carlos
Tritón.
1988.
Técnica mixta sobre papel.
350 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-118
CÁLIZ LILLO, Juan Ignacio
Espejismo.
Carbón sobre papel.
490 x 340 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-119
VICENTE MORA, Manuel de
El Rastro en lluvia.
1990.
Rotulador y aguada sobre papel.
299 x 410 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-120
ALBERQUILLA, Miguel
Sin título.
1989.
Acrílico sobre papel.
330 x 335 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-121
DELAPUENTE, Fernando
Nelson's Memorial Column in Trafalgar square.
1972.
Rotulador sobre papel.
344 x 246 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-122
DELAPUENTE, Fernando
Sin título (Suerte de banderillas)
1958.
Tinta y aguada sobre papel.
222 x 383 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-123
HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito
Terror.
Técnica mixta sobre papel.
1020 x 730 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-124
DOPICO, Josefina
Paisaje.
Acuarela y pastel sobre papel.
310 x 205 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-125
DIAB, A. Rashid M.
Sueño.
1986.
Tinta china y pluma de caña sobre papel.
308 x 453 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-126
BARREDO CASTRO, Alba
Adiós.
Acrílico y pinceles chinos sobre papel.
496 x 360 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-127
BARREDO CASTRO, Alba
Autorretrato I: Visión interior.
Acrílico sobre papel.
409 x 360 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-128
BARREDO CASTRO, Alba
Autorretrato II: Visión interior.
Óleo sobre papel.
500 x 314 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-129
BOYER SALVADOR, Christian
Sin título.
1987.
Óleo sobre papel.
922 x 696 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-130
ESPAÑOL BLASCO, Antonio
Bodegón con copa de cristal.
1990.
Témpera y acrílico sobre papel.
610 x 500 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-131
MADARIAGA ÁLVAREZ-PRIDA, Pu-
ra de
Retrato de Ángeles Álvarez-Prida Vega.
1967.
Carboncillo sobre papel.
625 x 465 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-132
FOLLENTE
Personajes.
Técnica mixta sobre papel.
942 x 690 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-133
ESPINOSA, Mareta
Sin título (Maclas múltiples).
1989.
Acrílico y témpera sobre prueba litográfica
en papel.
646 x 455 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-134
HERNÁNDEZ AGUILLÓ, José María
Vocación a la farsa.
1975.
Lápiz sobre cartulina.
506 x 688 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-135
ELORRIAGA URTIAGA, Pedro María
Sin título.
1982.
Ceras sobre papel.
701 x 100 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-136
MARICHALAR DE LA GALA, Carlos de
Paisaje.
1990.
Carboncillo y lápiz Conté sobre papel.
504 x 702 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-137
FRAILE, Luis
La pareja (uno, dos).
1990.
Técnica mixta sobre papel.
1006 x 809 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-138
VALDUCIER
Sin título.
Lápiz y carboncillo sobre cartón.
346 x 249 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-139
JUANA FRANCISCA
Maternidad.
Lápiz y tinta sobre papel.
459 x 329 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-140
ESTRADA, Adolfo
Desnudo y bodegón.
1989.
Lápiz y aguarrás sobre papel.
731 x 618 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-141
ESTRADA, Adolfo
Boceto para retrato.
1987.
Lápiz y aguarrás sobre papel.
1020 x 729 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-142
DIOS MARTÍNEZ, José Luis de
Viator.
1990.
Carboncillo, lápices de colores y sanguina sobre papel.
646 x 497 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-143
GRIJALBA LAROSA, Rafael
Impala, hembra.
Pastel sobre cartulina.
685 x 494 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Fauna africana*.
- Nº inv. H-144
FUENTE NAVARRO, Pilar de la
Alegorías.
Tinta sobre papel.
1005 x 725 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-145
CUESTA PAMIÉS, Margarita
La carpa.
1989.
Lápiz sobre papel.
697 x 485 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-146
DÍAZ MARTÍN, Santos
Sin título.
Acuarela y tinta sobre papel.
649 x 499 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-147
ALMELA, Ramón
Construcción de la existencia.
1990.
Grafito y acrílico sobre papel.
607 x 454 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-148
CRISTÓBAL DE MIGUEL, Ricardo
Agustín
Alquibla.
1986.
Técnica mixta sobre papel.
1000 x 699 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-149
GALDEANO MORENO, Jaime
Autorretrato en clave onírica.
1990.
Acuarela sobre papel.
995 x 695 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-150
CAJAL GARRIGOS, Luis
Figura en soledad.
Temple sobre papel.
454 x 380 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-151
CASTRO DE LA GÁNDARA, Julio
Juicio de Paris.
1990.
Tinta china sobre papel.
496 x 644 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-152
GÓMEZ NIETO, M^a Soledad
Estudio de dibujo del natural.
1990.
Carbón, lápiz Conté y tiza blanca sobre papel.
445 x 577 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-153
GUERRAS, María
Primavera.
1989.
Óleo y lápices acuarelados sobre papel.
697 x 501 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-154
GARCÍA VÁZQUEZ, Rogelio
Confidencias.
1990.
Tinta y aguada sobre papel.
458 x 323 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-155
BENEYTO, Miguel Ángel
Sin título (Estudio en ocre y marrón I).
1990.
Grafito y barnices sobre papel.
501 x 347 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-156
BENEYTO, Miguel Ángel
Sin título.
1990.
Grafito y barnices sobre papel.
501 x 347 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-157
ZUCO
El cerro.
1989.
Lápiz sepia sobre papel.
381 x 566 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-158
ZUCO
Carola.
1988.
Lápiz sepia sobre papel.
378 x 566 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-159
GONZÁLEZ-HABA, Pilar
Sin título.
Pastel sobre papel.
315 x 230 mm.
Firmado en el anverso
- Nº inv. H-160
GONZÁLEZ-FERNÁNDEZ, Roberto
Todo se escapa.
1985.
Lápices de colores sobre papel.
297 x 397 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-161
GONZÁLEZ RICO, Josefina
Mendigo dormido.
Técnica mixta sobre cartulina.
430 x 560 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-162
DÍEZ CONTRERAS, Carmen
Sin título.
Técnica mixta sobre papel.
500 x 700 mm.
Firma en el anverso.
- Nº inv. H-163
GARYA
Sin título.
1989.
Técnica mixta sobre papel.
700 x 1000 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-164
DÍAZ, Juan
Puerto de Alicante.
Acuarela sobre papel.
297 x 416 mm.
Firmado en el anverso.
En el reverso boceto a lápiz de un busto masculino.
- Nº inv. H-165
GALLARDO EGEEA, Pedro
Sin título.
Carbón y lápiz Conté sobre papel.
342 x 240 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-166
GALLARDO EGEEA, Pedro
Sin título.
Lápiz, rotulador y acuarela sobre papel.
300 x 403 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-167
GALLARDO EGEEA, Pedro
Sin título.
Acuarela sobre papel.
323 x 446 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-168
GALLARDO EGEEA, Pedro
Sin título.
Lápiz y acuarela sobre papel.
330 x 450 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-169
GÓMEZ-BARQUERO, Pilo
Grumoslando en el lienzo.
1986.
Técnica mixta sobre papel.
985 x 685 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-170
GÓMEZ LOZANO, Mª Pilar
Sin título.
1988.
Técnica mixta sobre papel.
214 x 314 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-171
ESTEVE REY, Enrique
B/221.
1990.
Tiza sobre papel.
700 x 1010 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-172
TEJEDOR, Jesús
Retrato a la memoria I.
1990.
Tinta sobre cartón.
1110 x 754 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de una serie de tres dibujos.
- Nº inv. H-173
GIJÓN, Francisco
Estudio anatómico-escultural de la esposa del pintor.
1989.
Lápiz sobre papel.
385 x 252 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-174
GÓMEZ MARTÍN, Antonio
El camerino de Lucía.
Gouache, tinta china, rotulador y lápices de colores sobre papel.
685 x 497 mm.
Firmado en el anverso.
Boceto preparatorio para un cuadro del mismo tema.

- Nº inv. H-175
 GODAY, Ernesto
Desnudo.
 1990.
 Sanguina sobre papel.
 490 x 346 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-176
 GUMUCIO, Manuel de
Sin título.
 Carbón y lápiz sobre papel.
 246 x 343 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-177
 OLIVA, Rosa
Paisaje volcánico.
 1990.
 Óleo y sintéticos sobre cartón.
 725 x 1018 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-178
 HERNÁNDEZ QUERO, José
Sin título.
 Sanguina sobre papel.
 494 x 335 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-179
 HERNÁNDEZ QUERO, José
Sin título.
 Boceto para "El parral".
 Plumilla, tinta y aguadas sobre papel.
 347 x 455 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-180
 DUVALL, Alberto
La pajarita.
 Técnica mixta sobre cartulina.
 397 x 503 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-181
 PARRA VILLAMIL, José Luis de la
Frutas y silla.
 Ceras y aguadas sobre papel.
 497 x 347 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-182
 GONZÁLEZ MAS, José
Estación del Portillo.
 Lápiz, carbón y tinta sobre papel.
 684 x 480 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-183
 GÓMEZ COSSIO, Pilar
Sin título.
 1984.
 Carboncillo, ceras y aguadas sobre papel.
 484 x 637 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-184
 GUILLÉN BARTOLOMÉ, Luis Enrique
Sin título.
 1989.
 Tinta y aguada sobre papel.
 270 x 305 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-185
 IGEÑO, Francisco
Soy muy preciosa, (Mirándose al espejo).
 1988.
 Técnica mixta sobre papel.
 646 x 495 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-186
 GARCÍA-MONZÓN Y DÍAZ DE ISLA,
 Matilde
Sin título.
 Carboncillo y lápices de colores sobre pa-
 pel.
 340 x 472 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-187

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Feliciano

Sin título.

1990.

Tinta sobre papel.

500 x 650 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-188

GIL MIGUEL, Andrés

Composición.

1990.

Lápiz cera disuelto en aguarrás sobre papel.

895 x 1095 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-189

MERINO, Gloria

Sin título.

Carboncillo sobre papel.

430 x 320 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-190

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Tinta y aguada sobre papel.

247 x 321 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-191

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Tinta y aguada sobre papel.

248 x 321 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-192

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Tinta y acuarela sobre papel.

324 x 435 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-193

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Carboncillo y toques de blanco.

325 x 450 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-194

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Tinta y aguada sobre papel.

347 x 500 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-195

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Tinta y aguada sobre papel.

251 x 317 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-196

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Aguada sobre papel.

247 x 345 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-197

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Tinta sobre papel.

249 x 346 mm.

Firmado en el anverso.

Nº inv. H-198

GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro

Sin título.

Tinta sobre papel.

350 x 250 mm.

Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-199
GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro
Sin título.
Tinta y ceras sobre papel.
325 x 327 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-200
GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro
Sin título.
Tinta y aguada sobre papel.
252 x 346 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-201
GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro
Sin título.
Tinta y aguada sobre papel.
249 x 323 mm.
Firmado en el anverso.
En el reverso, dibujo de dos figuras a tinta y aguada.
- Nº inv. H-202
GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro
Sin título.
Tinta sobre papel.
345 x 392 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-203
GRANERO SIERRA, Luisa
Sin título.
1989.
Carboncillo sobre papel.
708 x 395 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-204
FERNÁNDEZ LAMAS, José
Esfinge con obelisco y pirámide.
1989.
Acuarela sobre papel.
- 802 x 643 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-205
GIL CERRACÍN, Rafael
Sin título.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
506 x 703 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-206
GIL MARTÍN, Daniel
Armisticio.
Lápiz sobre cartón.
560 x 257 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-207
LÓPEZ ESPAÑA, Rufino
Sin título.
1988.
Rotulador y acuarela sobre papel.
322 x 449 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-208
VILLEGAS GARCÍA, Mariano
Sin título.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
310 x 460 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-209
EZEQUIEL
Campesinos en la ciudad.
1990.
Técnica mixta sobre cartulina.
494 x 690 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-210
BERRIOS PANDO, Mª Teresa
Ermita de San Isidro.
1990.
Tinta y acuarela sobre papel.
400 x 620 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-211
ESCALONA MARÍN, Rosa
Sin título.
1990.
Acuarela y lápiz sobre cartulina.
250 x 350 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-212
GARCÍA VELASCO, Carmen
El café.
1990.
Carbón y sanguina sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-213
ORCAJO, Ángel
Arquitecturas.
1989.
Tinta, témpera y aguadas sobre cartulina.
1000 x 695 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-214
ORCAJO, Ángel
Ritmos urbanos.
1986.
Tinta, témpera y aguadas sobre cartulina.
650 x 1000 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-215
WESTENDORP DE BRIAS, Betsy
Retrato de Mariola Martínez Bordiú.
1971.
Pastel y carbón sobre papel.
1150 x 890 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-216
GÓMEZ FERNÁNDEZ, Miguel
El sol.
1990.
Cera y aguarrás sobre papel.
500 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-217
HERMOSO HERNÁNDEZ, Alejandro
Sin título.
Carboncillo sobre papel.
648 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-218
ACACIO
Suite del fuego al hielo.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
648 x 499 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-219
VÖGELE, Simone
Sin título.
1986.
Carboncillo sobre papel.
998 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
En el reverso estudio de brazo a carbon-
cillo.
- Nº inv. H-220
SALAMANCA GRANDE, Alfonso Javier
Árbol y estrella.
1980.
Tinta china sobre papel.
1020 x 730 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-221
 MORENO, José
Sin título.
 Lápiz negro y sepia sobre cartulina.
 248 x 399 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-222
 LIN CHINFONG
Sin título.
 Técnica mixta sobre papel.
 802 x 1105 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-223
 MATEO
Aún yo seré hacedor de seres.
 1989.
 Técnica mixta sobre papel.
 500 x 655 mm.
 Firmado en el anverso.
 Forma parte de la serie *Relieves de azar para espacios de silencio.*
- Nº inv. H-224
 GARCÍA LINARES, Manuel
Desnudo.
 1990.
 Carbón y lápiz sepia sobre papel.
 628 x 449 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-225
 GARCÍA LINARES, Manuel
Meditando.
 1990.
 Tinta y aguada sobre papel.
 649 x 500 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-226
 ANTONA GARCÍA, Diego
- Sin título.*
 Carboncillo y lápiz blanco.
 498 x 698 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-227
 GARCÍA SERRANO, Juan
Pareja.
 1990.
 Tinta y aguadas sobre papel.
 247 x 310 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-228a
 HUESO MORENO, Andrés
Sin título.
 Lápiz sobre papel.
 124 x 110 mm.
- Nº inv. H-228b
 HUESO MORENO, Andrés
Sin título.
 Aguada sobre papel.
 500 x 695 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-229
 SANZO, Juvenal
Frescura de la brisa.
 1990.
 Tinta y aguada sobre papel.
 840 x 592 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-230
 MARTÍNEZ DE MEDINA, M^a Teresa
Guajira.
 1988.
 Técnica mixta sobre papel.
 320 x 440 mm.
 Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-231
VALDÉS SOLÍS, Maruja
La evidencia.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-232
KATSUMI TSUE
Sin título.
1990.
Lápiz sobre papel.
700 x 511 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-233
STORERO, Julio
Sin título.
1990.
Carbón, lápiz negro y de colores sobre
papel.
707 x 505 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-234
TOMAS, Lupe
Paralelismo-Asimétrico.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
741 x 546 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-235
CABAL, Jeu
Sin título.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
930 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-236
ALONSO MARTÍNEZ, Santiago
Sin título.
1990.
Gouache, tinta china y acrílico sobre papel.
880 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-237
LAMIEL, José
Sin título.
1990.
Lápiz sepia sobre papel.
436 x 290 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-238
GARCÍA DE LA SERRANA JIMÉNEZ,
José Luis J.
Niño durmiendo en la ventana.
1990.
Pastel sobre papel.
968 x 640 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-239
GÉRARDO, Johannes Christopher
Río.
1988.
Lápiz sobre papel.
210 x 290 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-240
LAPERAL, Carlos M.
Sin título.
1982.
Acuarela sobre papel.
418 x 485 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-241
LONGUEIRA MARTÍNEZ, Enrique
Románico.
Betún de Judea sobre papel.
525 x 375 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-242
LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio
Don Camilo.
1989.
Lápices de colores sobre papel.
500 x 328 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-243
LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio
Camón Aznar.
1984.
Lápiz y tiza blanca sobre papel.
500 x 355 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-244
CARMONA ANDREU, Mercedes
Sin título.
Tinta, aguada y témpera sobre papel.
651 x 517 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-245
CEPRIÁN CORTÉS, Víctor
Sin título.
1990.
Técnica mixta sobre cartulina.
748 x 523 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-246
JIMENO DEL VISO, Jordana
Sin título.
1990.
Tintas y collage sobre cartulina.
750 x 534 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-247
EYMAR LÓPEZ, Carlos
Sin título.
- Técnica mixta sobre papel.
664 x 487 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-248
GUILLÉN PINACHO, Luis
Composición 5.
1990.
Acrílico y collage sobre papel.
690 x 495 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-249
HERRERO, Miguel
La dama del Universo.
Lápiz y pastel sobre papel.
648 x 498 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-250
LIANG, Roberto
Después de despertar.
Carbón y pastel sobre papel.
670 x 993 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-251
MANNES, Totte
Sin título.
1984.
Óleo sobre cartón.
378 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-252
LORENZO, Carlos
Venus Naturalis: la chorbata desnuda.
1983.
Lápiz sobre papel.
820 x 1140 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-253a
KÖNIG, Hermann
André Révész.
Lápiz sobre papel.
603 x 494 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-253b
KÖNIG, Hermann
Sin título.
Lápiz sobre papel.
429 x 626 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-254
HURTADO GARCÍA, Victoria Yolanda
Bodegón con cristal.
Ceras sobre papel.
513 x 703 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-255
NAVARRO, Rafael
Mujer en el baño.
1989.
Técnica mixta sobre papel.
455 x 323 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-256
MARFIL, Roberto
Soledad del poeta II.
1990.
Lápiz negro, de color y rotulador sobre papel.
505 x 703 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-257
VICENS RIERA, Miguel
Esfumato nº 1.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
817 x 550 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-258
GAINZA, Ángel Aurelio
El graduado.
Punta de lápiz sobre papel.
598 x 425 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-259
CASTRO MAESTRE, Víctor Ventura
Sin título.
1989.
Técnica mixta sobre papel.
318 x 446 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-260
GARCÍA-ESCALONA ABENZA, M^a
Jesús
Sin título.
Lápiz y carbón sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-261
LUBROTH, Mil
Pintura antigua, impresionista y antigua.
1987.
Técnica mixta sobre papel.
600 x 875 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-262
CASTELLANOS GARCÍA, Andrés
Sin título.
Lápiz sobre papel.
460 x 360 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-263
LASSO GÓMEZ, Juan Francisco
Siestas de agosto.
1990.
Lápices de colores sobre papel.
710 x 505 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-264
GIRALT, Juan
Sin título.
Técnica mixta sobre cartón.
700 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-265
ESPAÑA LUQUE, Magdalena
Figura femenina.
1989.
Acuarela sobre papel.
287 x 239 mm.
- Nº inv. H-266
LINARES DE COLSA, Pilar
Sin título.
1990.
Tinta sobre papel.
745 x 547 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-267
GÓMEZ UREÑA, Alfonso
Transformación.
1990.
Técnica mixta sobre cartulina.
490 x 639 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-268
IRIGOYEN ERREA, Brígida
Sin título.
Técnica mixta sobre papel.
234 x 324 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-269
LÓPEZ PORTERO, Antonio
Sin título.
Carbón sobre papel.
900 x 642 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-270
GOVAERTS, Renée
Antes de bailar.
1982.
Tinta y aguada sobre papel.
445 x 265 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-271
SOUZA, Mariano de
Sin título.
1990.
Bolígrafo sobre papel.
418 x 296 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-272
LORENTE REPOLLO, Tomás
¿Una pelusa, o simplemente una excusa?.
1988.
Bolígrafos de colores decolorados con alcohol y lejía.
636 x 482 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-273
ARNAU FERNÁNDEZ MAYORANO, José María
Boceto de paisaje con hombre y perro.
1990.
Lápiz sobre papel.
218 x 302 mm.
Firmado en el anverso.
Con el mismo número se engloban tres dibujos de diferente temática y medidas.

- Nº inv. H-274
GÓMEZ PERALES, José Luis
Nº 9022.
1990.
Acrílico sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-275
GONZÁLEZ, Marisa
El sonido de la nota rota gota a gota elongada.
1990.
Electrografía sobre cartulina.
685 x 1020 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-276
LÓPEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos
Sin título.
1990.
Acrílico sobre cartulina.
1000 x 697 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-277
KLEIMAN, Jorge Aníbal
Los peligros de la playa.
1990.
Tinta, aguada y temple sobre papel.
322 x 170 mm.
- Nº inv. H-278
MACARRÓN JAIME, Alejandro
Santa Cristina de Lena.
1985.
Tinta china sobre papel.
166 x 114 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-279
GARRIDO, Luis
Sin título.
1990.
Tinta china, acrílico, barra Conté de color sobre papel.
550 x 414 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-280
ANEL, Silvia
Sin título.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
250 x 365 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-281
JUANCO MARTÍ RUBIO, Rosa
Tiempo II.
1989.
Técnica mixta sobre papel.
700 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-282
SANZ, José Luis
Retrato de Joven.
1990.
Pastel sobre papel.
510 x 730 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-283
BERNAL PÉREZ, M^a del Mar
Sin título.
Pastel sobre papel.
729 x 544 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-284
BARRETO, Juan
Niña y maniquí.
Carboncillo sobre papel.
980 x 700 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-285
LÓPEZ BERRÓN, Eugenio
Sin título.
1990.
Lápices negro y de colores sobre papel.
565 x 760 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-286
LARA HERNÁNDEZ, Luis
A la fura dels Baus.
1990.
Lápiz sobre papel.
460 x 328 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-287
GARRIDO SÁNCHEZ, Coca
Revolución.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
530 x 600 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-288
GONZÁLEZ GIL, Víctor
Retrato de Aurelio Arteta.
1974.
Lápiz sobre papel.
482 x 328 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-289
MERLATEAU, Claude
Paisaje de Escocia.
1986.
Gouache y acuarela sobre papel.
360 x 457 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-290
MIRANDA, Carmen
Danzantes.
Bolígrafo sobre papel.
314 x 222 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-291
GIRONÉS RIPIO, Damián
Soldier 3B.
1990.
Carbón y lápiz sobre papel.
650 x 499 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-292
MAYKY
Actualidad angustiada.
Lápiz negro, sanguina y carbón sobre pa-
pel.
451 x 324 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-293
MAILLO CALZADA, Regina
El placer de bailar.
1987.
Óleo sobre papel.
700 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-294
MARTÍN PALACIOS, Vidal
La menina.
Ceras sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-295
MARTÍN PALACIOS, Vidal
La mujer de rojo.
1990.
Ceras sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-296
MARTÍN DE VIDALES, Julián
Lanzamiento.
Técnica mixta sobre papel.
524 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-297
ESTALELLA, Ramón
Plaza de Chinchón.
1964.
Rotulador sobre papel.
329 x 409 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-298
MATAMOROS SANTOS, Eduardo
Sin título.
1989.
Tinta china y aguada sobre papel.
710 x 1000 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-299
MENDIETA DIEZMA, Eloy
Aranjuez.
1988.
Tinta sobre papel.
450 x 324 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-300
MENA RIGALI, Lorenzo
Sueños de Quevedo.
1981.
Tinta y aguada sobre papel.
500 x 405 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Sueños de Quevedo.*
- Nº inv. H-301
DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Juan
*Ni acuses, ni seas rencoroso, ni seas ven-
gativo.*
1989.
Lápiz y pastel fijado a la leche de higuera.
720 x 497 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-302
MELERO, Isabel
Sin título.
Plumilla, tinta china y aguadas sobre papel.
250 x 343 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-303
GARCÍA DEL MORAL Y MORA, M^a
José
Cometa.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
516 x 262 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-304
GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Enrique
Homenaje a Pizarro.
1972.
Plumilla y tinta china sobre papel.
700 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-305
DÍAZ SALIDO, Ricardo
Sueño 13.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
497 x 650 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Sueños.*
- Nº inv. H-306
MARTÍN DÍEZ, Pablo
Anochecido.
1990.
Esmaltes metálicos y grafito sobre papel.
565 x 770 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Tierra de campos.*

Nº inv. H-307
 SEGOVIA, Álvaro
Aforismo hominal.
 Pastel y acuarela sobre papel.
 351 x 349 mm.

Nº inv. H-308
 DÍEZ GÓMEZ, Manuel A.
Principios elementales.
 1989.
 Acuarela sobre papel.
 406 x 327 mm.
 Anagrama en el anverso.

Nº inv. H-309
 OBIETA RODRÍGUEZ, M^a Luisa
Sin título.
 Acuarela sobre papel.
 459 x 310 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-310
 MERCHÁN FIGUEIRAS, Jesús
Naufragio.
 1986.
 Óleo sobre papel.
 435 x 484 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-311
 MEJÍA RUIZ, Roberto
Sin título.
 1983.
 Carbón sobre papel.
 340 x 490 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-312
 FALCES, Adolfo
La materia se representa a si misma.
 Técnica mixta sobre papel.
 1023 x 700 mm.

Nº inv. H-313
 MACARRÓN MIGUEL, Ana
Paisaje.
 Cera sobre papel.
 341 x 236 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-314
 MEDINA MOTA, Tomás
Fantasia onírica.
 1990.
 Tinta sobre papel.
 500 x 346 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-315
 BIANCHI
Sin título.
 Tiza sobre papel.
 493 x 343 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-316
 KUMA
Sin título (totem).
 Técnica mixta sobre papel.
 320 x 240 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-317
 ALVARADO PARADINAS, Antonio
Sombra de una silla.
 1988.
 Técnica mixta sobre papel.
 680 x 498 mm.
 Firmado en el anverso.

Nº inv. H-318
 BONET, Elida
Vuelo.
 1989-90.
 Técnica mixta sobre papel.
 500 x 700 mm.
 Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-319
 NAVARRO, Enrique
La taberna.
 Témpera y barniz sobre papel.
 645 x 495 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-320
 MUSTIELES NAVARRO, Benjamín
Sin título.
 Ceras sobre papel.
 650 x 520 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-321
 NÚÑEZ LADEVEZE, Hortensia
Vértigo.
 Técnica mixta sobre papel.
 507 x 365 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-322
 MAYO, Luis
Bunker en los Alpes.
 Lápiz sobre cartón.
 510 x 820 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-323
 FUERTES SÁNCHEZ, Obdulio
Tío Abelardo: mi padre.
 1987.
 Carbón y sanguina sobre papel.
 650 x 500 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-324
 MEJÍA FRONTÓN, Manuel
Sin título (Don Quijote).
 Lápiz sobre papel.
 277 x 345 mm.
 Firmado en el anverso.
- Boceto para un cuadro de la serie *Los bilettes en el arte.*
- Nº inv. H-325
 MARUNA, Pedro
Dibujo.
 1976.
 Tinta sobre cartulina.
 645 x 498 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-326
 SALIDO MORILLO, Pedro Antonio
Éxtasis.
 1990.
 Tinta sobre papel.
 985 x 705 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-327
 MONTAÑÉS CARMONA, Rafael
Encina 80.
 Rotuladores de colores sobre papel.
 248 x 340 mm.
 Firmado en el anverso.
 Forma parte de la serie *Encina 80.*
- Nº inv. H-328
 HERRAEZ RODRÍGUEZ, Félix
Jardín de Aranjuez.
 Acuarela sobre papel.
 323 x 425 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-329
 MORENO, Amelia
Paisaje 2.
 1990.
 Acrílico sobre papel.
 705 x 495 mm.
 Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-330
MARTANO RAMOS, Ángeles
Sin título (Arte Helénico/Las Musas).
1966.
Tinta y carboncillo sobre papel.
682 x 470 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-331
NESTARES JIMÉNEZ, José Luis
Tzipiva.
1982.
Pastel sobre cartulina.
700 x 510 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-332
ORTEGA, Pilar
Maternidad.
1990.
Tinta y lápices de colores sobre papel.
458 x 328 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-333
COUSELO CASTRO, Luciano
Sin título.
1990.
Acuarela sobre papel.
500 x 400 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-334
HIDALGO DE CISNEROS, Carmen
Sin título.
1990.
Técnica mixta sobre cartulina.
700 x 505 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-335
SÁNCHEZ BALLESTEROS, Ivonne
Reflejo abatido de 3^a "nº 34".
1984.
Lápices de colores sobre papel.
746 x 1098 mm.
- Nº inv. H-336
PARRILLA, Ignacio
Sin título.
Tinta china sobre papel.
500 x 650 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-337
PASCUA CÁMARA, Lorenzo
Rogativa castellana.
Carboncillo sobre papel.
317 x 497 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-338
ORTIZ ALONSO, Enrique
De la muerte de Marat, 200 años.
1990.
Pluma de oca, tinta, acuarela y tizas sobre papel.
500 x 620 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-339
PECES MUÑOZ, Francisco
Sin título.
Plumilla y tinta sobre papel.
600 x 400 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-340
PERELLÓN, Celedonio
Sin título.
Lápiz sobre papel.
345 x 497 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-341
 MASIÁ, Sento
Instrument de tortura.
 1989.
 Técnica mixta sobre cartulina.
 747 x 1050 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-342
 SALINERO FORCADA, Concepción
Retrato de la madre de la artista.
 Ceras sobre cartulina.
 385 x 295 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-343
 MARECHAL, François
Reencarnación en el bosque.
 1989.
 Lápiz y punta de plata sobre cartulina.
 491 x 692 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-344
 ANTOLÍN ARIAS, Francisco
Sin título.
 1988.
 Tinta china sobre papel.
 295 x 233 mm.
 Anagrama en el anverso.
- Nº inv. H-345
 GARCÍA, Duli
Le Signe.
 1988.
 Técnica mixta sobre papel.
 653 x 498 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-346
 HERCE, Eva
Sin título.
 1986.
- Gouache sobre cartulina.
 355 x 600 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-347
 KUNIAKY OYA
El sueño del vendedor de flores.
 1990.
 Técnica mixta sobre papel.
 600 x 800 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-348
 GÓMEZ REDONDO, M^a José
Cuida las plantas.
 Grafito sobre fotocopia.
 275 x 406 mm.
- Nº inv. H-349
 PÉREZ TORRES, Julio
Sin título.
 1969.
 Lápiz sobre papel.
 243 x 398 mm.
 Firmado en el anverso.
 Boceto para un cuadro.
- Nº inv. H-350
 MAZO, Gloria del
La proporción gótica.
 1990.
 Collage sobre papel.
 700 x 500 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-351
 TARNEV, Roumen
Rojo.
 1990.
 Acuarela sobre papel.
 950 x 640 mm.
 Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-352
RODRÍGUEZ PRADA, Elvira
Ritmo que espera.
1982.
Pigmentos, tinta china y carboncillo sobre papel.
470 x 660 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-353
PINILLOS, Julián
La trabajadora de la fábrica.
Técnica mixta sobre papel.
355 x 505 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-354
PECHARROMÁN, Ricardo
A la cultura-Madrid'92.
Cera sobre cartulina.
752 x 1100 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-355
PÉREZ PORJO, Diego
Sin título.
1990.
Tinta y aguada negra sobre papel.
398 x 498 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-356
PENNETIER, Fernando
Sin título.
1990.
Lápiz sobre papel.
880 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-357
VARGAS
Serie Wagner.
1989.
- Técnica mixta sobre papel.
300 x 430 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-358
PÉREZ LÓPEZ, Ramón
Sin título.
Ceras sobre cartulina.
720 x 1020 mm.
Firmado en el anverso.
Boceto para un cuadro premiado en el Salón de Otoño de 1940.
- Nº inv. H-359
PRADILLO LOZANO, Regino
Tierras de Guadalajara.
1990.
Carboncillo sobre papel.
498 x 648 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-360
MACHADO MACHADO, Daniel
Sin título.
1991.
Tinta, lápiz y acuarela sobre papel.
705 x 506 mm.
- Nº inv. H-361
TERCERO, Margarita
Sin título.
1989.
Sanguina y tinta china sobre papel.
434 x 320 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-362
FRANCÉS, Fuencisla
Sin título.
1991.
Collage sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-363
ROMERO MÁRQUEZ, Jesús Manuel
Mujer saliendo del musgo.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
325 x 231 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-364
REY GÓMEZ, Beatriz
Resurrección.
1989.
Collage sobre papel.
684 x 420 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Greco*.
- Nº inv. H-365
PUYUELO, Víctor
El tránsito.
1990.
Óleo y esmalte sobre papel.
800 x 1160 mm.
Firmado en el anverso.
Dibujo formado por tres unidades.
- Nº inv. H-366
LÓPEZ-SOLDADO, Francisco
De lo orgánico a lo inverosímil.
Tinta sobre papel.
499 x 647 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-367
PELLÓN, Adela
Panteón real de San Isidoro.
Plumilla y tinta sobre papel.
348 x 260 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-368
AMARO, Carlos
Dos cuartetos.
1990.
Collage sobre cartulina.
498 x 647 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-369
ORTEGO, Joaquín
La Alberca.
1979.
Rotulador sobre papel.
474 x 335 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-370
ROLDÁN, Eduardo
Sin título.
Técnica mixta sobre papel.
1115 x 730 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-371
PALACIOS TARDEZ, Pascual
Las barcas miran al monte.
Tinta china y aguada sobre papel.
320 x 247 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-372
GÓMEZ PÉREZ-NEU, Carmen
Ciego vendiendo cupones.
1990.
Lápiz sobre papel.
321 x 230 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Tipos de Madrid*.
- Nº inv. H-373
LUCENA CANALES, Purificación
Mediterráneo.
1990.
Óleo sobre papel.
700 x 1002 mm.
Firmado en el anverso.

- N° inv. H-374
ROMUALDO
Paraguas en París.
1963.
Acuarela y rotuladores de colores sobre cartón.
355 x 513 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-375
PALACIOS CAMPOS, Pablo
Paisaje urbano.
Pastel sobre papel.
228 x 280 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-376
RIVKIN PASMAVTER, Néliola Inés
Sin título.
1976-89.
Tinta china sobre papel.
333 x 238 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-377
ROJAS VILLASEVIL, Jesús
Sin título.
Lápiz sobre cartulina.
648 x 900 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-378
MORENO BALAGUER, Alberto
Maderas del mar entre hielos.
1970.
Técnica mixta sobre cartón.
400 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-379
RAPOSO MORENO, Leonardo
Nocturno.
1991.
Grafito sobre papel.
495 x 695 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-380
SÁNCHEZ, Enrique José
Personajes con máscaras.
1990.
Pluma y tinta sobre papel.
350 x 460 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-381
PENEDO, Julio
Fuente de la Alcachofa. El Retiro en invierno.
1978.
Rotulador sobre papel.
165 x 250 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-382
PEYROT, Arturo
Pecorelle.
Carboncillo y tinta china sobre cartón.
770 x 1100 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-383
PEROTI PUJO, Rosa
Sin título.
Tinta y aguadas sobre papel.
352 x 510 mm.
Firmado en el anverso.
- N° inv. H-384
SALANUEVA IBARROLA, Gloria
Músicos.
1991.
Ceras y tinta sobre papel.
690 x 495 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-385
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Valentín
Pablo
Abstracción lírico-dinámica nº 1.
1989.
Técnica mixta sobre papel.
325 x 450 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-386
MARTÍN-NAVARRETE BURGOS, In-
maculada
Desnudo.
1990.
Pastel sobre papel.
322 x 249 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-387
TARDÓN, Paulino Lorenzo
Accidente.
1990.
Pastel y lápices de colores sobre papel.
500 x 650 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-388
RUIZ PERDIGUERO, Isabel
Mujer.
1987.
Tinta y aguada sobre papel.
390 x 260 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-389
SAEZ, Fernando
Figuras.
1991.
Lápiz sobre papel.
500 x 699 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-390
SAEZ, Carmen
Sirena.
1982.
Grafito sobre papel.
419 x 346 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-391
LEZA NÚÑEZ, M^a Jesús
Soledad.
Tinta china sobre papel.
367 x 580 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-392
SAUL, Víctor
Figura.
Pastel sobre papel.
1000 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-393
RUEDA, Javier
Verona.
1990.
Acuarela sobre papel.
500 x 344 mm.
Firmado en el anverso.
En el reverso dibujo a acuarela.
- Nº inv. H-394
CAMPOS VALLADOLID, Ana
Sin título.
1991.
Técnica mixta sobre cartulina.
1050 x 750 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-395
PORTALES, Alfredo
Sin título.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
566 x 765 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Selenítica*.

- Nº inv. H-396
RODA, Dora
La Adelfa.
Lápices de colores sobre papel.
660 x 450 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-397
SORIA MARCO, Bonifacio
Os de Civis (Lérida).
Lápiz, bolígrafo y rotulador sobre papel.
459 x 320 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-398
CARRASCO, Ulpiano
Obreros en la red eléctrica.
1991.
Plumilla y tinta sobre papel.
320 x 240 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-399
TOQUERO CASTAÑEDA, Vicente
Iglesia de Larrimbe en Amurrio (Alava).
Plumilla, tinta china, y lápices de colores
sobre cartulina.
600 x 450 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-400
VEGA BRUNK, Pilar
Mar profundo.
1990.
Acuarela con collage sobre papel.
512 x 701 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-401
CHEN CHING MING
Sin título.
1986.
- Técnica mixta sobre papel.
720 x 695 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-402
SERNA AVENDAÑO, Javier
El Pichonero.
Lápices de colores sobre papel.
588 x 485 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-403
SERRADA MARTÍNEZ DE PINILLOS,
Rafael
Descomposición.
Técnica mixta sobre papel.
500 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-404
SECO HUMBRÍAS, Rafael
Familia.
Técnica mixta sobre cartulina.
977 x 680 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-405
CORRAL JAM, Carmen
Paseantes.
1991.
Carboncillo y pastel sobre papel.
490 x 670 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-406
SARO BERNALDO DE QUIRÓS, Car-
mela
Sin título.
Técnica mixta sobre papel.
513 x 356 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-407
SOLANS BLANCO, Piedad
Nocturno.
Temple sobre papel.
235 x 315 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-408
SANZ MAGALLÓN HURTADO DE
MENDOZA, José Luis
Monteagudo (Navarra).
Sanguina, carboncillo y tiza blanca sobre
papel.
500 x 647 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-409
GOSA
Sin título.
1991.
Tinta y aguadas sobre papel.
656 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-410
TCHETVERIKOFF, Pierre
Sin título.
1988.
Técnica mixta sobre papel.
585 x 440 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-411
ROMÁN ROMÁN, Francisco
Sin título.
1991.
Carbón sobre cartón.
1170 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-412
ACOSTA, Carlos
Homenaje a María Quirós.
1991.
Carbón sobre lienzo.
920 x 730 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-413
ZARRANZ, José Ramón
Sin título.
1986.
Ceras y lápiz sobre cartulina.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-414
SANTA MARÍA PÉREZ BAROJA, Charo
Espadas.
1991.
Témpera sobre papel.
720 x 680 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-415
SUÁREZ VERA, Joaquín
Los cuatro elementos.
1991.
Técnica mixta sobre papel.
500 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-416
MARTÍN BURGOS, Arturo
Serie Basket.
1989.
Carboncillo sobre papel.
420 x 295 mm.
- Nº inv. H-417
AURELIA
Querer abarcar.
1989.
Técnica mixta sobre cartulina.
690 x 492 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-418
CUESTA, Carlota
El relincho.
1981.
Grafito y aguada sobre papel.
490 x 685 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-419
PINEDA GONZÁLEZ, Máximo
Fundidores.
1991.
Lápiz sepia sobre papel.
645 x 480 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-420
SORIANO, Francisco
Campo de Criptana.
1982.
Grafito sobre papel.
250 x 325 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-421
CAÑADA, Nati
Desnudo.
1991.
Grafito sobre papel.
391 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-422
SPÍNOLA, M^a Teresa
Ballet en clave de sol y en clave de do.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-423
TRAVESEDO, M^a Dolores
Mimosas.
- Óleo sobre papel.
490 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-424
SANCHO
Músico de circo.
1991.
Tinta y aguadas sobre papel.
700 x 840 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-425
GONZÁLEZ CERREZO, Antonio
Mira k' anillo me compra.
Carbón y pastel sobre papel.
324 x 450 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-426
PANADERO DELGADO, M^a del Carmen
Zaragoza.
1988.
Gouache sobre papel.
355 x 509 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-427
JÜRGEN SKWORZ, Hans
Sex without head.
1990.
Acrílico y óleo sobre papel.
700 x 900 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-428
PARRA, Alfonso
Sin título.
1985.
Técnica mixta sobre papel.
700 x 500 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-429
VALLADOLID CARRETERO, Francisco
Desnudo.
Carbón y aguada sobre papel.
1000 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-430
FONTANILLA, Lucía
Lucía.
Técnica mixta sobre papel.
497 x 706 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-431
GONZÁLEZ DE LA TORRE, Jesús
Hombres.
1978.
Lápices de colores y tiza sobre papel.
700 x 505 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-432
MURILLO, Adelaida
Sin título.
1991.
Técnica mixta sobre papel.
699 x 1005 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-433
BUENDÍA GIRÓN, Teófilo
Secuencias del Apocalipsis.
1991.
Técnica mixta sobre papel.
250 x 347 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-434
MATEO
Sin título.
1988.
Técnica mixta sobre papel.
- 699 x 503 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-435
SUÁREZ, Antonio
Murmulllos.
1975.
Tinta china, sanguina y aguada sobre pa-
pel.
496 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-436
HARUO UEDA
Geisha.
1991.
Técnica mixta sobre papel.
1190 x 880 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-437
RUIZ, Víctor
Sin título.
1991.
Óleo sobre cartulina.
454 x 503 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-438
PUERTAS, Francisco
Antes de la montería.
1991.
Aguada sobre papel.
510 x 730 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-439
PITA, Luis
Sin título.
1989.
Técnica mixta sobre ilustración de revista.
274 x 211 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Mundo, demonio y carne.*

- Nº inv. H-440
 ORTEGO LUEZAS, Esther
Sin título.
 1991.
 Tinta sobre papel.
 695 x 495 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-441
 YORDANOV, Plamen
Sin título.
 1988.
 Técnica mixta sobre papel.
 500 x 693 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-442
 YOICHI TANABE
Pasión de bailarina.
 1990.
 Acuarela, lápiz y pastel sobre papel.
 410 x 500 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-443
 SIMONET CASTRO, Bernardo
Bohemia.
 1990.
 Rotulador y disolvente sobre cartón.
 800 x 600 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-444
 TORAL, Cristóbal
Composición.
 1989.
 Lápices negro y de colores sobre papel.
 510 x 620 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-445
 MERLO FLORES, Aníbal
Papel azul.
1991.
 Técnica mixta sobre papel.
 355 x 255 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-446
 ANTÚNEZ TRIGO, Vicente
Sin título.
 1990.
 Lápiz sobre papel.
 323 x 420 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-447
 PERDICES TORRES, José Álvaro
Desnudos.
 1991.
 Tinta sobre papel.
 320 x 260 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-448
 PAVEL, Albert
Lluvia verde.
 1991.
 Técnica mixta sobre cartón.
 600 x 690 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-449
 FERNÁNDEZ FEO, Isabel
Piazza San Silvestro.
 Técnica mixta sobre papel.
 200 x 200 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-450
 TRAJELA, Carlota
Los retales.
 1991.
 Rotuladores de colores sobre papel.
 650 x 500 mm.
 Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-451
GALLARDO, Llanos
Sin título
1991.
Pastel sobre papel.
500 x 650 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-452
PRIETO SANCHO, Marta
Composición.
1988.
Acrílico sobre papel.
500 x 655 mm.
- Nº inv. H-453
PALACIO SOLÁ, Purificación del
Sin título.
Rotulador y lápiz acuarelable sobre papel.
258 x 159 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-454
THERON, Katherine
Ménade.
1991.
Carboncillo, sanguina y tiza blanca sobre
papel.
955 x 670 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-455
ÚBEDA, Agustín
*Ceremonial en la tarde que solo tuvo un
nombre.*
Grafito sobre papel.
503 x 657 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-456
VALLE, José M^a del
Sin título.
1991.
- Tinta y aguada sobre papel.
705 x 493 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-457
SÁNCHEZ DE LA BLANCA TORRES,
Juan
Estela funeraria.
1991.
Ceras sobre papel.
500 x 395 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-458
MONTERO PASCUAL, Alfonso
Número 94.
1991.
Tinta y témpera sobre cartón.
700 x 1000 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-459
TEJERO, Xavier
Trinos al sol naciente.
Óleo y esmalte sobre papel.
490 x 350 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-460
POVEDANO, Cristóbal
Sin título.
1991.
Técnica mixta sobre papel.
343 x 257 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-461
HUERTAS IZQUIERDO, Esperanza
Interpretación de la madre de Edipo.
1982.
Lápiz y ceras sobre papel.
550 x 445 mm.

- Nº inv. H-462
SENDO
Sin título.
1991.
Técnica mixta sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-463
RUEDA, Fátima
La espera.
Técnica mixta sobre papel.
695 x 995 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-464
PÉREZ ARANDA, Javier
Sin título.
1991.
Grafito y rotulador de Sileno sobre papel.
100 x 700 mm.
- Nº inv. H-465
ROSEIRA, Mario
Diana señala.
1990.
Técnica mixta sobre papel.
655 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-466
GARCÍA GARCÍA, Arturo
Padre e hijo.
1988.
Técnica mixta sobre papel.
690 x 490 mm.
Rubricado en el anverso.
- Nº inv. H-467
TORNE, Gonzalo
En puntas.
1991.
Grafito y pigmentos sintéticos sobre papel.
- 700 x 100 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-468
NOUVILAS PALLEJA, Ricardo
Siempre Madrid.
1989.
Grafito sobre papel.
400 x 300 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-469
BRAYDA, Miguel
Jeroglíficos indescifrables.
1991.
Técnica mixta sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-470
FERNÁNDEZ RAMOS, Soledad
Sin título.
1989.
Grafito sobre papel.
435 x 350 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-471
RAMOS GUERRA, Enrique
La cabeza.
1991.
Técnica mixta sobre cartulina.
660 x 880 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-472
VALLES MORALES, Luis
Sin título.
1991.
Lápices de colores sobre papel.
340 x 261 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-473
HERNÁNDEZ PELAEZ, Felipe
Desnudo femenino.
1991.
Técnica mixta sobre cartulina.
976 x 705 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-474
ALONSO GONZÁLEZ, Francisco
El gato.
1991.
Lápiz sobre papel.
210 x 295 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-475
MORANT, Antoni
Sopa de verduras.
1991.
Collage.
650 x 550 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-476
MURIEDAS, Ramón
Paternidad (Serie de cinco elementos).
Tinta china sobre papel.
215 x 160 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-477
DELGADO, Luis
Punto de encuentro.
1991.
Pastel sobre papel.
425 x 365 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-478
NAVARRO RAMÓN, Juan
Sin título.
1942.
- Lápices de colores sobre papel.
655 x 505 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-479
PRIETO BARRAL, Alberto
Sin título.
Técnica mixta sobre papel.
500 x 645 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-480
CANDIOTI, Ana
Doña Lorencita.
1988.
Témpera sobre papel.
300 x 400 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-481
LÓPEZ-IZQUIERDO BOTÍN, Coro
Sin título.
1992.
Técnica mixta sobre papel.
280 x 355 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-482
SANGIL LÓPEZ, Juan Antonio
Sin título.
1991.
Grafito y disolvente sobre papel.
710 x 530 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-483
GANS, Enma
Figura nº 6.
1990.
Grafito sobre cartón entelado.
497 x 347 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *Figuras*.

- Nº inv. H-484
 POLO DE ALFARO, Fernando
Con los gusanos de seda.
 1992.
 Tinta y aguada sobre papel.
 317 x 220 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-485
 TRONCOSO MAESTRE, Juan
Apartando la corrida.
 1991.
 Tinta sobre papel.
 500 x 695 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-486
 SAURA, Ángeles
Cocina.
 1988.
 Gouache sobre papel.
 700 x 505 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-487
 LOURASQUY, Almudena
Sin título.
 1992.
 Técnica mixta sobre papel.
 700 x 640 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-488
 GRANVILLE
Mijas 16.
 1992.
 Acrílico sobre papel.
 760 x 565 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-489
 GUEVARA, José
Sin título.
1946.
 Carboncillo sobre papel.
 432 x 308 mm.
 Firmado en el anverso.
 Ilustración para un libro de Juan Ramón Jiménez.
- Nº inv. H-490
 CAMPOS DE CAMPOS, Daniel de
Gitana manchega.
 1992.
 Lápiz y cera blanca sobre papel.
 650 x 500 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-491
 HERRERO CABA, José
Sin título.
 1992.
 Técnica mixta sobre papel.
 695 x 503 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-492
 CORTÉS MORENO, Hernán
Rafael Alberti.
 Lápiz sobre papel.
 218 x 270 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-493
 SANTAMARINA, Alejandro
Figuras.
 Tinta china y lápiz compuesto sobre cartulina.
 700 x 1005 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-494
 COHEN, Balony
Sin título.
 Carboncillo y tinta sobre lienzo.
 890 x 1160 mm.
 Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-495
SANZ DE ANDINO, Margarita
Sin título.
1991.
Pastel sobre papel.
750 x 555 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-496
DELACÁMARA, Luis
Estudio para tres Gracias negras.
1990-92.
Técnica mixta sobre cartón.
993 x 693 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-497
NAVARRO, Juan Vicente
Tres figuras.
Carboncillo y pastel sobre papel.
495 x 690 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-498
RAMOS MARTÍN, Ramiro
La niña del espejo.
1981.
Carboncillo sobre papel.
647 x 499 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-499
PRIETO FERNÁNDEZ, Daniel Ramón
Cifra periódica.
1992.
Grafito, sanguina y lápices de colores sobre papel.
1000 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-500
SIEBEL, Pablo
Demonios.
Técnica mixta sobre papel.
458 x 623 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-501
ROCA GISBERT, Amadeo
Madame de Batlle.
Tierras aplicadas con dedos y gamuzas sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-502
AHEDO, Teresa
Sin título.
Rotulador sobre papel.
230 x 335 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-503
RAMÓN, Alfredo
Linda.
1993.
Carbón y pastel sobre papel.
1090 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-504
VIÑAS MARTÍN, Mateu
Homenaje a San Juan de la Cruz. (Serie de ocho elementos).
1991.
Técnica mixta sobre papel.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-505
ZÁRATE SALAZAR, Luis
Sin título.
Ceras y lápices de colores sobre papel.
280 x 355 mm.
- Nº inv. H-506
GALICIA, José Luis
Flores tropicales.
1984.
Lápiz sobre papel.
650 x 500 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-507a
ARAGONÉS, Ángel
Los cantos y las sirenas.
1992.
Lápices de colores sobre papel.
210 x 210 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-507b
ARAGONÉS, Ángel
Telefónica.
1992.
Lápices de colores sobre papel.
218 x 210 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-508
DUCLÓS, Cristina
Sueños de Carlota.
1993.
Lápiz y pastel sobre papel.
445 x 320 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-509
SUÁREZ-CARREÑO LUEJE, Margarita
Sin título.
1983-86.
Tinta y rotulador de colores sobre papel.
607 x 457 mm.
Firmado en el anverso.
Forma parte de la serie *El Ritz de Madrid*
1982-1986.
- Nº inv. H-510
REINA, Sofía
Maternidad.
Sanguina sobre papel.
322 x 247 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-511
GARCÍA ASENSIO, Tomás
Estructura triangular hermética.
1994.
Lápices y tintas de colores sobre papel.
750 x 565 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-512
PUIG BATISTA, Andrés
Elegguá.
1994.
Tinta sobre papel.
760 x 560 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-513
CARRIÓN, Héctor
Modelo.
1979.
Sanguina, sepia, pastel y lápiz de grafito
sobre papel.
300 x 210 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-514
CARRIÓN, Héctor
Autorretrato.
1989.
Acuarela y tinta sobre papel.
1000 x 700 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-515
SACO DUARTE, Fernando
Sensaciones.
1992.
Técnica mixta sobre papel.
570 x 440 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-516
RUEDA, Gerardo
Carmina Abril.
1955.
Lápiz y collage (cuero, textil, papel foto-
gráfico) sobre cartulina.
615 x 478 mm.
Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-517
 RUEDA, Gerardo
Composición con negro y rojo.
 1957.
 Tinta china sobre papel.
 210 x 470 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-518
 RUEDA, Gerardo
Composición con negro.
 1957.
 Tinta china sobre papel.
 210 x 470 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-519
 RUEDA, Gerardo
Como el agua.
 1992.
 Gouache y collage (cartón, cartulina y metal) sobre cartón.
 323 x 430 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-520
 RUEDA, Gerardo
Formas.
 1994.
 Collage (papel pintado) sobre cartulina.
 210 x 465 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-521
 PARRALO DORADO, Manuel
Sin título.
 Técnica mixta sobre cartón.
 500 x 455 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-522
 SOKOLWSKI, Miguel
"Serie de cuchillos nº 3".
 1995.
 Pintura plástica sobre cartulina.
 1020 x 732 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-523
 TARDIU, Rosa
"Serie "NATURE Nº 17".
 Óleo y grafito sobre papel encolado con goma-laca.
 110 x 75 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-524
 MORENO MONTERO, Jesús Manuel
"Mujer embarazada mirándose el pie".
 1988.
 Grafito y acuarela sobre papel.
 251 x 176 mm.
 Firmado y fechado en el anverso.
- Nº inv. H-525
 OMAR, Yamil
Sin título.
 1989.
 Bolígrafo sobre papel.
 305 x 500 mm.
 Firmado en el anverso.
 Forma parte de la serie "Entrelazados".
- Nº inv. H-526
 SÁNCHEZ DARRO, José Manuel
"Gloria en la casa de la Herradura".
 1988.
 Técnica mixta sobre papel.
 230 x 307 mm.
 Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-527
 TIMÓN MORENO, Tomás
"Adán y Eva".
 1986.
 Rotulador, tinta y acrílico sobre papel.
 700 x 500 mm.
 Firmado en el anverso.

- Nº inv. H-528
GARCÍA TENORIO, Tiana
"Movimiento sinfónico de Venus (El Planeta)".
1995.
Carbón y ligeros toques de pastel sobre papel.
1005 x 730 mm.
- Nº inv. H-529
ORFILA, Juan
"El Amanecer".
Técnica mixta sobre papel.
700 x 500 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-530
NOAIN, Menchu
"Ventana".
Técnica mixta sobre papel.
298 x 229 mm.
Firmado en el anverso.
- Nº inv. H-531
LOZANO, Francisco
"Mediterráneo. Barca".
1996.
Tinta china sobre papel.
227 x 325 mm.
- Nº inv. H-532
LOZANO, Francisco
"Mediterráneo".
Tinta china sobre papel.
227 x 325 mm.
- Nº inv. H-533
ALONSO MARTÍN, Juana
Sin título (dos rostros).
Tinta y aguadas grises y sepias sobre papel.
350 x 250 mm.
- Nº inv. H-534
LÓPEZ CABALLERO, José Manuel
Sin título.
Carboncillo y barra Conté sobre papel.
700 x 500 mm.

ÍNDICE ALFABÉTICO DE ARTISTAS

- ACACIO: H-218.
ACOSTA, Carlos: H-412.
AGUIRRE, Antonio: H-96.
AHEDO, Teresa: H-502.
AISA, Adela: H-79.
ALARCÓN MORALES, Aracely: H-37.
ALBERQUILLA, Miguel: H-120.
ALCAIDE HERVÁS, Adolfo: H-23.
ALEGRE ESTEVE, M^a Dolores: H-82.
ALFONSO GARCÍA, Emilio R.: H-28.
ALMELA, Fernando: H-14.
ALMELA, Ramón: H-147.
ALONSO GONZÁLEZ, Francisco: H-474.
ALONSO MARTÍN, Juana: H-533.
ALONSO MARTÍNEZ, Santiago: H-236.
ALSADI, Hakim: H-111.
ALVARADO PARADINAS, Antonio: H-317.
ÁLVAREZ, Manuel: H-24.
ÁLVAREZ CORTÉS, Rosendo: véase ROSENDO.
ALVEROLA MORANT, Antoni: véase MORANT, Antoni.
AMADOR: H-1.
AMARO, Carlos: H-368.
ANDREO, M^a Dolores: H-43.
ANDREWS, Annabel: H-11.
ANEL, Silvia: H-280.
ANGULO, Domingo: H-41.
ANTOLÍN ARIAS, Francisco: H-344.
ANTONA GARCÍA, Diego: H-226.
ANTÚNEZ TRIGO, Vicente: H-446.
ARAGONÉS, Ángel: H-507a, H-507b.
ARAÑA, Pilar: H-94.
ARBETETA, Leticia: H-62.
ARDEVINEZ HERNÁNDEZ, Luis Miguel: H-55.
ARIAS AISA, Adela: véase AISA, Adela.
ARIAS MOLINA, Esteban: véase ESTEBAN.
ARIAS RUIZ, César: H-48.
ARMENTA, Melchor: H-57.
ARNAU FERNÁNDEZ MAYORANO, José M^a: H-273.
AROCA GARCÍA, Jesús: H-46, H-47.
ARRIBAS GARCÍA, Juan: véase SABIARRA.
ARROYO ILLESCAS, Juan: H-21.
AURELIA: H-417.
AYCART, Carmen: H-7, H-8.
BALLESTER BALLESTER, Antonio: H-38, H-39, H-40.
BANDERA, Juan: H-87.
BAÑUELOS FOURNIER, Alberto: H-27.
BARANDIARÁN MAZA, Florencio: véase FUENTESMUR.
BARRAGÁN RODRÍGUEZ, José: H-18, H-19.
BARREDO CASTRO, Alba: H-126, H-127, H-128.
BARRETO, Juan: H-284.
BAVIERA, Cristina de: H-35.
BELLOSILLO AMUNATEGUI, José: H-84.
BENEYTO, Miguel Ángel: H-155, H-156.
BERENGUER ALONSO, Magín: H-49.
BERNAL PÉREZ, M^a del Mar: H-283.
BERRIOS PANDO, M^a Teresa: H-210.
BETTIN, Ángelo: H-30, H-31, H-32.
BIANCHI: H-315.
BLAS, Juan Ignacio de: H-68.
BONET, Elida: H-318.
BOSCH BORDES, José M^a: H-20.
BOTÍ, Rafael: H-114.

- BOYER SALVADOR, Christian: H-129.
 BRAYDA, Miguel: H-469.
 BRIHUEGA, Carmen: H-64.
 BRIHUEGA GORROCHATEGUI, Carlos: H-34.
 BRIHUEGA GORROCHATEGUI, Luis: H-53.
 BUENDÍA GIRÓN, Teófilo: H-433.
 BURGOS ALONSO, M^a Jesús: H-115, H-116.
- CABAL, Jeu: H-235.
 CABILDO ALONSO, Enrique: H-54.
 CAJAL GARRIGOS, Luis: H-69, H-70, H-71, H-150.
 CÁLIZ LILLO, Juan Ignacio: H-118.
 CALLEJA, Jaime S.: H-101.
 CAMPO, Ana del: H-108.
 CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del: H-110.
 CAMPOAMOR, Manuel: H-58.
 CAMPOS DE CAMPOS, Daniel de: H-490.
 CAMPOS VALLADOLID, Ana: H-394.
 CANDIOTI, Ana: H-480.
 CANO CORREA, Antonio: H-52.
 CANO GUIRAO, Cayetano: H-42.
 CANO LASSO, Julio: H-63.
 CAÑADA, Nati: H-421.
 CAÑIZARES, Luis: H-65.
 CÁRDENAS, Juan Ignacio: véase CHINORRIS.
 CARMELITANO, Frank R.: H-88.
 CARMEZIM RABAÇA, M^a José: H-89.
 CARMONA ANDREU, Mercedes: H-244.
 CARRASCO, Ulpiano: H-398.
 CARRIÓN, Héctor: H-513, H-514.
 CASAS JULIÁN, Víctor: H-113.
 CASTELLANOS GARCÍA, Andrés: H-262.
 CASTILLO RUBIO, M^a Victoria: H-106.
 CASTRO DE LA GÁNDARA, Julio: H-151.
- CASTRO MAESTRE, Víctor Ventura: H-259.
 CEPRIÁN CORTÉS, Víctor: H-245.
 CHARRO, Carmen: H-59.
 CHEN CHING MING: H-401.
 CHINORRIS: H-73.
 COELLO GARAU, Gloria: H-90.
 COHEN, Balony: H-494.
 CORRAL JAM, Carmen: H-405.
 CORTÉS MORENO, Hernán: H-492.
 COUSELO CASTRO, Luciano: H-333.
 CRIADO BALLESTEROS, Ángel Baltasar: H-44.
 CRISTÓBAL DE MIGUEL, Ricardo Agustín: H-148.
 CRUZ, Juan: H-51.
 CUERDA, Abel: H-74.
 CUESTA, Carlota: H-418.
 CUESTA PAMIES, Margarita: H-145.
 CULLÉN, Carmen: H-61.
- DALEXO: H-67.
 DELACÁMARA, Luis: H-496.
 DELAMORENA: H-104.
 DELAPUENTE, Fernando: H-121, H-122.
 DELGADO, Luis: H-477.
 DELGADO MARTÍNEZ, Carmen: véase VALDUCIER.
 DIAB, A. Rashid M.: H-125.
 DÍAZ, Juan: H-164.
 DÍAZ GARCÍA, Jesús: véase ZUCO.
 DÍAZ GÓMEZ, Isaías: H-95.
 DÍAZ MARTÍN, Santos: H-146.
 DÍAZ SALIDO, Ricardo: H-305.
 DÍAZ ZÁRATE, Juan: H-97.
 DÍAZ-MARTA GARRÓN, Higinio: véase GINI.
 DÍEZ CONTRERAS, Carmen: H-162.
 DÍEZ GÓMEZ, Manuel A.: H-308.
 DIOS MARTÍNEZ, José Luis de: H-142.
 DOMÍNGUEZ, Miriam: H-103.
 DOMÍNGUEZ CULEBRAS, Manuela: H-85, H-86.

- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Juan: H-301.
DONDERIS, Roberto: H-105.
DOPICO, Josefina: H-124.
DORADO LÓPEZ, M^a del Carmen: H-98.
DUBCOVSKY, Abraham: H-112.
DUCLÓS, Cristina: H-508.
DURAN, Marta: H-91.
DUVALL, Alberto: H-180.
- E.G.A.: véase GALLARDO EGEA, Pedro.
ECHEVARRÍA URIBE, Federico de: H-102.
ELORRIAGA URTIAGA, Pedro M^a: H-135.
ESCALONA MARÍN, Rosa: H-211.
ESPAÑA-LUQUE, Magdalena: H-265.
ESPAÑOL BLASCO, Antonio: H-130.
ESPINOSA, Mareta: H-133.
ESTALELLA, Ramón: H-297.
ESTEBAN: H-80.
ESTEVE REY, Enrique: H-171.
ESTRADA, Adolfo: H-140, H-141.
EYMAR LÓPEZ, Carlos: H-247.
EZEQUIEL: H-209.
- FALCES, Adolfo: H-312.
FERNÁNDEZ AGUILLÓ, José M^a: H-134.
FERNÁNDEZ BARRERA, Romualdo: véase ROMUALDO.
FERNÁNDEZ DOPICO, Josefina: véase DOPICO, Josefina.
FERNÁNDEZ FEO, Isabel: H-449.
FERNÁNDEZ LAMAS, José: H-204.
FERNÁNDEZ RAMOS, Soledad: H-470.
FOLLENTE: H-132.
FONTANILLA, Lucía: H-430.
FRAILE, Luis: H-137.
FRANCÉS, Fuencisla: H-362.
FRUTOS SALINAS, Miguel Ángel de: H-109.
FUENTE, M^a Victoria de la: H-83.
- FUENTE NAVARRO, Pilar de la: H-144.
FUENTESMUR: H-33.
FUERTES SÁNCHEZ, Obdulio: H-323.
- GAINZA, Ángel Aurelio: H-258.
GALDEANO MORENO, Jaime: H-149.
GALLARDO, Llanos: H-451.
GALLARDO, P.: véase GALLARDO EGEA, Pedro.
GALLARDO EGEA, Pedro: H-165, H-166, H-167, H-168.
GANS, Enma: H-483.
GARCÍA, Duli: H-345.
GARCÍA ASENSIO, Tomás: H-511.
GARCÍA DE LA SERRANA JIMÉNEZ, José Luis J.: H-238.
GARCÍA DEL MORAL Y MORA, M^a José: H-303.
GARCÍA GARCÍA, Arturo: H-466.
GARCÍA GONZÁLEZ, Alberto Luis: véase DUVALL, Alberto.
GARCÍA LINARES, Manuel: H-224, H-225.
GARCÍA MATEO, Juan Francisco: véase MATEO.
GARCÍA MORENO, Francisca Carlota: véase TRAJELA, Carlota.
GARCÍA RAMOS, Rosendo: véase SENDO.
GARCÍA SANTAMARINA, Alejandro: véase SANTAMARINA, Alejandro.
GARCÍA SERRANO, Juan: H-227.
GARCÍA TENORIO, Tiana: H-528.
GARCÍA VÁZQUEZ, Rogelio: H-154.
GARCÍA VELASCO, Carmen: H-212.
GARCÍA YAGÜE, Carlos: véase GARYA.
GARCÍA-ESCALONA ABENZA, M^a Jesús: H-260.
GARCÍA-MONZÓN Y DÍAZ DE ISLA, Matilde: H-186.
GARRIDO, Luis: H-279.
GARRIDO SÁNCHEZ, Coca: H-287.

- GARYA: H-163.
 GERARD, Johannes Christopher: H-239.
 GIJÓN, Francisco: H-173.
 GIL CERRACÍN, Rafael: H-205.
 GIL MARTÍN, Daniel: H-206.
 GIL MIGUEL, Andrés: H-188.
 GINI: H-107.
 GIRALT, Juan: H-264.
 GIRONÉS RIPIO, Damián: H-291.
 GODAY, Ernesto: H-175.
 GÓMEZ COSSIO, Pilar: H-183.
 GÓMEZ FERNÁNDEZ, Miguel: H-216.
 GÓMEZ LOZANO, M^a del Pilar: H-170.
 GÓMEZ MARTÍN, Antonio: H-174.
 GÓMEZ NIETO, Soledad: H-152.
 GÓMEZ PERALES, José Luis: H-274.
 GÓMEZ PÉREZ GAINZA, Pedro: H-190
 al H-202.
 GÓMEZ PÉREZ-NEU, Carmen: H-372.
 GÓMEZ REDONDO, M^a José: H-348.
 GÓMEZ SÁNCHEZ, Julián: véase
 GOSA.
 GÓMEZ UREÑA, Alfonso: H-267.
 GÓMEZ-BARQUERO, Pilo: H-169.
 GONZÁLEZ, Marisa: H-275.
 GONZÁLEZ ARAÑA, Pilar: véase
 ARAÑA, Pilar.
 GONZÁLEZ CEREZO, Antonio: H-425.
 GONZÁLEZ DE LA TORRE, Jesús:
 H-431.
 GONZÁLEZ ESCOLAR, M^a Teresa:
 H-45.
 GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Enrique: H-
 304.
 GONZÁLEZ GIL, Víctor: H-288.
 GONZÁLEZ MAS, José: H-182.
 GONZÁLEZ RICO, Josefina: H-161.
 GONZÁLEZ-FERNÁNDEZ, Roberto:
 H-160.
 GONZÁLEZ-HABA, Pilar: H-159.
 GOSA: H-409.
 GOVAERTS, Renée: H-270.
 GRANERO SIERRA, Luisa: H-203.
 GRANVILLE: H-488.
 GRIJALBA LARROSA, Rafael: H-143.
 GUERRAS, María: H-153.
 GUEVARA, José: H-489.
 GUILLÉN BARTOLOMÉ, Luis Enrique:
 H-184.
 GUILLÉN PINACHO, Luis: H-248.
 GUMUCIO, Manuel de: H-176.
 HARUO UEDA: H-436.
 HERCE, Eva: H-346.
 HERMOSO HERNÁNDEZ, Alejandro:
 H-217.
 HERNÁNDEZ AGUILLÓ, José M^a:
 H-134.
 HERNÁNDEZ PELAEZ, Felipe: H-473.
 HERNÁNDEZ QUERO, José: H-178,
 H-179.
 HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Feliciano:
 H-187.
 HERRAEZ RODRÍGUEZ, Félix: H-328.
 HERRERO, Miguel: H-249.
 HERRERO CAVA, José: H-491.
 HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito:
 H-123.
 HIDALGO DE CISNEROS, Carmen:
 H-334.
 HUERTAS IZQUIERDO, Esperanza: H-
 461.
 HUESO MORENO, Andrés: H-228a,
 H-228b.
 HURTADO GARCÍA, Victoria Yolanda:
 H-254.
 IGEÑO, Francisco: H-185.
 IRIGOYEN ERREA, Brígida: H-268.
 JIMENO DEL VISO, Jordana: H-246.
 JUACO MARTÍ RUBIO, Rosa: H-281.
 JUANA FRANCISCA: H-139.
 JÜRGEN SKWORZ, Hans: H-427.
 KATSUMI TSUE: H-232.
 KLEIMAN, Jorge Aníbal: H-277.

- KÓNIG, Hermann: H-253a, H-253b.
KUMA: H-316.
KUMA MONTILLA: véase KUMA.
KUNIAKI OYA: H-347.
- LAMIEL, José: H-237.
LAPERAL, Carlos M.: H-240.
LARA HERNÁNDEZ, Luis: H-286.
LASSO GÓMEZ, Juan Francisco: H-263.
LERA GUIRADO, Sonia de: H-78.
LEZA NÚÑEZ, M^a Jesús: H-391.
LIANG, Roberto: H-250.
LIN CHINFONG: H-222.
LINARES DE COLSA, Pilar: H-266.
LONGUEIRA MARTÍNEZ, Enrique: H-241.
LÓPEZ BARRETO, Juan: véase BARRETO, Juan.
LÓPEZ BERRÓN, Eugenio: H-285.
LÓPEZ CABALLERO, José Manuel: H-534.
LÓPEZ ESPAÑA, Rufino: H-207.
LÓPEZ GARCÍA, Ezequiel: véase EZEQUIEL.
LÓPEZ GIL, Manuel: H-60.
LÓPEZ GONZÁLEZ, Juan Carlos: H-276.
LÓPEZ GUTIÉRREZ, Antonio: H-242, H-243.
LÓPEZ PORTERO, Antonio: H-269.
LÓPEZ SÁNCHEZ, Carmen: véase MAYKY.
LÓPEZ SANCHO, Francisco: véase SANCHO.
LÓPEZ-IZQUIERDO BOTÍN, Coro: H-481.
LÓPEZ-SOLDADO, Francisco: H-366.
LORENTE REPOLLO, Tomás: H-272.
LORENZO, Carlos: H-252.
LOURASQUY, Almudena: H-487.
LOZANO, Francisco: H-531, H-532.
LUBROTH, Mil: H-261.
LUCENA CANALES, Purificación: H-373.
- MACARRÓN JAIME, Alejandro: H-278.
MACARRÓN MIGUEL, Ana: H-313.
MACHADO MACHADO, Daniel: H-360.
MADARIAGA ÁLVAREZ-PRIDA, Pu-
ra de: H-131.
MAILLO CALZADA, Regina: H-293.
MANNES, Totte: H-251.
MARECHAL, François: H-343.
MARÉS, Federico: H-9.
MARFIL, Roberto: H-256.
MARICHALAR DE LA GALA, Carlos
de: H-136.
MARTA, Fernando de: H-92, H-93.
MARTANO RAMOS, Ángeles: H-330.
MARTÍN BURGOS, Arturo: H-416.
MARTÍN DE VIDALES, Julián: H-296.
MARTÍN DÍEZ, Pablo: H-306.
MARTÍN GARCÍA-PARRILLA, José
Ignacio: véase PARRILLA, Ignacio.
MARTÍN PALACIOS, Vidal: H-294,
H-295.
MARTÍN-NAVARRETE BURGOS, In-
maculada: H-386.
MARTÍNEZ DE MEDINA, M^a Teresa:
H-230.
MARUNA, Pedro: H-325.
MASIÁ, Sento: H-341.
MATAMOROS SANTOS, Eduardo:
H-298.
MATEO (Juan Francisco García Mateo):
H-434.
MATEO (Mateo Santamarta): H-223.
MAYKY: H-292.
MAYO, Luis: H-322.
MAZO, Gloria del: H-350.
MEDINA MOTA, Tomás: H-314.
MEJÍA FRONTÓN, Manuel: H-324.
MEJÍA RUIZ, Roberto: H-311.
MELERO, Isabel: H-302.
MENA RIGALI, Lorenzo: H-300.
MENDIETA DIEZMA, Eloy: H-299.
MERCHÁN FIGUEIRAS, Jesús: H-310.

- MERINO, Gloria: H-189.
 MERLATEAU, Claude: H-289.
 MERLO FLORES, Aníbal: H-445.
 MONTAÑÉS CARMONA, Rafael: H-327.
 MONTERO PASCUAL, Alfonso: H-458.
 MORANT, Antoni: H-475.
 MORENA ABAD, Concha de la: véase DELAMORENA.
 MORENO, Amelia: H-329.
 MORENO, José: H-221.
 MORENO BALAGUER, Alberto: H-378.
 MORENO MONTERO, Jesús Manuel: H-524.
 MUÑOZ BIANCHI, Juan Manuel: véase BIANCHI.
 MURIEDAS, Ramón: H-476.
 MURILLO, Adelaida: H-432.
 MUSTIELES NAVARRO, Benjamín: H-320.
- NAVARRO, Enrique: H-319.
 NAVARRO, Juan Vicente: H-497.
 NAVARRO, Rafael: H-255.
 NAVARRO MIRANDA, Carmen: H-290.
 NAVARRO RAMÓN, Juan: H-478.
 NESTARES JIMÉNEZ, José Luis: H-331.
 NOAIN, Menchu: H-530.
 NOUVILAS PALLEJA, Ricardo: H-468.
 NÚÑEZ LADEVEZE, Hortensia: H-321.
- OBIETA RODRÍGUEZ, M^a Luisa: H-309.
 OLIVA, Rosa: H-177.
 OMAR, Yamil: H-425.
 ORCAJO, Ángel: H-213, H-214.
 ORFILA, Juan: H-529.
 ORNELLAS PARDO, Fernando D': H-66.
 ORTEGA, Pilar: H-332.
 ORTEGO, Joaquín: H-369.
 ORTEGO LUEZAS, Esther: H-440.
 ORTIZ ALONSO, Enrique: H-338.
- PALACIO SOLÁ, Purificación del: H-453.
 PALACIOS CAMPOS, Pablo: H-375.
 PALACIOS TARDEZ, Pascual: H-371.
 PANADERO DELGADO, M^a del Carmen: H-426.
 PARRA, Alfonso: H-428.
 PARRA VILLAMIL, José Luis de la: H-181.
 PARRALO DORADO, Manuel: H-521.
 PARRILLA, Ignacio: H-336.
 PASCUA CÁMARA, Lorenzo: H-337.
 PAVEL, Albert: H-448.
 PECES MUÑOZ, Francisco: H-339.
 PECHARROMÁN, Ricardo: H-354.
 PELLÓN, Adela: H-367.
 PELLÓN GÓMEZ DE RUEDA, Adela M^a: véase PELLÓN, Adela.
 PENEDO, Julio: H-381.
 PENNETIER, Fernando: H-356.
 PERDICES TORRES, José Alvaro: H-447.
 PERELLÓN, Celedonio: H-340.
 PÉREZ ARANDA, Javier: H-464.
 PÉREZ ARLUCEA, M^a Cruz: H-3.
 PÉREZ DE VARGAS, José Antonio: véase VARGAS.
 PÉREZ LÓPEZ, Ramón: H-358.
 PÉREZ PORJO, Diego: H-355.
 PÉREZ TORRES, Julio: H-349.
 PÉREZ-SEOANE CULLÉN, Carmen: véase CULLÉN, Carmen.
 PERROTI PUJOL, Rosa: H-383.
 PEYROT, Arturo: H-382.
 PINEDA GONZÁLEZ, Máximo: H-419.
 PINILLOS, Julián: H-353.
 PITA, Luis: H-439.
 POLO DE ALFARO, Fernando: H-484.
 PORTALES, Alfredo: H-395.
 POVEDANO, Cristóbal: H-460.
 PRADILLO LOZANO, Regino: H-359.
 PRIETO BARRAL, Alberto: H-479.
 PRIETO FERNÁNDEZ, Daniel Ramón: H-499.

- PRIETO SANCHO, Marta: H-452.
PUERTAS, Francisco: H-438.
PUIG BATISTA, Andrés: H-512.
PUYUELO, Víctor: H-365.
- RAMÓN, Alfredo: H-503.
RAMOS GUERRA, Enrique: H-471.
RAMOS MARTÍN, Ramiro: H-498.
RAMOSO MORENO, Leonardo: H-379.
REINA, Sofía: H-510.
REY GÓMEZ, Beatriz: H-364.
RINCÓN VALVERDE, Ignacio: véase KUMA.
RIVKIN, Néliola Inés: H-376.
ROCA GISBERT, Amadeo: H-501.
RODA, Dora: H-396.
RODRÍGUEZ, Amador: véase AMADOR.
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Valentín Pablo: véase VALENTÍN PABLO.
RODRÍGUEZ PRADA, Elvira: H-352.
ROJAS VILLASEVIL, Jesús: H-377.
ROLDÁN, Eduardo: H-370.
ROMÁN ROMÁN, Francisco: H-411.
ROMERO MÁRQUEZ, Jesús Manuel: H-363.
ROMUALDO: H-374.
ROSEIRA, Mario: H-465.
ROSENDO: H-75 al H-77.
RUBIO CALVO, José Luis: véase DALEXO.
RUBIO GARCÍA, Juana Francisca: véase JUANA FRANCISCA.
RUEDA, Fátima: H-463.
RUEDA, Gerardo: H-516, H-517, H-518, H-519, H-520.
RUEDA, Javier: H-393.
RUIZ, Víctor: H-437.
RUIZ PERDIGUERO, Isabel: H-388.
- SABIRRA: H-10.
SACO DUARTE, Fernando: H-515.
SAEZ, Carmen: H-390.
SAEZ, Fernando: H-389.
SALAMANCA GRANDE, Alfonso Javier: H-220.
SALANUEVA IBARROLA, Gloria: H-384.
SALIDO MORILLO, Pedro Antonio: H-326.
SALINERO FORCADA, Concepción: H-342.
SÁNCHEZ, Enrique José: H-380.
SÁNCHEZ BALLESTEROS, Yvonne: H-335.
SÁNCHEZ DARRO, José Manuel: H-526.
SÁNCHEZ DE LA BLANCA TORRES, Juan: H-457.
SANCHO: H-424.
SANGIL LÓPEZ, Juan Antonio: H-482.
SANSÓ, Juvenal: H-229.
SANTAMARÍA PÉREZ BAROJA, Charo: H-414.
SANTAMARCA, Mateo: véase MATEO.
SANTAMARINA, Alejandro: H-493.
SANZ, José Luis: H-282.
SANZ DE ANDINO, Margarita: H-495.
SANZ-MAGALLÓN HURTADO DE MENDOZA, José Luis: H-495.
SARO BERNARDO DE QUIRÓS, Carmela: H-406.
SAUL, Víctor: H-392.
SAURA, Ángeles: H-486.
SECO HUMBRÍAS, Rafael: H-404.
SEGOVIA, Álvaro: H-307.
SENDO: H-462.
SERNA AVENDAÑO, Javier: H-402.
SERRADA MARTÍNEZ DE PINILLOS, Rafael: H-403.
SIEBEL, Pablo: H-500.
SIMONET CASTRO, Bernardo: H-443.
SOKOLOWSKI, Miguel: H-522.
SOLANS BLANCO, Piedad: H-407.
SOLSONA PLÁ, Alberto: H-15.
SORIA MARCO, Bonifacio: H-397.

- SORIANO, Francisco: H-420.
 SOUZA, Mariano de: H-271.
 SPÍNOLA, M^a Teresa: H-422.
 STORERO, Julio: H-233.
 SUÁREZ, Antonio: H-435.
 SUÁREZ-CARREÑO LUEJE, Margarita:
 H-509.
 SUÁREZ VERA, Joaquín: H-415.
- TARDIU, Rosa: H-523.
 TARDÓN, Paulino Lorenzo: H-387.
 TARNEV, Roumen: H-351.
 TCHETVERIKOFF, Pierre: H-410.
 TEJEDOR, Jesús: H-172.
 TEJERO, Xavier: H-459.
 TERCERO, Margarita: H-361.
 THERON, Katherine: H-454.
 TIMÓN MORENO, Tomás: H-527.
 TIZÓN DIZ, Julio: H-72.
 TOMÁS, Lupe: H-234.
 TOQUERO CASTAÑEDA, Vicente:
 H-399.
 TORAL, Cristóbal: H-444.
 TORNÉ, Gonzalo: H-467.
 TORRES DE LUQUE, Aurelia: véase AU-
 RELIA.
 TRAJELA, Carlota: H-450.
 TRAVESEDO, M^a Dolores: H-423.
 TRONCOSO MAESTRE, Juan: H-485.
- ÚBEDA, Agustín: H-455.
- VALDÉS SOLÍS, Maruja: H-231.
 VALDUCIER: H-138.
 VALENTÍN PABLO: H-385.
 VALLADOLID CARRETERO, Fran-
 cisco: H-429.
 VALLE, Alejo del: H-99, H-100.
 VALLE, José M^a del: H-456.
- VALLES MORALES, Luis: H-472.
 VARA TARTALO, Magdalena: H-56.
 VARGAS: H-357.
 VASCONCELLOS DE SOUZA, Gerardo:
 H-5.
 VÁZQUEZ CERREJO, José: H-26.
 VECINO OUVIÑA, José David: H-29.
 VEGA BRUNK, Pilar: H-400.
 VELA ZANETTI, José: H-22.
 VELÁZQUEZ JUARROS, Rubén Darío:
 H-13.
 VENTISCA ALLENDE, Pedro: H-4.
 VENTURA FERNÁNDEZ, Antonio:
 H-25.
 VERDASCO PÉREZ, Juan: H-2.
 VICARIO, Manuel: H-6.
 VICENS RIERA, Miguel: H-257.
 VICENTE MORA, Manuel de: H-119.
 VIGUERA, Juan Carlos: H-117.
 VILLAROIG, Pedro: H-17.
 VILLEGAS GARCÍA, Mariano: H-208.
 VIÑAS MARTÍN, Mateu: H-504a al
 H-504f.
 VISCONTI MERINO, Julio: H-50.
 VÖGELE, Simone: H-219.
- WESTENDORF DE BRÍAS, Betsy:
 H-215.
- YOICHI TANABE: H-442.
 YORDANOV, Plamen: H-441.
 YRAOLA, Ignacio: H-81.
 YUGO QUINONES, Jesús: H-16.
- ZAMORA GARCÍA, María: H-36.
 ZARRANZ, José Ramón: H-413.
 ZUCO: H-157, H-158.
 ZULUETA RUIZ DE LA PRADA, Car-
 men: H-12.

JUSTICIA, DERECHO, ARTE (II)

Por

MANUEL UTANDE IGUALADA

IMAGEN DEL DERECHO EN EL ARTE

Derecho, Justicia y Ley. Aunque inmediatamente ofrezcamos una clasificación de las acepciones del Derecho y de algunas de sus manifestaciones, fundamento a su vez para agrupar las obras de arte que han intentado expresarlas, nos parece interesante distinguir de entrada los tres conceptos que corren el riesgo mayor de confusión.

Aunque se cuente por centenares el número de definiciones del Derecho con orientación a veces muy dispar, necesitamos un punto de referencia para no extraviarnos, el que Fernández-Galiano ofrece como concepto elemental y previo: “ordenación de la convivencia humana mediante la imposición de conductas de rectitud” o, en expresión más concisa de Recasens, una “forma normativa de vida social”. Son conceptos objetivos que no excluyen los matices y complementos que veremos (1).

¿Qué tiene que ver, entonces, este *ordenamiento*, esta forma normativa, con la Justicia y con la Ley, términos correlativos sin duda?. Respetando otras orientaciones brindamos la respuesta más concisa que se nos ocurre: el Derecho tiene a la Justicia por su “fin supremo”; es, pues, un *medio* de la Justicia. La Ley, por su parte, es en definición tomista “regla y medida de los actos humanos”; en nuestro caso, la Ley (o, mejor, la “norma jurídica”) es *regla de derecho* (2).

El arte ante el universo jurídico. El Derecho así, en sentido abstracto, no ha tenido entre los artistas los cortejadores que han seguido siempre a la Justicia. Veremos ciertamente alguna imagen del “Derecho”, sin adjetivos que lo limiten en el tiempo (como sería el Derecho *romano*) o en su contenido (así el Derecho *mercantil*), sin adiciones de subjetividad (el derecho *de tal persona*); mas, por lo general, las expresiones plásticas en este campo corresponden a conceptos más matizados.

Prescindimos aquí de la acepción del Derecho como valor o ideal, que se confunde con la Justicia; pero recogemos muestras de sus otras tres acepciones: *ciencia del Derecho* (la “Jurisprudencia” en su sentido original); *ordenamiento* en una pluralidad de sus acotaciones (natural, civil, etc., y –como apartado propio– la Ley); *facultad* (derechos subjetivos) (3).

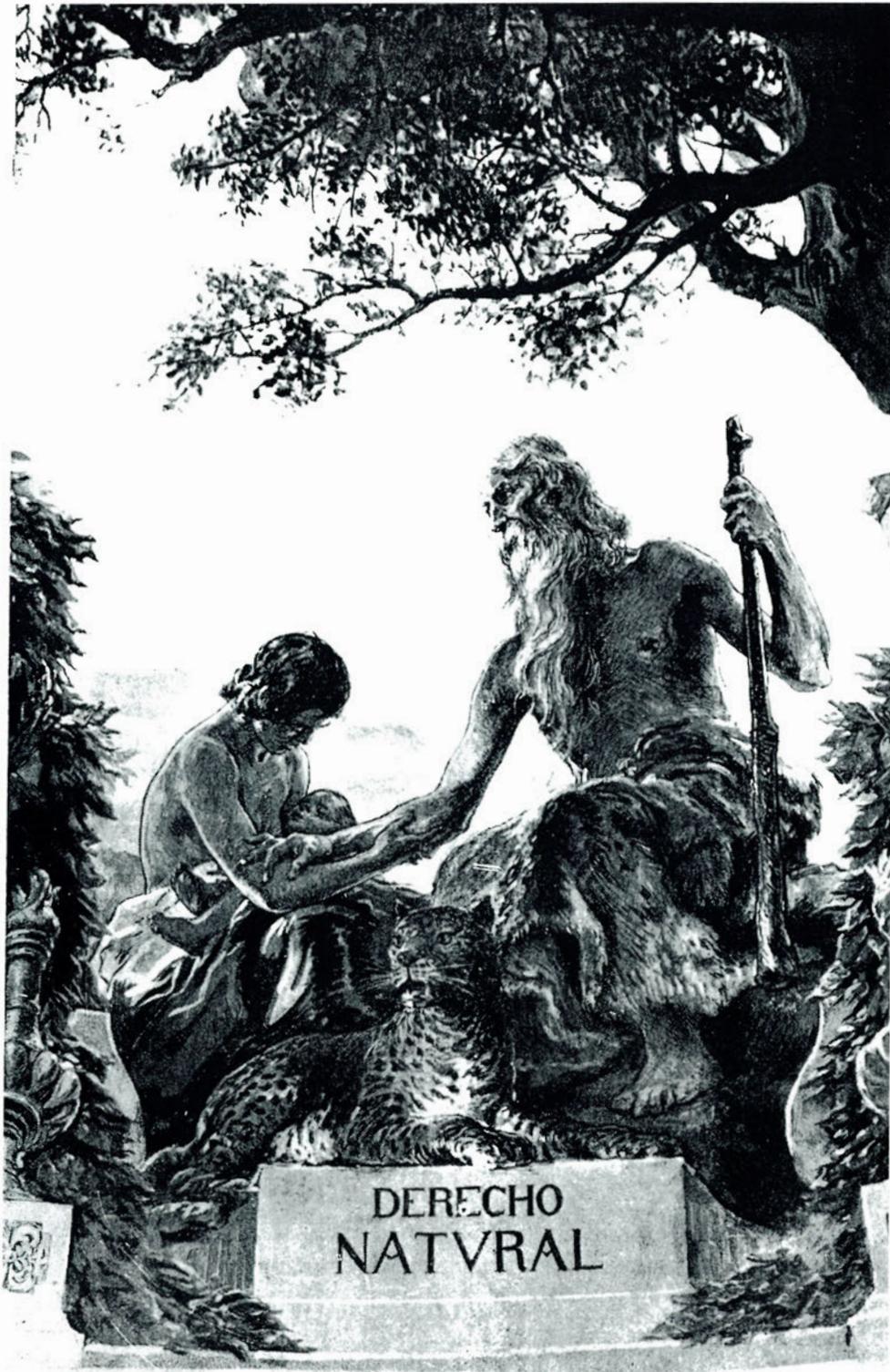
Encontramos además imágenes relativas al Derecho en litigio. Teóricamente habría que distinguir aquí entre las obras de arte que reflejan el poder juzgador (la *jurisdicción*) y las que muestran aspectos de su ejercicio (el *proceso* y sus secuelas). La realidad, como podremos comprobar, no es tan cartesiana.

EL DERECHO COMO CIENCIA

Entendida la Jurisprudencia en su sentido romano de ciencia de lo justo y de lo injusto (*iusti iniustique scientia*, Dig., 1, 1, 10, 2), es ésta una acepción del Derecho poco atendida por los artistas. En el ámbito de nuestro estudio sólo hemos podido encontrarla como “Ciencia de las leyes” en una vidriera baja de la catedral de León, que se da como anterior al siglo XIV, y como *Alegoría de la Jurisprudencia* en un gran óleo de Gustav Klimt de la primera década de nuestro siglo, destruído durante la Segunda Guerra Mundial; pero éste último, a pesar del título, lo que ofrecía era una escena alucinante de tormento presidida por las figuras –discutidas y rechazadas– de la Verdad, la Justicia y la Ley. El esbozo, del que tanto se apartó Klimt en la versión definitiva, hubiera podido servir con menos violencia para la alegoría pretendida (4).

Puede ser considerada imagen de la Jurisprudencia –si no se la quiere reducir a simple expresión de la Justicia– la escultura que preside la fachada madrileña de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, la cual muestra como atributos propios los libros de los códigos o de la ciencia del Derecho además de la espada y la balanza.

Con la Jurisprudencia se ha querido identificar alguna vez una de las figuras de Rafael en la luneta de la pared de la Justicia, dentro de la Stanza della Segnatura; mas se trata, sin duda, de la virtud de la Templanza como lo prueban el freno y las riendas que tiene en sus manos (5).



GARNELO: *El Derecho natural*, Madrid, Palacio de Justicia.

EL DERECHO COMO ORDENAMIENTO

El título de la monografía de Hans Fehr, insólito y sugerente, *Das Recht im Bilde* (el primero en el plan de su obra sobre Arte y Derecho, *Kunst und Recht*), hace suponer que trate –al menos en gran parte– del Derecho objetivo y que alguna figura representativa del mismo aparezca entre sus más de doscientas ilustraciones. No es así, sin embargo; aparte de sus reflexiones sobre la evolución distanciadora del Arte y el Derecho desde el medievo hasta nuestra época, el análisis de Fehr recae en general sobre otros aspectos de lo jurídico que nos interesarán más adelante, al tratar de los derechos subjetivos y de la aplicación del Derecho, especialmente “como acción” (6).

En cambio, si volvemos la mirada a las obras de arte españolas dentro de este siglo, encontramos un buen número de pinturas y algunas esculturas que traducen en imágenes la idea del Derecho objetivo en su sentido más genérico o en el de varias de sus ramas. Simonet y Garnelo como pintores, Querol y Blay como escultores, Llimona en los dos campos, nos han dejado una muestra amplia y valiosa en los Palacios de Justicia de Barcelona y Madrid.

El *Derecho*, en su acepción objetiva sin reducciones, nos lo presenta una escultura de Miguel Blay desde el coronamiento de la fachada principal del Palacio de Justicia de Madrid; allí está con la Equidad amparando a la Ley, por más que físicamente parezca ser ésta la que da cobijo a los otros dos. Figura masculina de inspiración romana, quiere evocar los caracteres del Derecho con su humanidad robusta, su ademán imperativo y la solidez del soporte escrito de las normas (7).

En cuanto a las ramas del Derecho objetivo, sin menospreciar la aportación de Llimona en Barcelona, centramos nuestro interés en algunos de los frescos de Garnelo en el despacho del presidente del Tribunal Supremo y de los grandes paneles de Simonet en una de las salas del actual Palau (8).

El Derecho natural. En esta pintura de Garnelo son protagonistas tres figuras humanas de generaciones diferentes –anciano, joven, niño; pasado, presente, futuro–, aunque la extrema senectud del primero parece simbolizar toda la humanidad pasada, la humanidad *de siempre*. La forma en que estrechan su brazo derecho él y la madre joven, aun evitando la imitación miguelangelesca, sugiere también una transmisión de vida, sangre con sangre, al igual que el niño estrechado contra el pecho. La escena está situada al aire libre, a cielo abierto, en plena *naturaleza*, desprovistas las figuras de



SIMONET: *El Derecho romano*, Barcelona, Palacio de Justicia.

todo atributo de civilización, cubiertos sus cuerpos de forma elemental. Un leopardo echado en el suelo, despierto, ocupa el primer término. ¿Por qué un leopardo?. Se tiene a éste comúnmente por signo de la altivez, de la ferocidad, hasta del diablo, un ser de vista penetrante (el de los mil ojos); pero no hay que olvidar que este animal era tenido también por símbolo de Artemis y que detrás de todas las formas de ésta (cazadora..., protectora del parto incluso) yace su sentido de “diosa de la *naturaleza*”. La lección bella de Garnelo nos presenta, pues, “algo” *natural*, de *siempre y para el futuro*; si bien el que ese algo sea “el Derecho” tiene que definirlo en la cartela (9).

El Derecho romano. La interpretación pictórica del Derecho romano permite apreciar el contraste de los estilos de Enrique Simonet y José Garnelo, el primero con una composición que recuerda los “ejemplos” de la Justicia, Garnelo prefiriendo la alegoría individual, condicionada también por el espacio físico reservado a sus obras. Buen conocedor de la iconografía, Garnelo hace gala de ello en sus pinturas; Simonet, en cambio, parece dar en las suyas lecciones de arqueología y de historia.

De sus años de profesor en Barcelona, el *Derecho romano* retrata de modo vivo (sin el artificio de la vieja pintura de Hendrik van der Borcht) una sesión del tribunal consular-senatorial en la época del Principado, en un proceso penal, poco frecuente pero no excepcional en esa instancia. Bajo los símbolos de Roma el cónsul preside teniendo cerca a dos lictores con sus fasces al hombro (aquí instrumento de la función, no símbolo); los senadores, numerosos, observan la actuación desde sus sitiales. El defensor –pues en este caso no se ha ejercido la autodefensa– aboga en pie por el inculpado, que aparece en sombra, sentado, abrumado. A la derecha, también sentado, un tribuno –creemos– sigue atentamente el alegato teniendo en su mano el rollo de la acusación.

Muy diferente la obra de Garnelo: un hombre, un romano, con corona de laurel y toga, rollo de leyes y fasces, tiene delante el águila símbolo del poder de Roma. Nada más (10).

El Derecho canónico. Será éste otro motivo de comparación de nuestros dos pintores: un mismo objeto con tratamiento muy diferente.

Garnelo centra la composición en la figura de un doctor en cánones que, sin embargo, es más receptor que protagonista. Receptor..., su mano derecha abierta es el término de un rayo invisible que desciende recto desde las tablas de la Ley mosaica a través de la Ley evangélica simbolizada en la



RAFAEL: *Entrega de las Decretales*, Vaticano, Stanza della Segnatura.

custodia eucarística. El doctor con el libro –el Derecho canónico– tiene como fondo un templo (Roma y su Derecho) y muy cercanas las insignias del sucesor de Pedro (Roma también). Un incensario en primer término puede ser el signo de la respuesta del Derecho canónico (*laus Deo* en definitiva) a la inspiración divina.

¿Y Simonet?. Su interpretación del Derecho canónico nos traslada al fresco de Rafael en la Segnatura *La entrega de las Decretales* (sobre el que volveremos al tratar de la “legislación”). Los pormenores son, sin embargo, dispares: la escena vaticana representa a Gregorio IX –con las facciones de Julio II–, cardenales y palaciegos; Simonet actualiza las figuras en un am-

biente más litúrgico de casullas y hábitos, mitras y báculos. Rafael centra la escena en el pontífice, Simonet en el libro (11).

El Derecho mercantil. Un último contraste. Garnelo en Madrid encarna esta rama del Derecho en una figura varonil a modo de Mercurio, aunque con el petaso alado reducido al mínimo, rodeada de diversos símbolos de la energía, la industria, el tráfico marítimo y –como atributo principal– la rueda grande, con alas, de un engranaje. Podría ser muy bien una alegoría del comercio y la industria.

Simonet sitúa en una nave o porche de las Atarazanas una escena de litigio en la que los jueces, tras una mesa con el escudo de Barcelona, buscan la



IV JUSTINIANO. *Pag. 1^a*

PÉREZ DE SOTO: "Justiniano" (de *La Corte Santa*, de Nicolás Caussin),
Madrid, Calcografía Nacional.

solución en los textos del “Consulado de Mar” (CONSVLATVS MARIS se lee en el libro). Esa composición podría haber servido para representar “la jurisdicción”, como lo hizo más tarde Antonio Utrillo al decorar el Salón de San Jorge del actual Palacio de la Generalidad con una composición análoga dedicada a *La organización mercantil de Barcelona* (12).

Derecho común y foral. Permítasenos el uso de estas expresiones de sabor clásico para aludir al grupo escultórico, tan interesante, de Agustín Querol que corona el pórtico de entrada del Palacio de Justicia en Barcelona. Aunque su título sea “Moisés y las leyes”, las figuras laterales –según se hizo el encargo al autor– son el *Derecho español* y los *Derechos o privilegios regionales*. Al ejecutar su obra Querol contrapone con elegancia dos figuras de mujer: una majestuosa con sus leyes contenidas en un libro; la otra espontánea con una simple corona de laurel y sus normas –nos parece– grabadas en la solidez y el primitivismo de unas tablas (13).

LA LEY

La ley, en cuanto *regla de Derecho*, queda englobada en el marco objetivo de éste; mas su importancia específica, sobre todo en la época actual, parece que justifica una consideración propia.

Estamos centrados en el arte, de modo más concreto en el que se expresa en imágenes visibles y tangibles. ¿Cómo, entonces, dar esa forma a lo que es en esencia una “ordenación de la razón al bien común” (*Sum. theol.*, 1-2, q. 90, a. 4, resp.)?. El género femenino no deja de ser aquí una ayuda importante: al pintor, al escultor, le es más fácil imaginarse una figura de mujer y revestirla o acompañarla de atributos que expliquen su significado.

De todos modos es lógico que la exaltación artística de la ley haya encontrado ambiente propicio en el formalismo, el positivismo y el constitucionalismo del siglo XIX y del actual, cuando para no pocos autores la forma (ley) prima sobre su fin (justicia). Si puede servir de referencia recuérdese que Ripa no prestó atención a la ley, salvo a la “ley natural”, entendida ésta globalmente como ley moral; tampoco Cartari.

Mas Rafael, se podrá objetar, dejó una imagen de la Ley en el zócalo de la Sala de Heliodoro, en el Vaticano. Quizá convenga precisar señalando por una parte el lugar secundario que ocupa en la decoración de la estancia, y por otra la duda de que se trate realmente de una imagen de la Ley: la vara



TADOLINI: *La Ley*, Córdoba (Argentina).



ALCIATI: *La Ley*, Méjico, D.F.

(¿vara de medir más que asta sin hierro?) y el escudo defensivo podrían ser atributos aceptables, aunque no muy propios; el globo con una figura coronada y palma en mano podría ser una referencia a la Justicia. Redig de Campos considera “probable” –pero sólo probable– que esa figura con aire de diosa romana quisiera ser la Ley (14).

Como en el caso de la Justicia resulta inviable el catálogo de las imágenes de la Ley dispersas por edificios destinados a su aplicación (especialmente los judiciales); nos limitaremos a presentar unas muestras de esculturas neoclásicas y la “revolución” pictórica de José María Sert en Ginebra.

Dos estatuas espléndidas, ambas en Hispanoamérica y de autores italianos, predicán a la ciudadanía la importancia de la Ley. Una de ellas, de hace justamente un siglo, tallada por Julio Tadolini, forma parte –parte colosal– del monumento a Vélez Sarsfield en Córdoba (Argentina); una mujer coronada de laurel, con más aire de emperador en su trono que de matrona, mira a la lejanía con gesto de desplante, mientras con su mano izquierda tiene el cetro y apenas coge un libro (LEX parece leerse en él) que un niño trata de sostener con esfuerzo. La segunda, de bronce fundido en Florencia por obra de Enrique Alciati, es una de las piezas fundamentales que enmarcan la Columna de la Independencia, erigida en la primera decena de este siglo en la capital mejicana; también sedente como la de Tadolini, también con cetro y código –uno en cada mano–, con una diadema sencilla y mirando también a lo lejos, la encontramos más propia y grata a la contemplación; se ha huido de los atributos usuales de la Justicia, pero las fascas aparecen talladas en el muro que sirve de fondo a esta escultura (15).

En 1936 la originalidad de Sert. En uno de los grandes paneles del Palacio de las Naciones en Ginebra, parejo del que ya citamos al estudiar la Justicia, Sert presenta la Ley en figura varonil: no un hombre, cinco hombres –representando las cinco partes del mundo– tratan de refundir sus leyes particulares en un código único, que es el centro real de la composición; ¿con qué luz o inspiración?, con la de un farol que alza sobre sus cabezas el “Genio de la Humanidad” en forma de ángel subido sobre unos libros (16).

No vamos a detenernos en las alegorías de Llimona en Barcelona ya aludidas ni en las esculturas de Blay en Madrid, aunque también tengan por objeto la Ley; preferimos dirigir la atención a un aspecto diferente.

Leyes concretas: la Constitución. Se trata ahora de ver si el pintor o el escultor se han enfrentado a la tarea de dar forma a la imagen o el símbolo



SERT: *La Ley*, Ginebra, Palacio de las Naciones.

de una ley concreta. En principio, la reverencia –formal– a “la Ley” no alcanza a sus manifestaciones individuales... salvo a la Constitución. Ésta sí, ensalzada por los políticos, considerada incluso como encarnación de un ideal, se presta a la tentación de perpetuarla haciendo –mediante el símbolo– abstracción de su contenido. No escasean, por ello, las obras de arte que recuerdan una Constitución determinada (no cualquiera, sino *la* que debe ser objeto de veneración).

Lo insólito es encontrar una obra espléndida dedicada a una Constitución contra la voluntad del autor; pues esto es lo que ha ocurrido con la *Alegoría de la Villa de Madrid* (y José Bonaparte), que Goya pintó en 1810 como homenaje al rey francés, cuya efigie figuraba en el medallón del cuadro y que por tres veces en el siglo pasado (1812, 1813 y 1843) fue sustituida por la mención de la Constitución de 1812, alternando con nuevos retratos de José Bonaparte y de Fernando VII hasta terminar, como se conserva ahora en el Museo Municipal, con la inscripción “DOS DE MAYO” (17).

En este recuento rápido no podemos olvidar dos esculturas madrileñas (más construcción que escultura la segunda) opuestas en su significado y en su estilo. Una de ellas ya la hemos mencionado al hablar de la Justicia: la esculpida por Ponciano Ponzano en el frontón del Palacio de las Cortes, relieve de corte clásico de una mujer joven con el libro de la Constitución (aquí sí, *cualquier* Constitución); la otra es el monumento a la Constitución española *de 1978* que adorna el Paseo de la Castellana con su silueta de marco firme y contenido indeterminado.

Como muestras de la dedicación a textos legales concretos de rango *no constitucional* podemos recordar en la antigüedad algunas monedas romanas, como la dedicada a la *lex Tabellaria*, de L. Casio Longino, aunque la mayor parte no ofrecen esta seguridad de atribución; y en la escultura española moderna los varios monumentos a los *Fueros* (en el de Pamplona, obra de Martínez de Ubago, no falta una estatua de la Justicia) y dos relieves en fachadas distintas del Palacio de Justicia de Barcelona, uno de Tasso, alegoría de las *Ordinacions de Sanctascilia* (o Sanctacilia), texto que reúne las costumbres de Barcelona en materia de servidumbres, y otro de Batista y Alentorn, de la promulgación de los *Usatges*, si bien éste podría ser clasificado en el apartado de legislación, al que nos referimos inmediatamente (18).

La legislación. Con raras excepciones, como la dudosa de Rafael que hemos mencionado, los precedentes renacentistas miraban más que a la ley

en sí al “acto de legislar”. En la concepción de la Stanza della Segnatura por el propio Rafael ese momento, puesto en acción igual que los “ejemplos” de la Justicia, quedaría reflejado en dos vertientes: la legislación civil (las *Pandectas* de Justiniano) y la canónica (las *Decretales* de Gregorio IX).

Rafael llevó a la realidad la escena de la promulgación o *Entrega de las Decretales* con la composición solemne a la que hemos aludido al hablar del *Derecho canónico* de Simonet, aunque no llegó a concluirarla; allí vemos en torno a Julio II “en el papel de Gregorio IX” a varios palaciegos y cardenales, entre ellos los futuros papas León X y Paulo III. En cambio, el fresco que representa la *Entrega de las Pandectas*, centrado en las figuras de Justiniano y Triboniano, parece que fue pintado por Guillermo de Marcillat, maestro del Vasari (19).

Suponemos que la contemplación de esas pinturas despertó en nuestro Américo la idea de hacer algo parecido con un episodio importante de la historia de nuestro Derecho y que así nació su obra titulada *Alfonso X el Sabio escribiendo el Código* (de las Partidas) cuyo paradero no hemos podido localizar. A diferencia de ésta, una obra de ambiente parecido que recoge Fehr en su monografía entendemos que se refiere al Cuerpo legislador (*Reichstag*) y no a su función en ejercicio. A la justicia del legislador dedicó precisamente sus cartones para el Parlamento de Roma a comienzos de este siglo Aristide Sartorio; en la crítica de los mismos observa Zdekauer que la ley (formal) es sólo una *premisa* y una *promesa* de la justicia y además –según él– en interés del Estado (20).

EL DERECHO COMO FACULTAD

El desafío que para un artista puede suponer la representación de las parcelas del Derecho en sentido objetivo, como ordenamiento, crece en gravedad cuando trata de hacer visibles los aspectos subjetivos (derechos, pretensiones) o las instituciones en que se enmarcan. En la “facultad de poder exigir una conducta” (¿cómo se puede llevar eso al lienzo o al mármol?) concurre, empero, una circunstancia que suaviza el problema: en general –no en los aspectos de disfrute– se trata de “proyecciones de las normas en relaciones concretas”, tan concretas como son de *una persona* con *otra*. Bastará, entonces, con elevar el caso individual a categoría: el “ejemplo” de esas personas podrá simbolizar todos los casos análogos (21).

Nos perderíamos en un mar de citas aun cuando únicamente quisiéramos clasificar el número tan crecido de obras (en general del mundo de la pintura) que nos presentan esos ejemplos, ya intencionadamente ya por vía de interpretación, singularmente en el arte alemán; Hans Fehr lo ha hecho holgadamente y nos parece bastante a nuestro intento detenernos sólo en algunas muestras de esos derechos subjetivos escenificados mediante la moneda, el grabado, el óleo y la escultura.

El denario romano, de cuyo anverso ya hicimos mención como posible figura de la Justicia, tiene en el reverso tres figuras masculinas: un lictor con las varas, un hombre con toga y otro armado que le tiende la mano desde lo alto; la inscripción es "PROVOCO". Está escenificada así, sin duda, la *provocatio ad populum*, derecho individual de apelación de los ciudadanos romanos que evolucionó en su formulación (22).

Entre los grabados que ponen en escena la actuación de los derechos subjetivos o reflejan las instituciones que los enmarcan, recogemos aquí, por el impacto de la innovación que representaban, el *Matrimonio republicano* (civil) y *El divorcio*, ambos de Le Grand, y, en el polo opuesto, como muestra de la tradición de un poder desorbitado, un grabado alemán del siglo XVI que retrata una escena familiar bien poblada, presidida por el padre (con aire de gobernador) como titular del "derecho de *patria potestad*" (23).



LAUTERBECK: *Patria potestas* (grabado en el *Regentenbuch*),
Maguncia, Biblioteca de la Ciudad (según Fehr, fig. 195).

“*El derecho de asilo*”, de Amérigo. Llamar fea de modo expreso a una obra galardonada no es frecuente. Ése es, sin embargo, el adjetivo utilizado por Gaya Nuño en su “Arte del siglo XIX” al referirse a este cuadro de Francisco Javier Amérigo: *feo*. Claro que más dura había sido la crítica contemporánea de Comas y Blanco en *El Correo*: para él se trataba de un dibujo “de principiante”, con un claroscuro “como nunca lo dió el *plen air*” y una falta total de estudio de los efectos de la nieve, por lo cual –concluía– ante tal obra “no caben benevolencias de ninguna clase”. Sin embargo, el Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 le concedió una Primera medalla.

Menos mal que, cuando pocos años después, era recibido Amérigo como académico de número de la Real de San Fernando (1900), en el discurso de contestación de Rodrigo Amador de los Ríos se decía que el cuadro, “bien pensado”, había sido premiado “con general aplauso” (¿?). El Museo de Arte Moderno, en donde parece que lo conoció Marceliano Santa María, y después el del Prado tampoco lo estimaron, hasta el punto de encontrarse ahora, por depósito de éste, en el Colegio Público “Miguel de Cervantes”, de Jerez de la Frontera (24).

Y ese derecho... Todavía, como residuo de una larga historia de textos canónicos y civiles, el Código de Derecho Canónico de 1917 mantenía la necesidad de autorización, *fuera del caso de necesidad*, para extraer de un templo a un reo acogido allí al “derecho de asilo” (*ius asyli*, c. 1179); qué lejos ya de aquellas normas, como las de la Primera Partida del rey Sabio, que reconocían el amparo eclesiástico con amplitud y que incluso imponían a los clérigos el “dar a comer e a beuer” y el guardar al reo, claro que regulando también las condiciones para sacarlo del recinto sagrado y someterlo a juicio (tít. XI, leyes 2ª a 5ª) (25).

Pues bien, un episodio de esa naturaleza es el que Amérigo retrata en su cuadro tan grande como discutido, situando la escena a la puerta de una iglesia franciscana en un amanecer brumoso después de una nevada intensa.

En primer término aparece un hombre robusto, aún joven, que ha roto las ataduras que le retenían y, huyendo descalzo y a medio vestir, ha llamado con angustia a la puerta, por donde acaba de salir un grupo de religiosos a ampararlo.

Unos pasos más allá sitúa Amérigo a otro grupo cuyo centro ocupa un hombre con gesto de verdugo, que lleva decidido en las manos una cuerda preparada para ahorcar al fugitivo. A aquél se agarra suplicante



AMÉRIGO: *El derecho de asilo*, Jerez de la Frontera (depósito del Museo del Prado).
Colegio Público "Miguel de Cervantes".

una mujer joven con un niño en brazos y otro ya mayor tras ella. Un largo cortejo de lugareños enlaza este plano con el fondo, en donde se ve un árbol preparado para la ejecución y se adivinan algunas casas del poblado más un viejo castillo en la altura.

Tres personas, en las que el pintor ha centrado la fuerza del “derecho”, intentan disuadir al perseguidor: un religioso (sin duda el padre guardián del convento), que no ha tenido tiempo de ceñirse el cordón del hábito, apela con el gesto al Crucificado cuya imagen se halla frente a la puerta; un fraile joven arrodillado en la nieve trata de cortar el paso al iracundo, y un hombre del lugar (que parece gozar de autoridad) retiene a éste con una mano mientras con la otra le señala la lápida de la fachada: “ASYLUM”.

Y la abstracción. Una última muestra —en nuestra selección— de la traducción de los derechos en forma plástica, radicalmente distinta de las anteriores, es la escultura de acero y granito de Jim Huntington “*Here-dero*” (“*Inheritor*”, 1978). No conocemos la idea que guió al autor en su realización; nuestra interpretación personal encuentra en ella la imagen del aplanamiento, de la desilusión por las expectativas frustradas ante el derecho sucesorio (26).

EL DERECHO EN LITIGIO: LA JURISDICCIÓN

Al fijarnos en la Justicia la hemos visto a veces en situaciones de tensión, desde el simple contraste hasta el combate; también en el ámbito de su instrumento, el Derecho, hay formas varias de tensión entre las que destaca el litigio, llevado de ordinario ante los jueces.

En teoría, como dijimos, tendríamos que distinguir aquí dos suertes de imágenes: las referentes al poder juzgador (jurisdicción) y las relativas a su ejercicio (el proceso y sus secuelas). Así lo entendió Ripa, que no había aplicado su imaginación al Derecho ni a la Ley humana y sí describió lo que pensaba que debería simbolizar, por un lado, a la Jurisdicción y el Juicio justo y, por otro, al Proceso (*lite* en alguna de sus formas) y ciertas consecuencias de la sentencia (*pena*).

Las dos primeras las encarnaba en hombres: el que simbolizara la Jurisdicción debería ir vestido de púrpura, con cetro y fasces; el del Juicio justo con ropa larga y sería más un colgante en forma de corazón humano con la imagen

de la Verdad allí grabada. A la Contienda procesal y la Pena las veía con formas de mujer: la primera vestida de varios colores y en la mano un vaso de agua que vierte sobre un gran fuego...; la Pena como una mujer fea gritando, con un azote en la mano y una pata de palo (*gamba di legno*) bajando a una gran caverna. Sobra decir cómo fracasaron estas previsiones de Ripa (27).

Los artistas, a la hora de la verdad, se han inclinado por fórmulas vivas de modo que, incluso para representar la Jurisdicción como poder, han elegido escenas de tribunales o jueces en acción. Una excepción, que representa a los jueces solos en el estrado, la tenemos en una obra muy pequeña de Hogarth, *The Bench* (El tribunal); con intención satírica situó allí a un juez grueso y orondo como presidente mientras los otros miembros dormitan a su lado. Y un precedente muy antiguo en un denario romano de T. Vettio Sabino, en el que aparece un hombre con toga, cetro en mano, sobre una biga bajo la palabra "IUDEX" (*El juez*) (28).

Excepciones aparte, para reunir una muestra pictórica de este campo (no muy propicio para los escultores) debemos olvidar el criterio purista inicial; aun así, podremos distinguir entre las imágenes de "tribunales" actuando, las de aspectos concretos del "proceso" (especialmente del penal, de mayor tensión dramática) y las del cumplimiento de alguna "condena".

El tribunal. Tres ejemplos muy diferentes pueden servirnos en este asunto: el Tribunal del Mercado de Hamburgo, el Tribunal de las Aguas de Valencia y el de la Inquisición.

De los últimos años del siglo XV data la ilustración de las normas legales de Hamburgo que, junto a otras, retrata una escena en el mercado de abastos de la ciudad. Varios tratantes de ganado y otros mercaderes ocupan el primer plano mientras al fondo, sentados tras una mesa sobre un estrado, aparecen los tres jueces del Tribunal atendiendo una alegación. Una filacteria muy larga con buena parte del texto borrado (¿o restaurada?) ondea entrecruzándose sobre el conjunto (29).

El Tribunal de las Aguas de Valencia, como jurisdicción secular y viva entre nosotros, tiene como carácter propio su composición popular. Sus sesiones ante la Puerta de los Apóstoles de la catedral valenciana, objeto hoy incluso de la atención turística, han sido recogidas –en acción, claro está– en obras de naturaleza diversa: podemos recordar los grabados de Tomás Rocafort y de Gustavo Doré, un relieve de Torcuato Tasso (aquí sí, una escultura) en una de las fachadas del Palacio de Justicia de Barcelona



LUCAS: *Actriz ante la Inquisición*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

y los cuadros realistas de Bernardo Ferrándiz y de Domingo conservados en los museos franceses de Burdeos y Castres (30).

Merece atención especial esa obra de Ferrándiz (*El Tribunal de las Aguas de Valencia, 1800*), tanto en aquel su primer original adquirido por el Gobierno francés como en la copia que el propio autor hizo para entregarla a la Diputación provincial y hoy preside los actos de la Generalidad valenciana. Atención especial, pues de esta obra se ha llegado a decir que “se convirtió en el centro de renovación artística de finales de los años 60” (es de 1864), como expresión de un acentuado proceso de democratización. Carmen Gracia ha destacado “la heterogeneidad de los elementos formales” del cuadro: la pareja central con aire académico, el niño con el asno típico de nuestra tradición barroca, el estudio del natural en los retratos de los síndicos, sin que falte algún trazo humorístico (como la mirada de un síndico a la litigante), todo lo cual hace dudar –según Gracia– de la verdadera intención de Ferrándiz, entre el costumbrismo, los ideales de un pasado sereno recuperable, el localismo valenciano, etc. (31).

Esta composición atildada contrasta con la citada de Domingo, quien la concretó de un modo exageradamente “natural”, incluyendo la postura inconveniente de alguno de los protagonistas.

Los Tribunales de la Inquisición, llevados tantas veces al lienzo, han tenido para los pintores el atractivo de su leyenda y el del tipismo de su escenario. Como muestras cercanas nos han atraído la escena imaginada por Eugenio Lucas de una *Actriz ante la Inquisición*, en el Museo Lázaro Galdiano, y la pequeña tabla de Goya *Escena de Inquisición*, fuente de inspiración a su vez de un grabado de la Calcografía Nacional debido a José María Galván (32).

La pintura de Lucas, pequeña y de tonos oscuros, parece pensada para destacar sólo el grupo central en el que la actriz, vestida de blanco y con gesto altanero, se enfrenta al tribunal –apenas visible– mientras una compañera a su lado expresa el miedo o el rechazo con ademán violento. La composición deriva hacia la alegoría más que al relato del suceso con la presencia de dos amorcillos al pie del estrado, uno de los cuales apunta con una saeta a la protagonista (33).

La *Escena de Inquisición* de Goya ha sido estudiada especialmente por José María Avrial en un texto que conserva la Academia de San Fernando, que abre la posibilidad de que realmente se tratara de un “Autillo” de fe;

describe con gran pormenor el escenario y los protagonistas y explica cómo el sambenito de los reos significa en este caso la condena a ser quemados vivos. Comparándolo con otras obras de Goya señala la intención satírica y traviesa manifestada en ésta, algunos de cuyos personajes “pudieran con justo título figurar en la celebrada colección de sus *Caprichos*” (34).

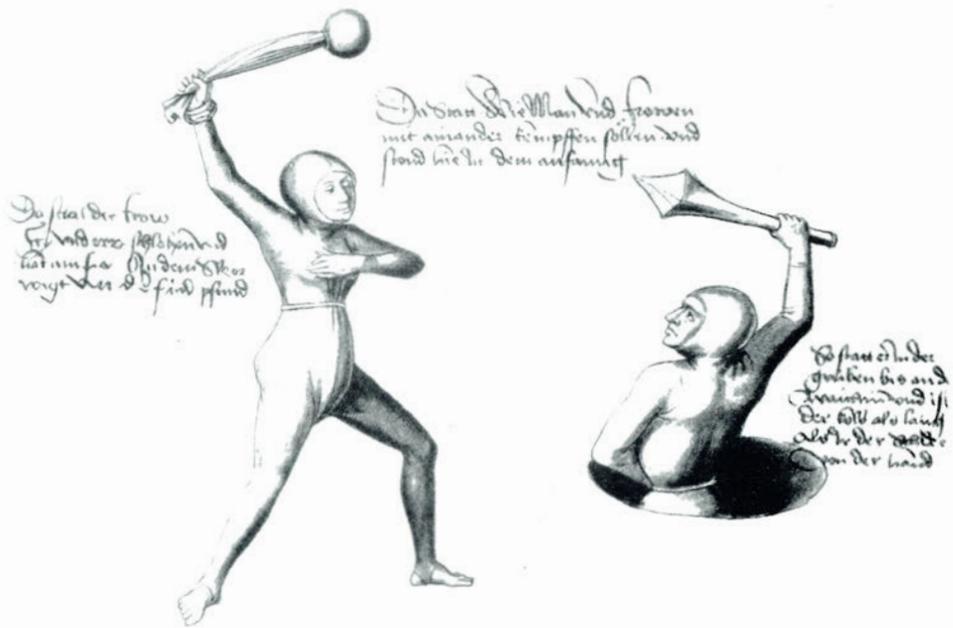
Como en tantos otros aspectos, la fotografía y los demás medios modernos de reproducción de las imágenes han arrinconado a los pintores que recogían, aun con apuntes rápidos, las actuaciones judiciales. Hay casos, sin embargo, en que la prohibición de introducir en las salas de audiencia aquellos aparatos obliga a los medios de comunicación a servirse del lápiz o el pincel; un ejemplo de actualidad es el de la pintora inglesa Patricia Coleman (35).

El proceso. No abundan las obras de arte dedicadas a los aspectos procesales de tensión menor; ¿cómo representar, por ejemplo, de modo vivo un litigio sobre el pago de una renta o un recurso contencioso-administrativo?. Aun así hay algún caso –más centrado en el costumbrismo que en el fondo jurídico–, como *Un juicio de conciliación*, que Bernardo Ferrándiz presentó en la Exposición de París de 1865 (36). En cambio, tenemos un repertorio tan copioso de testimonios artísticos de lo que de modo castizo llamaríamos “enjuiciamiento criminal”, que se hace difícil la selección de unas obras especialmente significativas.

De la fase previa a la jurisdicción penal hay una composición simbólica de Botticelli en los Uffizi: se trata de la *denuncia*, pero denuncia calumniosa. La obra del pintor florentino puede ser interpretada como un asunto moral en el que se agitan la Mentira, la Calumnia, la Insidia y el Fraude, mientras al fondo la Penitencia parece ofrecer paso a la Verdad; pero al calumniado lo arrastran materialmente ante el *Juez* (Midas, rey, mal juez), que aparece en la pintura (*La calumnia*, de 1495) flanqueado por la Ignorancia y la Sospecha.

Por la peculiaridad de los hechos, arrinconados como sistema en los manuales de historia, hemos tomado estos otros puntos de referencia, ya dentro del proceso:

– una *ordalía*: el cuadro *Prueba judicial del fuego*, de autor anónimo, conservado en Valencia, que recoge la entrega a la hoguera de los libros católicos y los albigenses como medio para demostrar su veracidad (37), y



TALHOFFER: *Lucha de hombre y mujer (ordalía)*, del "Codex Gothanus" (según Fehr, fig. 43).



Anónimo: *Cepo y grilletes* (talla policromada), Nuremberg, Museo Germánico, (según Fehr, fig. 139).

– un episodio de *tortura* como instrumento para obtener la confesión del reo: la *Escena de tormento*, de Eugenio Lucas, en el Louvre, que reúne el de varios acusados torturados de modos diversos en el interior de una cueva (38).

Ya sin ese aroma arcaico y como ejemplo de técnica al servicio de la prueba procesal, citaremos una pintura famosa de Enrique Simonet, *La autopsia del corazón*, en el Museo de Málaga, aunque el pintor prescindió de todo lo que no fuera el cadáver y el médico forense; cuadro éste muy celebrado y reproducido con otro título (... y *tenía corazón*), que a Gaya Nuño le disgustaba casi tanto como el citado de Américo (39).

La pena. Entre las secuelas del proceso criminal ha sido la *pena de muerte* la que ha dado más oportunidad a los artistas para componer escenas trágicas, desde la ejecución de don Álvaro de Luna, la de Carlos I de Inglaterra o la de María Antonieta hasta la de los Comuneros de Castilla o el fusilamiento de Torrijos y sus compañeros: López Enguítanos y Blanco mediante el grabado, Jan Luyken en sus dibujos, Jacques-Louis David en un apunte y Antonio Gisbert con sus óleos en los dos últimos casos, nos han dejado –como otros muchos– el testimonio de esos momentos tremendos (40).

Otras clases de penas han tenido menor eco artístico; mas, aun trasnochadas unas y de viva actualidad otras, parece interesante destacar algunos ejemplos. Así, entre las desaparecidas oficialmente de las naciones más civilizadas, el *cepo* y los *grilletes*, que en versión de principios del siglo XVIII recogió el autor desconocido de una talla de madera policromada, hoy en Nuremberg, con las figuras de tres reos (41).

La *prisión*, pena de todos los tiempos, está –se dice– reflejada en un lienzo del Museo del Ermitage, en San Petersburgo, en donde figura como *Celestina y su hija en la cárcel*. Atribuido a Velázquez, más a Murillo, Angulo cree que es de la escuela de éste y que las rejas no son las de una prisión. En la pintura moderna recordamos una obra de Albert Greco, mezcla de informalismo y de pintadas (*Tú ... y yo en la cárcel*), y otra de David Bomberg, pura abstracción (*En la prisión*) (42).

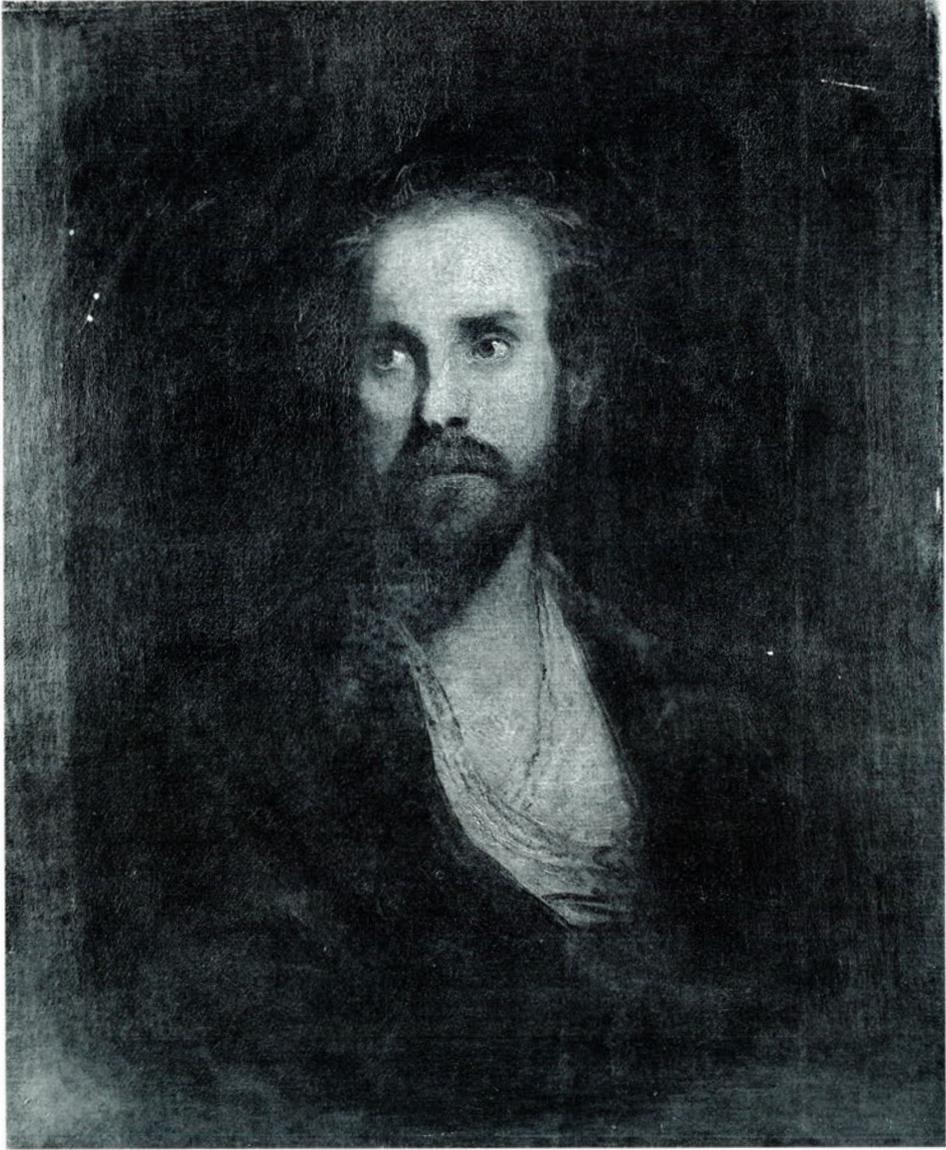
El *destierro* nos deja traslucir su drama en la angustia que Reynolds reflejó en el rostro del protagonista de su lienzo *The Banished Lord*, de la Tate Gallery londinense; y en fuerte contraste de técnica y de estilo sobre este mismo asunto nos parece digna de mención especial por su composición y su calidad artística la escultura en mármol de Soares dos Reis también denominada *El desterrado* (en el Museo de su nombre en Oporto), de la que se ha dicho que es “imagen



Entorno de Murillo: *Celestina y su hija en la cárcel* (?),
San Petersburgo, Ermitage.

emblemática del sentimentalismo portugués de fin de siglo..., una de las obras notables de la escultura occidental de su tiempo”. Prescindiendo de todo sentido trascendente hipotético, la figura bella del joven protagonista, con el tedio reflejado en su rostro y las manos retorcidas, puede ser una representación simbólica ejemplar de la pena de exilio (43).

En fin, dentro del ámbito de la jurisdicción militar, la *degradación* ha tenido secularmente una gravedad singular como expresión de la privación o de la falta de honor. Uno de los casos más sonados, tanto en el proceso inicial y su sentencia injusta como –menos– en el de revisión al cabo de diez años, fue el del capitán francés Alfred Dreyfus, degradado en París el 5 de enero de 1895, que dio lugar a numerosos dibujos reproducidos en la prensa, desde la fantasía alegórica de la Justicia en persona despojando al militar de su guerrera (a lo que no llegaba la pena infamante) hasta los dibujos más objetivos de las dos fases del acto: el despojo de condecoraciones e insignias y el desfile, una vez degradado, ante la tropa formada (44).



REYNOLDS: *Desterrado* ("The Banished Lord"), Londres, Tate Gallery.



SOARES DOS REIS: *Desterrado*, Oporto, Museo Nacional Soares dos Reis (cortesía del Museo).

MISCELÁNEA

Al estudiar los atributos consolidados de la Justicia aludíamos a su impacto incluso en las obras gráficas de humor o de crítica. También en el ámbito del Derecho y de su aplicación podemos encontrar obras de esta naturaleza con variedad de tendencias: seleccionamos con este fin varias ilustraciones, incluyendo las que escenifican algún proverbio jurídico.

Comenzando por los *proverbios* ofrecemos dos muestras muy diferentes:

– una propia, es decir, hecha con la intención deliberada de representar un refrán jurídico, en este caso alemán; el “Aun en la picota toca (y canta)” (“Er spielt auf dem Pranger”), de Brueghel *el Viejo*, de los fondos del Museo del Emperador Federico, de Berlín (45);

– otra impropia, puesto que expresa sin proponérselo el refrán español que proclamaba “la ley por encima del rey” –con múltiples versiones–, para cuya ilustración elegimos el cuadro de Casado del Alisal sobre el juramento de la Constitución por el rey Amadeo (46).

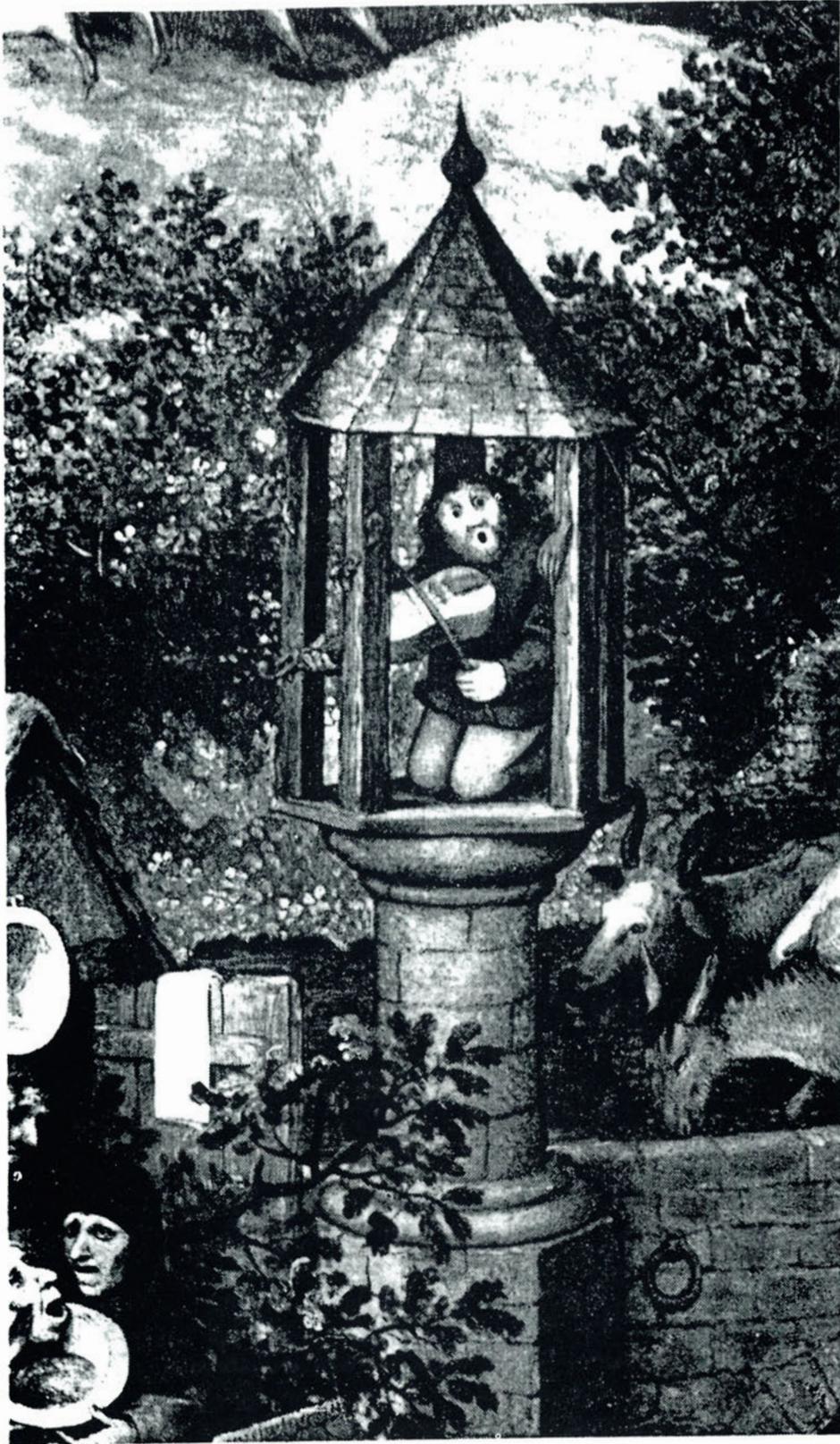
Más abundante es la producción en tono de *humor y sátira*: Hans Fehr la ha estudiado ampliamente; de sus muchos ejemplos nos fijamos en unos dibujos del siglo XIV que él toma del manuscrito de Heidelberg del “Sachsenspiegel” con el título común de *Gente sin derecho* (47);

– posterior en tres siglos debe de ser el dibujo italiano anónimo que escenifica la máxima del juez “Yo seré inmaculado (sin tacha) si los míos no dominaren”, y más reciente aún el *The Bench*, de Hogarth, que hemos citado al hablar de los Tribunales (48);

– ya en el siglo XX nos han interesado dos grabaditos publicados en 1853 en el *Punch* de Londres, dentro de la serie titulada “Manners and Customs of Ye Englishe in 1849”, que conservan hoy todo su significado al contraponer la ausencia del público de una sesión de los Lores de Justicia y su afluencia a un juicio por asesinato ante un Tribunal de lo Criminal (49).

En fin, como expresión pictórica de mayor entidad, traemos aquí un cuadro de José Vergara, *El litigante* (1790), propiedad de la Real Academia de San Fernando, versión plástica del antiguo refrán español “Mucho pleitear hace mendigar” (50).

* * *



BRUEGHEL, el Viejo: "Aun en la picota toca (y canta)", Berlín, Museo del Emperador Federico (según Fehr, fig. 200).

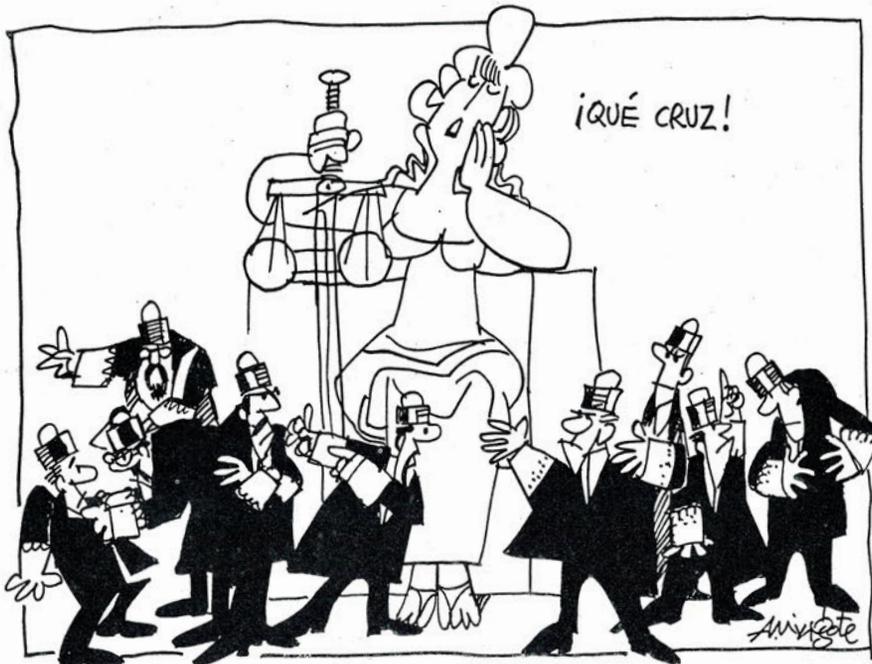


Engraved by R. Hoagarth.

'The BE: VCH.

Published in the 1st volume, 1753.

HOGARTH: *El Tribunal*, Cambridge, Museo Fitzwilliam.



MINGOTE: *Los jueces*, en ABC, Madrid, 7 abril 1995.

Ahora, después de haber repasado el modo como se ha traducido el Derecho en imagen artística, podemos estudiar un fenómeno inverso: cómo el Derecho es o puede ser encarnación del arte.

EL ARTE DEL DERECHO

“El abogado que no se siente artista es artesano”. Ese refrán español puede servir de engarce del apartado anterior, que concluía con una referencia a los proverbios jurídicos hechos imagen, y de éste último que –en nuestro propósito– completa el estudio de las relaciones entre lo justo, lo jurídico y lo artístico: el derecho como arte o, si se quiere, el arte del derecho (51).

La aproximación a esa realidad nos obliga –aun con el riesgo de volver brevemente sobre las primeras páginas del trabajo– a profundizar del modo más sucinto posible en los conceptos fundamentales: qué es el arte y qué es la belleza (o lo bello); porque resulta patente que el ordenamiento jurídico, la acción del legislador y el trabajo del intérprete no son “imágenes” como lo son una pintura o una escultura. Si el derecho es arte ¿habrá de serlo en un sentido no unívoco con las artes figurativas y gráficas?.

El arte. Por no perdernos en la multitud de definiciones contenidas en los manuales acudimos a la fórmula más de raíz, en la que vemos su quintaesencia: la expresión tomista que lo considera “recta razón de lo factible”. La diversidad de acepciones y de fines no prescindirá de esa propiedad, aunque parezca distante y aun contradictoria de la inspiración del genio; pero se ve apuntar ya una distinción, pues arte es “producir algo que no es efecto de lo natural” y también, de modo más restringido, la “producción de obras bellas”; dicho de otro modo, una “técnica” y un fenómeno “estético”, el “artificio” de Raimundo Lulio y el universo de las “artes bellas” (52).

¿Y para qué las artes? Nos apartaría de nuestro objeto el tratar de identificar la motivación íntima del ser humano que le lleva a producir “formas” de esta naturaleza; más aún si indagáramos cómo en su hechura intervienen también el soporte técnico elegido, los valores poéticos de la obra, el entorno social, la historia e incluso las vías de percepción de la obra y su posible mensaje, todo lo cual hace del arte una “realidad compleja, proteica, casi mágica”, aunque se dé en el fondo la unidad estética; incluso

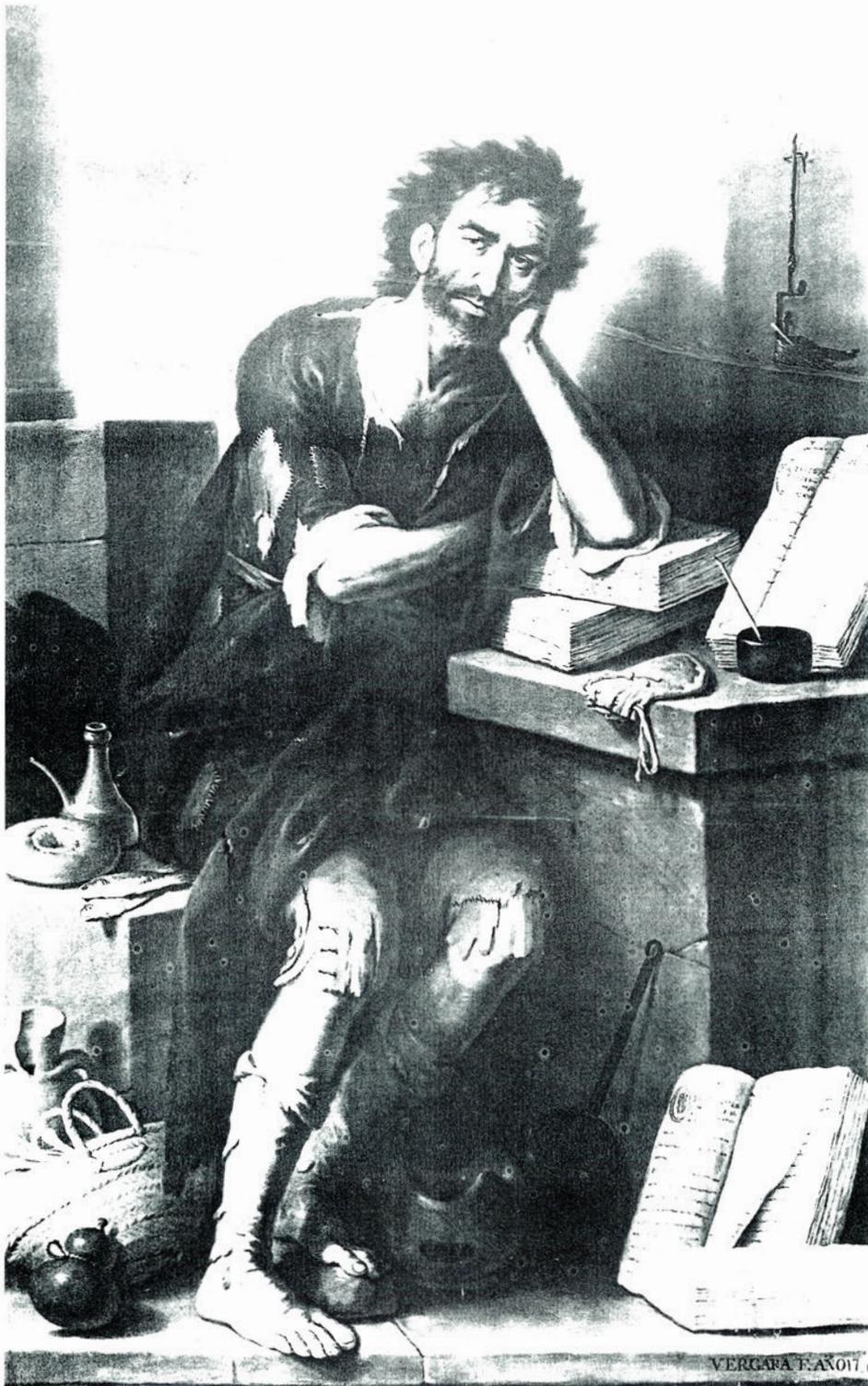


Figura de un litigante temerario que consumio su hacienda en Pleytos llegando al mayor apuro de la miseria; y lexos de escarmentar, está cavilando por donde introducir recursos para promover nuevos artículos, y lograr sus infundadas pretensiones

el “ritmo” es considerado elemento definidor de la obra de arte, a cuya perfección tiende la acción artística (53).

Discrepan los filósofos y los juristas al considerar el arte como medio de acercamiento a lo bello: representarlo, descubrirlo, producirlo...; nos parecen matices de un mismo proceso de encarnación. Pero ¿qué es la belleza?. De la respuesta a esta pregunta dependerá lo que aquí nos importa: si el derecho es un fenómeno artístico incluso en su acepción ligada más estrictamente a lo bello (54).

La belleza. “Las cosas bellas son difíciles”, recordaba Sócrates citando un proverbio antiguo; entonces ¿no será posible disponer de una fórmula breve de identificación?. Nos convencen dos muy distantes en el tiempo y en el enfoque, no contradictorias por supuesto: la del aquinatense, que ve en lo bello una adición a lo bueno (causa delecte), y la de López Quintás, quien subraya la “transparencia *irradiante* de la realidad en sus medios expresivos” (55).

Sobre sus elementos parece haber más coincidencia de opiniones. El central, según Hegel, la armonía; a ésta se unen –con trastienda agustiniana– el orden y el esplendor; Lamennais consideraba fundamental también la verdad. Y ¿para qué la belleza?. Para la contemplación (56).

Interpretación y expresión. Dos matices o facetas del fenómeno artístico nos acercan singularmente al derecho: el arte en la interpretación y el arte en la expresión.

Enderezarse mediante el ingenio para aplicar las leyes “con método y arte” era una exigencia de nuestro clásico Bermúdez de Pedraza; y otro clásico, aunque contemporáneo, Carnelutti ha insistido en que una de las bellas artes, la música, no puede existir sin *interpretación*, lo que nos sitúa en la cercanía de lo jurídico; en fin, por tomar unas palabras recientes de alguien muy destacado en el mundo de la interpretación artística, nos acogemos al testimonio de Teresa Berganza, cuando expresaba ante la Real Academia de San Fernando su tesis de la interpretación como “recreación” (57).

En cuanto a la *expresión* baste el testimonio de Croce, quien se detenía en el análisis del contenido artístico de las palabras, del ritmo, de la expresión limpia, bien modelada, sin términos superfluos; excelente programa para los juristas (58).

Precisiones. Dos precisiones aún antes de intentar responder a la cuestión central. Sea la primera, de consecuencias amplias, el riesgo del abuso,

la vaciedad de lo puramente externo; ante la tesis del “arte por el arte” puede resultar dura la expresión del catedrático de estética Sánchez de Muniáin que, sin embargo, consideramos apropiada para el derecho: “las exquisiteces de la expresión, prescindiendo del valor intelectual de lo expresado, serían pecado intelectual contra natura”. Ésa era, según Biondi, la postura de los juristas romanos: “no el arte por el arte, sino el arte por la justicia”, a la que “siempre” tiende (59).

La segunda idea contempla la relación entre ciencia y arte, mucho menos antitética de lo que pueda parecer. Como el mismo Biondi recuerda, aunque “la ciencia es la investigación de las reglas y el arte consiste en su aplicación”, también es cierto que “la investigación de las reglas es siempre un arte, una técnica”. Como en los otros aspectos de la reflexión sobre el arte es necesario tener presente el matiz de distinción entre las dos acepciones expuestas; mas, si Biondi se fija sólo en el aspecto técnico, hay quien lleva la fusión hasta el estético, y así Croce afirma tajantemente: “el lado estético podrá quedar poco manifiesto”, pero “toda obra de ciencia es al mismo tiempo obra de arte”; Innerarity Grau llega incluso a plantear la cuestión de la filosofía como arte “bella” (60).

EL DERECHO COMO ARTE

“*Ut eleganter Celsus definit, ius est ars boni et aequi*”; esta sentencia, de corte tan clásico, encabeza la extensa recopilación del *Digesto* de Justiniano, compendio y fuente de un amplísimo mundo jurídico (Dig., 1, 1, 1, pr.).

Mas ni siquiera de Celso arranca esa concepción del derecho como arte: el romanista que tanto hemos citado recuerda que se trataba de una idea bien arraigada ya en la conciencia romana. ¿Inválida, entonces, por vetusta?. No, en modo alguno; frente al abuso de la dogmática jurídica se sigue alzando la bandera de aquella “definición elegante”: en expresión actual, “el derecho no puede ser para nosotros, como no lo fue para los juristas romanos más que... el *arte de lo justo*” (61).

Bien, mas ¿cómo es arte?. La discrepancia doctrinal entre Carnelutti y Biondi expresa de modo claro dos posturas extremas: para el primero de estos autores “unos mismos conceptos representan el arte y el derecho”, de tal suerte que “estudiar el derecho y el arte significa atacar desde lados



HUNTINGTON: *El heredero*, Mountainville, N.Y., Storm King Art Center.

diversos el mismo problema”; para el segundo es ésta una postura inaceptable, ya que el derecho es, ciertamente, arte, técnica, pero hay entre los dos mundos una separación radical: “el arte es fantasía, (mientras que) el derecho y su ciencia son realidad concreta”. Nos parece más acertada la opinión de Fernández-Galiano, quien insiste en proclamar la existencia de “elementos estéticos” en el derecho (62).

Los artistas del derecho. Cualquiera que sea el sentido, si se admite que de algún modo es artístico el fenómeno jurídico, habrá que recordar a sus protagonistas.

Todo arranca de Roma. Otra voz autorizada, la de Ursicino Álvarez, ha profundizado en el “fino y hábil proceso mental” de aquellos jurisconsultos, comparable al “proceso por que atraviesa la *mente creadora* de una obra artística”, con una fuerza impulsiva principal, la inspiración, y con unos pilares de apoyo robustos: la tradición, la experiencia y la sensibilidad para percibir las exigencias sociales. Aquella labor era en su momento central arte en el sentido aristotélico (*tekné*) (63).

Hoy se hace necesario distinguir, como en la música el compositor y el intérprete, el legislador y el jurista que interviene en la aplicación de la norma.

En su postura radical, Carnelutti considera que la potencia representativa de la ley jurídica (y, por tanto, del arte del derecho) supera la de cualquiera otra arte, y así “*el legislador* merece la calificación de artista aún más propiamente que el pintor”, con el que coincide en su tarea de “enriquecer el mundo”, aunque por otro lado reconoce que su arte “es más pobre que el del pintor, (pues) éste no necesita colaboración para que el público guste de sus obras” (64).

Aquí, pues, los intérpretes: el juez, el fiscal o el acusador, el defensor, el abogado en cualquiera de sus funciones... Como un puente de unión entre el jurisconsulto romano y el jurista intérprete hoy de la ley nos suena la voz de Raimundo Lulio, que en el siglo XIII tenía también por artista al profesional del derecho y así lo calificaba expresamente en su *Ars Jvris*. Y ahora sí tienden a fundirse las opiniones de Biondi y Carnelutti, tan enfrentadas; según éste último el hombre de derecho es artista porque “cuenta lo que sus ojos alcanzaron a ver en el fondo de la realidad” para representarlo a los demás; según su rival, que considera estimable ser artesano si no se puede llegar a ser artista (a diferencia de nuestro refrán citado), esa arte o esa artesanía están integradas por el sentido de la justicia —análogo al sentido

de lo bello—, la capacidad de precisión, el poder de expresión y el de actuación, elementos a los que en otras páginas añade la fina percepción de lo justo y la elección de los medios adecuados para alcanzarlo. Habría que añadir el elemento de tensión o de dialéctica como el que se ofrece al artista entre su acción y el soporte elegido, en palabras de Alfonso de la Torre (65).

* * *

Entendemos el derecho, por tanto, como arte, por un lado técnica, por otro realidad con elementos estéticos, sin que deba extrañarnos ese modo de ser específico pues, como Guizot decía, en cualquiera de sus actividades el hombre está sujeto a leyes que emanan de su naturaleza, pero además a las “derivadas de los objetos a los que él se aplica” (66).

Descendiendo al terreno de las conclusiones, nuestra opinión se concreta en las siguientes:

a) El derecho natural, en cuanto transcripción o participación de un mandato o directriz del Sumo Bien-Belleza, es no sólo un bien, sino incluso algo bello, propiamente bello (67).

b) El derecho humano en sentido genérico, objetivo, como ordenamiento de positivación de las normas naturales y de determinación de las indiferentes, es —o debe ser por razón de su fin— obra de arte en sentido estricto. Deben darse en él, pues, el orden, la armonía, el esplendor y la verdad.

c) El legislador es artista que debe ajustar su labor a las exigencias del arte-técnica y a las del arte-descubrimiento de la justicia como bien y belleza.

d) El jurista —en cualquiera de sus funciones—, al interpretar el derecho, debe ejercer también su arte-técnica sin perder de vista los elementos estéticos del derecho, y ello tanto en orden al objeto de su acción como al expresar sus ideas en forma oral o escrita.

e) No debe tener cabida en el universo jurídico el arte por el arte, sino el arte por la justicia.

* * *

Quedarían incompletas estas páginas sin una mención de lo más íntimo y trascendente del derecho. Si a Carnelutti le parecía éste “una de las formas

que toma el amor para obrar entre los hombres”, no hay que olvidar que en cualquier caso –siendo la *alteridad* su razón común– el amor y el derecho tienen realmente su habitación en el mismo rincón espiritual del ser humano. Y entonces, como aquél recordaba, el problema del derecho, al igual que el del arte, puede haberse convertido en un misterio. Misterio que, en expresión clásica, también nos exige a los juristas una respuesta vital: el amor al derecho como camino a la justicia (68), (69).

NOTAS

- (1) FERNÁNDEZ-GALIANO, *Derecho natural*, 69.- RECASENS, *Estudios*, 92.
- (2) LUÑO PEÑA, *Derecho natural*, 77.- *Sum. theol.*, 1-2, q. 90, a. 1.- HERVADA, *Introducción*, 133-134.
- (3) Sobre el Derecho como “ideal ético de justicia”, LEGAZ, *Filosofía*, 254.- En cuanto a la distinción de acepciones, FERNÁNDEZ-GALIANO, *Derecho natural*, 69-71.
- (4) RÍOS Y SERRANO, *La catedral de León*, I, 158. FERNÁNDEZ ARENAS, *Las vidrieras*, 31 y 54, con referencia al cambio de lugar.- Un estudio detenido de la obra de Klimt en WHILFORD, *Klimt*, pág. 61 y fig. 36 (boceto) y 37 (cuadro). También MARCHÁN FIZ, “Fin de siglo”, 174.
- (5) PIJOÁN, “Renacimiento”, 383 y 385 (reprod.). Rectificación en REDIG DE CAMPOS, *Raffaello*, 19 y lám. XXVIII.
- (6) FEHR, *Das Recht*, passim.
- (7) MARÍN DE LA BÁRCENA, *El Palacio*, 9.
- (8) *La Ilustración Española y Americana*, 30 abr. 1910, 255-256 para Simonet; MAS I SOLENCH, *El Palau*, 64, 65, 74 y 77 para Simonet y Llimona; MARÍN DE LA BÁRCENA, *El Palacio*, 18 y 20-22 para Garnelo. Algunas pinturas de Garnelo y las estatuas que coronan la fachada principal del Palacio de Justicia de Madrid, en la revista *Arquitectura española / Spanish architecture*, núm. XVI, Madrid, oct.-dic. 1926.
- (9) MORALES, *Diccionario*, 206. OLDERR, *Symbolism*, 79.
- (10) MOMMSEN, *El Derecho penal*, I, 259-262. El cuadro de Van der Borcht en Frankfurt, en SIMON, *Abendländische*, lám. 7.- Precedentes de composición semejante (que Simonet, sin duda, no conocía), por ejemplo, en la sede de la Justicia en Augsburgo (“El Tribunal del Areópago”, cuadro hoy desaparecido) y en Emden (vidriera con un “Colegio de jueces”); así en LEDERLE, U., *Gerechtigkeitsdarstellungen*, 65 y 67.
- (11) Una fotografía de Simonet pintando esta obra, en PALOMO, “Vida y obra”, 51.
- (12) *El Palacio... de la Diputación*, 53-54 y 57-58.- Las otras alegorías de Garnelo en el Palacio de Madrid corresponden al Derecho civil, político, internacional y penal con la fecha común de 1924.

- (13) MAS I SOLENCH, *El Palau*, 59-60.
- (14) REDIG DE CAMPOS, *Raffaello*, pág. 32 y lám. XLIV.
- (15) La estatua de Tadolini en *La Ilustración Española y Americana*, 8 oct. 1894, 201-202.- La de Alciati en la revista *Escala*, sep. 1994 y (todo el monumento) en TULLEKEN, *México*, 44.- Para REVILLA, *Diccionario*, 225, también son propios de la Justicia la diadema, el cetro y el libro.- Según M.D.P., *Dictionnaire*, 170, en el libro que la Ley porta debería figurar la inscripción “*in legibus salus*”.
- (16) CASTILLO Y CIRICI, *José María Sert*, 261 y lám. 184.
- (17) *La obra... de Goya*, núm. 528. A Palmaroli se le encomendó, sin fruto conocido, descubrir lo que quedase del retrato de José Bonaparte: PÉREZ Y MORANDEIRA, *Vicente Palmaroli*, 16.
- (18) STEVENSON, *A Dictionary*, 513-514.- MAS I SOLENCH, *El Palau*, 65.
- (19) REDIG DE CAMPOS, *Raffaello*, 19-20.
- (20) FEHR, *Das Recht*, fig. 16.- En cuanto a la obra de Amérigo, BÉNÉZIT, *Dictionnaire*, I, 155, la sitúa en el Museo de Valencia. No está allí (sí *El saco de Roma*, del mismo autor) ni figuraba en la guía de TORMO, *Valencia. Los Museos*, I, 73 y II, 147. OSSORIO Y BERNARD, que le da un título algo diferente, dice que, habiéndola presentado Amérigo en la Exposición de 1864, “la adquirió un abogado y propietario de la isla de Cuba”.- El juicio sobre la obra de Sartorio y la legislación en ZDEKAUER, *L’idea della giustizia*, nota 45; es obra de amplia erudición sobre las imágenes de la Justicia, que interesaría contrastar con la de Frommhold.
- (21) FERNÁNDEZ-GALIANO, *Derecho natural*, 391-395. RECASENS, *Estudios*, 92.
- (22) Nota 19 de la primera parte del presente estudio. MOMMSEN, *Geschichte*, núm. 161. *Dig.*, 45, I, 122, 5, etc. ARANGIO RUIZ, *Historia*, 3-4 y 97-98 especialmente.
- (23) CARRETE PARRONDO, “El grabado en el siglo XVIII”, 433 y fig. 619 y 620.- FEHR, *Das Recht*, fig. 195.
- (24) GAYA NUÑO, “Arte del siglo XIX”. 379. COMAS Y BLANCO, *La Exposición*, 23. LÓPEZ JIMÉNEZ, José (“Bernardino de Pantorba”), *Historia y crítica*, 145. AMADOR DE LOS RÍOS, “Contestación”, 27. SANTA MARÍA, *Discurso*, 9. Ni GÓMEZ-MORENO ni MARCHÁN FIZ citan esta obra en sus estudios recientes “Pintura y escultura” y “Fin de siglo”.
- (25) REDONET, *Nacimiento del derecho*, passim.- Sobre su evolución (y reducción), MARTÍ SORO, “El derecho”, 306-313.
- (26) BEARDSLEY, *A Landscape*, 93 (reprod.) y 100.
- (27) RIPA, *Iconologia*, 106, 153 y 159.
- (28) BINDMAN, *Hogarth*, 158, 199 y fig. 159, con referencia al Fitzwilliam Museum de Cambridge. PAULSON, *Hogarth’s*, I, 238-239 y II, lám. 226 y 227, entiende que se trata del *King’s Bench* y señala las diferencias entre las versiones sucesivas del grabado. DOBSON, *William Hogarth*, proporciona la identificación de los Jueces y datos complementarios.- MOMMSEN, *Geschichte*, núm. 298.
- (29) FEHR, *Das Recht*, 22, 137 y 193 y fig. 187.
- (30) El cuadro de Ferrándiz lo cita como recién ingresado por donación del Gobierno, en 1864, el “2º suplemento” al Catálogo del Museo de Burdeos impreso con el general;

- Catalogue*, 79-80. El de Domingo, mucho más pequeño que el anterior, consta en la obra de GRANIER, *Le Musée*, 6 y 8.
- (31) GRACIA, *El Tribunal*, 12-13 y 55-58.- En MARÍN DE LA BÁRCENA, *El Palacio*, 58-60, un estudio de cierta extensión sobre otros ejemplos históricos de Tribunales de regantes en África y en Murcia y de administración de la justicia regia en Burgos y León, ante la mezquita o la iglesia, en el claustro o en el pórtico de la catedral.
- (32) AZCÁRATE, *Guía del Museo*, 31; núm. 673 de inventario.- *Catálogo general de la Calcografía*, 224; núm. 4.404.
- (33) ARNÁIZ, *Eugenio Lucas*, 320 y fig. 64.
- (34) AVRIAL, José María, *Escena de la Inquisición*.
- (35) Véase, por ejemplo, su dibujo en color a cuatro columnas en la portada del *Times* de 7 de febrero de 1995. Como representación del *Juez injusto* ofrece Kissel el conjunto de esculturas que Van Marle considera *Alegoría de la justicia corrompida*. KISSEL, *Die Justitia*, fig. 95 en pág. 115; VAN MARLE, *Iconographie*, II, fig. 120 en pág. 106.
- (36) GRACIA, *El Tribunal*, 81 y fig. 26.
- (37) GARÍN, *Catálogo-guía*, 52, núm. 181. Otro ejemplo pintoresco de ordalía en forma de lucha entre una mujer armada de una piedra y un hombre con una maza, en FEHR, *Das Recht*, 16 y 55 y fig. 43-51.
- (38) ARNÁIZ, *Eugenio Lucas*, 318 y fig. 61.
- (39) OLALLA, *La pintura*, 183 y lám. LXXXIX. GAYA NUÑO, "Arte del siglo XIX", 379.
- (40) CARRETE, *El grabado*, 600.- Los dibujos del holandés Jan Luyken (Carlos I, el Conde de Stafford) en WHITE y CRAWLEY, *The Dutch and Flemish Drawings*, 264.- ROMERO, *Jacques Louis David*, fig. 6 en pág. 29.- GAYA NUÑO, "Arte del siglo XIX", 330 y fig. 333-334.- La ejecución de Luna, también en los pinceles de Rodríguez Losada y Cano; GÓMEZ-MORENO, "Pintura y escultura", 323.- En relación con nuestra última guerra hay versiones de los dos bandos: de una parte los cuadros de Eduardo Vicente y Juan Bonafé (1937) mencionados por BOZAL, "Pintura y escultura", XXXVI, 659-660; de otra la pintura-retrato de Izquierdo y Vivas en el Museo del Ejército y las ilustraciones de Sáenz de Tejada: BOZAL, "Pintura y escultura". XXXVII, 73.
- (41) FEHR, *Das Recht*, 26 y 110 y fig. 139.
- (42) ANGULO, *Murillo*, II, 555 y III, lám. 634; habría que relacionar este cuadro de *Celestina...* con el de *Mujeres en la ventana*, en la National Gallery de Washington.- Sobre la obra de Greco, BOZAL, "Pintura y escultura", XXXVII, 379.- Sobre la de Bomberg, MARCHÁN FIZ, "Fin de siglo", 576 y fig. en pág. 577.- Un matiz especial, *La liberación*, con una escena muy particular, en un cuadro del danés Zahrtmann: *Dänische Maler*, 68.
- (43) La obra de Reynolds, mencionada a veces como fondo del Museo Británico, está efectivamente en la Tate Gallery (núm. 107 de inventario). En cuanto a la escultura de Soares dos Reis, FRANÇA, "El siglo XIX (portugués)", 453-454 y fig. 459.
- (44) Entre la prensa de París, p.e., *L'Illustration*, 12 ene. 1895, 36 (texto), 21 y 28-29 (grabados); también las portadas de los suplementos ilustrados de *Le Petit Journal* y *Le Petit Parisien*, ambos del 13 de enero.
- (45) En el Museo estaba al menos en 1923; FEHR, *Das Recht*, 169 y fig. 200.

- (46) En GÓMEZ-MORENO, "Pintura y escultura", 337.- Los proverbios en GELLA, *Refranero*, voces "ley" y "rey".
- (47) FEHR, *Das Recht*, 132 y fig. 179.
- (48) El dibujo italiano en GRAND-CARTERET, *L'histoire*, t. 3º, 140.
- (49) *Punch*, 1853, I, 248 y III, 50.
- (50) GELLA, *Refranero*, 382.- En el artículo de PECES-BARBA mencionado en la nota (1) de la primera parte (*Academia*, núm. 80) sobre la imagen de la Justicia se hace referencia a varias obras satíricas (dibujo y óleo) de Daumier y Salomon: "Derecho", 3.- Un caso excepcional, en el que el *birrete* de la abogacía y la judicatura aparecía como atributo "de la Justicia", fue la cabecera de la revista española de humor político *Gracia y Justicia* en los años de la segunda república.

* * *

- (51) GELLA, *Refranero*, 8.- Nótese que apeamos la mayúscula del derecho por no tratarse ya de la "figura protagonista" de una obra plástica.
- (52) *S.T.*, 1-2, q. 57, a. 3 y 4.- FEBRER, *Filosofía*, 297.- BIONDI, *Arte y ciencia*, passim.- RAIMUNDO LULIO, *Ars Ivris*, 1.
- (53) SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, *Principios de Estética*, P. I., 10.- TORRAS I BAGES, "Llei", 387.
- (54) HEGEL, *De lo bello*, 48.- CARNELUTTI, *Arte del derecho*, 7-9.- FEBRER, *Filosofía*, 362.
- (55) PLATÓN, *Hippias mayor*, 123.- *S.T.*, 1-2, q. 27, a. 1, in fine.- LÓPEZ QUINTÁS, "Belleza", 11.- En cuanto a la obra de arte abstracta también cabe la delectación (así BONET CORREA, "Gerardo Rueda", en *El Correo de Andalucía*, 27 mar. 1971, 16), aunque entendemos que ésta procederá del signo, no del objeto.
- (56) HEGEL, *De lo bello*, 48.- REY ALTUNA, *Qué es lo bello*, 37, 43 y 148.- LAMENNAIS, *De l'art*, 347.- FEBRER, *Filosofía*, 362.
- (57) BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Arte legal*, 132.- CARNELUTTI, *Arte del derecho*, 58-60.- BERGANZA, *Mi universo*, 12.
- (58) CROCE, *Estética*, 29.- Sobre el goce estético derivado de la belleza de expresión literaria y sobre las críticas al lenguaje jurídico incorrecto, ARTIGAS, *Discursos*, especialmente 10, 13, 32, 40 y nota 14.
- (59) SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, *Principios de estética*, P.I, Sec. I, 10.- BIONDI, *Arte y ciencia*, 154-156 y 160.
- (60) BIONDI, *Arte y ciencia*, 154-155.- CROCE, *Estética*, 29.- INNERARITY GRAU, *La filosofía*, passim, especialmente 17.
- (61) BIONDI, *Arte y ciencia*, 164.- LATORRE, "Estudio", 27.
- (62) CARNELUTTI, *Arte del derecho*, 7.- BIONDI, *Arte y ciencia*, 155.- FERNÁNDEZ-GALIANO, "Discurso" (inédito).
- (63) ÁLVAREZ SUÁREZ, *La jurisprudencia*, 69, 77 y 99.
- (64) PECES-BARBA, también en "Derecho", 3, alude a la misma dualidad (composición-interpretación) en la doctrina de Jerome Franck.
- (65) RAIMUNDO LULIO, *Ars Ivris*, 14.- CARNELUTTI, *Arte del derecho*, 40.- BIONDI, *Arte y ciencia*, 155-156 y 169.- ALFONSO DE LA TORRE, *Gerardo Rueda*, 4.
- (66) GUIZOT, *Études*, 145-146.- En cuanto al arte del derecho como "sistema", faceta en la que no entramos, BIONDI, *Arte y ciencia*, 158 y 164.- Otro enfoque también el del norteamer-

- ricano Urban A. Lavery, quien propugna un tipo nuevo de jurista que domine tanto el arte de la "legal diagnosis" como el del "hallazgo del derecho"; LAVERY, *The Art*, 19-20.
- (67) Damos por supuesta la relación entre ley eterna, ley natural y derecho natural contenida en la esencia –pese a las diferencias formales– de las doctrinas agustiniana y tomista expresadas principalmente en S. AGUSTÍN, *Contra Faustum*, XXII, 27 y *Quaestiones ad Quodvult Deum*, q. 53, y Santo TOMÁS, *S.T.*, 1-2, qq. 91, 93 y 94.
- (68) CARNELUTTI, *Arte del derecho*, 121.- ZUBIRI, *Sobre el hombre*, 197.- FERNÁNDEZ-GALIANO, *Derecho natural*, 379-381.- RAIMUNDO LULIO, *Ars Jvris*, 1.- Pero el derecho no alcanza el amor; es tesis central de Hermann HUBA, "Recht und Liebe", 127.
- (69) En el entramado complejo que ha sido objeto de nuestro estudio aún cabe recordar, en rúbrica tomista, cómo es la virtud de la justicia la que inclina al artista a realizar su obra con fidelidad (*S.T.*, 1-2, q. 57, a. 3, ad 2): al pintor, al escultor... y al jurista.

NOTA ADICIONAL.- Después de redactado este trabajo el mismo profesor Peces-Barba a quien se refería la nota 1 de la primera parte (*Academia*, núm. 80) ha publicado otro artículo sobre "El arte y el derecho" en el diario *ABC* de Madrid (23 oct. 1995) que coincide con el presente en algunas citas.

BIBLIOGRAFÍA (*)

- ALFONSO DE LA TORRE, José, *Gerardo Rueda. Treinta años de pintura, 1955-1985*, Cuenca, Galería Granero, 1985.
- ÁLVAREZ SUÁREZ, Ursicino, *La jurisprudencia romana en la hora presente (Discurso de ingreso en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación -2 may. 1966-)*, Madrid, RAJL, 1966.
- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, "Contestación", en *Discursos leídos ante la R.A. de B.A. de San Fernando en la recepción pública del señor don Francisco Javier Amérigo*, Madrid, Imp. Fortanet, 1900.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo*, (3 vol.), Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- ARANGIO RUIZ, Vicente, *Historia del Derecho Romano*, Madrid, Reus, 1980.
- ARNÁIZ, José Manuel, *Eugenio Lucas. Su vida y su obra*, Madrid, Montal, 1981.
- Arquitectura española / Spanish architecture*, núm. XVI, Madrid, oct.-dic. 1926.
- ARTIGAS, Miguel, *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública del Ilmo. Sr. D.... el día 13 de enero de 1935*, Madrid, (Academia Española), 1935.

(*) Adicional a la publicada en *Academia*, núm. 80, págs. 302-306.

- AVRIAL, José María, *Escena de la Inquisición*, pliego impreso (trilingüe), Bibl^a de la RABASF.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José M^a de, *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, RABASF-Com. de Madrid, 1988.
- BEARDSLEY, John, *A Landscape for Modern Sculpture*. Storm King Center, N. York, Abbeville Press, 1985.
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. I, París, Gründ, 1976.
- BERGANZA, Teresa, *Mi universo musical (Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando -23 abr. 1995-)*, Madrid, RABASF, 1995.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco, *Arte legal para el estudio de la jurisprudencia* (2^a ed. con adiciones), Madrid, F. Martínez, 1633.
- BIONDI, Biondo, *Arte y ciencia del derecho*, Barcelona, Ariel, 1953.
- BOZAL, Valeriano, "Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)", vol. XXXVI de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- BOZAL, Valeriano, "Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)", vol. XXXVII de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- CARNELUTTI, Francesco, *Arte del derecho*, Buenos Aires, E.J.E.A., 1956.
- CARRETE PARRONDO, Juan, "El grabado en el siglo XVIII", vol. XXXI de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Catalogue des tableaux, statues, etc. du Musée de Bordeaux*, Burdeos, Imp. G. Gounouilhau, 1864.
- Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, RABASF, 1987.
- COMAS Y BLANCO, Augusto, *La Exposición Internacional de Bellas Artes 1892 (y otra). Juicios críticos publicados por ... en "El Correo"*, Madrid, Imp. Fortanet, 1893.
- CROCE, Benedetto, *Estética*, Bari, Laterza, 1928.
- Dänische Maler von Jen Juelbis zur Gegenwart*, Leipzig, K. R. Langewiesche, s.a.
- DOBSON, Austin, *William Hogarth*, Londres, Sampson, 1891.
- Escala* (revista mensual), México, D.F., sep. 1994.
- FEBRER, Mateo, *Filosofía de la belleza y del arte*, Barcelona, I.T.H., 1993.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Las vidrieras de la catedral de León*, León, Everest, 1976.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Antonio, *Derecho natural. Introducción filosófica al Derecho*, Madrid, Ceura, 1986.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Antonio, *Discurso en el acto de recepción de los alumnos de Derecho en el C.E.U. San Pablo, 5 oct. 1989* (inédito).
- FRANÇA, José Augusto, "El siglo XIX", en "Arte portugués", vol. XXX de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, Diputación Provincial, 1955.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Arte del siglo XIX", vol. XIX de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1966.
- GELLA ITURRIAGA, José, *Refranero jurídico español*, Madrid, Trivium, 1987.
- GUIZOT, (F.P.G.), *Études sur les beaux-arts en général*, París, Didier, 1852.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena, "Pintura y escultura españolas del siglo XIX", vol. XXXV-1 de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- GRACIA, Carmen, *El Tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la modernidad*, Valencia, I.V.E.I., 1986.
- GRAND-CARTERET, John, *L'histoire -La vie- Les moeurs et la curiosité par l'Image, le Pamphlet et le Document (1450-1900)*, París, Lib. de la Curiosité et des Beaux-Arts, 1928 (5 tomos).
- GRANIER, Lucien, *Le Musée Goya à Castres*, Bayeux, Imp. Colas, (1947).
- HEGEL, J.G.F., *De lo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- HERVADA, Javier, *Introducción crítica al Derecho natural*, Pamplona, EUNSA, 1986.
- HUBA, Hermann, "Recht und Liebe", en la revista *Zeitschrift für das gesamte Familienrecht*, Bielefeld, 1989, vol. 2, pág. 127-129.
- Ilustración Española y Americana, La*, Madrid, 30 abril 1910, t. 1º, núm. XVI y 8 octubre 1894, t. 2º, núm. XXXVII.
- INNERARITY GRAU, Daniel, *La filosofía como una de las bellas artes*, Barcelona, Ariel, 1995.
- KISSEL, Otto Rudolf, *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, Munich, C. H. Beck, 1984.
- LAMENNAIS, F., *De l'art et du beau*, París, Garnier, 1885.
- LATORRE, Ángel, "Estudio preliminar", en BIONDI, *Arte y ciencia del derecho*, Barcelona, Ariel, 1953.
- LAVERY, Urban A., *The Art of Legal Analysis*, Chicago, 1942.
- LEDERLE (GRIEGER), Ursula, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathhäusern* (tesis doctoral, 5 mar. 1936), Philippsburg, J. Kruse, 1937.
- LEGAZ Y LACAMBRA, Luis, *Filosofía del Derecho*, Barcelona, Bosch, 1979.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José ("Bernardino de Pantorba"), *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, García Ramos, 1980.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, "Belleza", en la *Encic. G.E.R.*, t. IV, Madrid, Rialp, 1984.
- LUÑO PEÑA, Enrique, *Derecho natural*, Barcelona, La H. de Oro, 1950.

- MARCHÁN FIZ, Simón, "Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX (1890-1917)", vol. XXXVIII de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- MARTÍ SORO, José, "El derecho de asilo", en *Revista General de Derecho*, Valencia, abr. 1973.
- MOMMSEN, Teodoro, *El Derecho penal romano*, (2 vol), Madrid, La España Moderna, s.a.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986.
- Obra pictórica completa de Goya, La*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1975.
- OLALLA GAJETE, Luis F., *La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- OLDERR, Steven, *Symbolism*, Jefferson, Mc Farland, 1986.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (ed. facsímil), Madrid, Giner, 1975.
- Palacio de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona, El*, vol. XVIII de la Biblioteca de Turismo, Barcelona, F. Puig, 1929.
- PALOMO DÍAZ, Francisco Javier, "Vida y obra de Enrique Simonet Lombardo", en la revista *Jábega*, núm. 29, Málaga, primer trimestre 1980.
- PAULSON, Ronald, *Hogarth's Graphic Works* (2 vol.), N. York, Yale U.P., 1965.
- PÉREZ Y MORANDEIRA, Rosa, *Vicente Palmaroli*, Madrid, C.S.I.C., 1971.
- PLATÓN, *Hippias mayor*, t. IV de la ed. de Clásicos Loeb, Cambridge (Mass.) Londres, Harvard U.P., 1977.
- RAIMUNDO LULIO, Beato, *Ars Jvris*, s.l. (Palma), Imp. Cerdá, Antich y Amorós, 1745.
- RECASENS SICHES, Luis, *Estudios de Filosofía del Derecho*, Barcelona, Bosch, 1936.
- REDONET Y LÓPEZ-DÓRIGA, Luis, *Nacimiento del derecho de asilo (Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia el 17 de junio de 1928)*, Madrid, Imp. Ratés, 1928.
- REY ALTUNA, Luis, *Qué es lo bello. Introducción a la estética de San Agustín*, Madrid, C.S.I.C., 1945.
- ROMERO BREST, Jorge, *Jacques Louis David*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, José María, *Principios de estética general*, Madrid, Univ. Complutense, 1978.
- SANTA MARÍA, Marceliano, *Discursos leídos ante la R.A. de B.A. de San Fernando en la recepción pública del señor don... (16 de febrero de 1913)* (en la vacante de F. J. Amérigo), Madrid, RABASF, 1913.
- TORMO Y MONZÓ, Elías, *Valencia. Los Museos*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932.
- TORRAS I BAGES, Josep, "Llei de l'art", en *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1948.

- TULLEKEN, Kit van, (ed.), *México*, Amsterdam, Time-Life Books, 1985.
- WHILFORD, Frank, *Klimt*, N. York, Thames and Hudson, 1990.
- WHITE, Christofer y CRAWLEY, Charlotte, *The Dutch and Flemish Drawings...*, Cambridge, University Press, 1994.
- ZDEKAUER, Lodovico, *L'idea della giustizia e la sua immagine nelle arti figurative*, Macerata, Tip. Bianchini, 1909.
- ZUBIRI, Xavier, *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza, 1986.

“LAS COLECCIONES DE PINTURA Y ESCULTURA DE
DON FRANCISCO DE MOURA, TERCER MARQUÉS
DE CASTEL RODRIGO” (1675)

Por

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

Desde hace ya algún tiempo el tema del coleccionismo en España está conociendo un notable auge por parte de numerosos investigadores, tanto nacionales como extranjeros, lo que se ha traducido en la publicación de serios y rigurosos trabajos, que han puesto de manifiesto la riqueza y variedad de las colecciones que llegó a acumular la nobleza hispana del siglo XVII. Durante aquella centuria cada palacio poseía una galería de pinturas, que solía ser el orgullo de su propietario, aunque la colección, se dispersaba casi siempre al fallecer la persona que la formó. Aunque se conocen en la actualidad numerosas colecciones de nobles españoles del siglo XVII, hay que destacar dos, la del marqués de Leganés y la del conde de Monterrey, que rivalizaban en la calidad y cantidad de sus fondos. A ellos hay que añadir la de Don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo, que un afortunado hallazgo documental en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, nos permite dar a conocer.

Don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo fue nieto de aquel noble portugués, Don Cristóbal de Moura, que tan importante participación tuvo en la anexión de Portugal a la Corona Española, y que tan destacada posición ocupó en la Corte madrileña durante los reinados de Felipe II y Felipe III.

Don Francisco de Moura murió en Madrid en 1675, realizándose a continuación el inventario y tasación de todos sus bienes. Las pinturas fueron valoradas por Francisco Rizzi, pintor de Cámara de Felipe IV y Carlos II, quien hizo un trabajo irregular pues apenas mencionó autores de las mismas, aunque por los altos precios en que fueron tasadas debieron ser obras de destacados artífices de las escuelas italiana, flamenca, española y portuguesa.

La colección estaba formada por 576 obras, cifra verdaderamente elevada, y se encontraba ubicada en la Florida, casa de campo y residencia suntuosa de los marqueses de Castel Rodrigo, situada a las afueras de Madrid.

Además de las pinturas, el tercer marqués de Castel Rodrigo poseyó una selecta colección de estatuas, en bronce y mármol, algunas de ellas de procedencia italiana, de las que desgraciadamente ignoramos sus autores, pero que fueron muy elogiadas por la condesa D'Aulnoy, dama francesa que visitó la Florida en 1679.

La muerte sin sucesión del rey Don Sebastián, junto con lo más granado de la nobleza lusitana, en la malparada batalla de Alcazarquivir, acaecida el 4 de agosto de 1578, provocó una grave crisis dinástica en Portugal. Para tratar de resolver el acuciante problema de la sucesión, las Cortes portuguesas ofrecieron la corona, el 27 de agosto de 1578, al anciano y achacoso cardenal infante Don Enrique, hermano de Juan III, y por lo tanto tío del desdichado Don Sebastián. Pero esta elección no solucionó nada, ya que Don Enrique contaba al acceder al trono sesenta y seis años de edad, y nadie en Europa veía muy segura la corona portuguesa en las sienes del anciano monarca. Es por ello que en todas las cancillerías europeas se fraguasen todo tipo de intrigas para conseguir la opulenta monarquía lusitana.

Fueron muchos los candidatos que pretendían la sucesión portuguesa, entre ellos Felipe II de España y Manuel Filiberto de Saboya, ambos nietos de Don Manuel el Afortunado por línea femenina; Don Antonio, prior de Crato, hijo bastardo del infante Don Luis, Ranuccio Farnesio, biznieto del ya citado Don Manuel, y la duquesa Doña Catalina de Braganza.

También presentó su candidatura María de Médicis, reina de Francia, alegando ser descendiente de Matilde de Bolonia, esposa que fue de Alfonso III de Portugal.

Sin embargo de todos estos aspirantes, solamente tres eran los que tenían verdadero empeño en hacerse con el trono lusitano: Felipe II, Doña Catalina de Braganza y Don Antonio, prior de Crato. Pero este último tenía en su contra el ser hijo ilegítimo, aunque ello quedaba compensado por ser muy popular y estimado en la Corte lisboeta. Amigo de Don Sebastián, Don Antonio participó en la desdichada expedición contra Marruecos, siendo hecho prisionero en Alcazarquivir. Tras haber conseguido su libertad, el prior de Crato regresó a Portugal, iniciando una febril campaña para conseguir la corona, logrando muchos partidarios entre el pueblo llano y el bajo

clero. Pero no obstante todo ello, Don Antonio se enemistó, a causa de lo violento de su carácter, con la nobleza y las altas jerarquías eclesiásticas, quienes lograron que el rey cardenal Don Enrique le desterrase de Lisboa.

Doña Catalina de Braganza era sobre el papel, la más firme candidata a la sucesión portuguesa, puesto que contaba con el decidido apoyo de Don Enrique y de la poderosa Compañía de Jesús. Era además poseedora de una gran fortuna, con la que podía pagar fidelidades y adhesiones, y estaba casada con un descendiente de la antigua casa real portuguesa. Pero todas estas ventajas de la ilustre dama quedaron anuladas por la actitud cicatera y de muy cortas miras de su esposo, quien no quiso arriesgar su fortuna en un enfrentamiento con Felipe II. Esta actitud de los duques de Braganza, hizo que muchos de sus partidarios se pasasen en bloque a la causa filipina.

La situación de Felipe II con respecto a la sucesión portuguesa era bastante delicada, ya que no sólo Inglaterra y Francia, eternas enemigas de la Casa de Austria, sino que incluso el propio Papa Gregorio XIII, no veían con ningún tipo de simpatía que el monarca español se hiciera con el trono lusitano. Pero Felipe II que con la incorporación a su monarquía del reino de Portugal, lograba la unidad ibérica, sueño ya acariciado por los Reyes Católicos, estaba empeñado en conseguir la corona del país vecino. Pero las ambiciones de Felipe II, no compartidas por todos sus súbditos españoles, eran mal acogidas en Portugal, por ver en ellas la pérdida de su libertad e incluso de su identidad como pueblo, “prefiriendo cualquier solución antes que esta” (1).

Pero ni los recelos portugueses ni las actitudes hostiles de las potencias europeas consiguieron que Felipe II desistiera de conquistar la corona lusitana, que al final logró alcanzar, y ello debido, en parte, a que sus competidores no supieron estar a la altura de las circunstancias. El prior de Crato demostró ser un intrigante, sin muchos escrúpulos, mientras que Doña Catalina de Braganza, aprovechó la compleja situación de su país para engrandecer aún más su casa y aumentar poder y riqueza.

El 31 de enero de 1580 moría Don Enrique, y ante aquel hecho consumado las Cortes portuguesas nombraron un gobierno interino, formado por Don Francisco de Sáa, Don Diego López de Sosa, Don Juan Tello de Meneses y Don Juan de Mascarenhas, arzobispo de Lisboa. Todos aquellos hidalgos portugueses, a excepción de Don Juan Tello de Meneses, estaban ganados por la causa de Felipe II, por lo que pasaron a Guadalupe, donde estaba la Corte española, para pedir al monarca que no atacara militarmente

su país hasta que las Cortes lusitanas no dieran una confirmación definitiva. Felipe II, en una reacción muy suya, replicó que no necesitaba ninguna confirmación y que sus armas no iban dirigidas contra el pueblo portugués, sino contra aquellos que se oponían a sus justos derechos.

El 13 de junio de 1580, Felipe II pasó revista, en los llanos de Cantillana, a las tropas que, con el duque de Alba a la cabeza, iban a invadir Portugal. Cuando estos preparativos llegaron a oídos del pueblo lusitano se produjo una profunda impresión. En estos críticos momentos el prior de Crato fue proclamado rey en Santarem, a la par que el pueblo lo aclamaba en Lisboa. Mientras tanto los gobernadores interinos del reino reconocieron a Felipe II como rey de Portugal, el 17 de junio de 1580, a la vez que declaraba al prior de Crato enemigo de la patria.

El 25 de agosto de 1580 tuvo lugar la batalla de Alcántara, que se desarrolló tanto por mar como por tierra, y en la que las tropas españolas, mandadas por el marqués de Santa Cruz, Sáncho Dávila y Próspero Colonna, derrotaron a los partidarios del prior de Crato.

Sin embargo de esta victoria, las cosas no fueron del todo bien para las intenciones de Felipe II, quien en estos dramáticos momentos cayó gravemente enfermo a causa de una epidemia de peste. Este inesperado suceso provocó una difícil y caótica situación, aprovechada por el prior de Crato para refugiarse en Oporto, donde de nuevo fue derrotado por Sáncho Dávila, aunque pudo huir a Francia, donde fue muy bien acogido.

Mientras tanto Felipe II, ya recuperado de sus dolencias, pudo entrar en Portugal cuando el país aún no se había repuesto de los numerosos y dramáticos acontecimientos vividos.

El día 5 de diciembre de 1580, Felipe II recibía con las mayores muestras de afecto al duque de Braganza, al que el monarca español concedió el Toisón de Oro y el cargo de condestable.

En abril de 1581, las Cortes portuguesas, reunidas en Thomar a causa de la peste que asolaba Lisboa, reconocían a Felipe II como rey, mientras que el monarca español juraba defender los fueros y derechos de sus nuevos súbditos, no dar ningún cargo a los castellanos, ni abolir las Cortes y suprimir las aduanas entre los dos países.

Todas estas medidas fueron muy del agrado del pueblo portugués, quien recibió con clamorosas muestras de afecto a su nuevo rey, cuando éste hizo su entrada en Lisboa, el 27 de julio de 1581 (2).

Pero el triunfo filipino se vió empeñado por la actitud del prior de Crato, quien desde Francia logró reorganizar a sus partidarios en las islas Terceras. Para sofocar el nuevo foco insurrecto, Felipe II envió una flota al mando del marqués de Santa Cruz, la cual en junio de 1582, derrotó definitivamente a don Antonio, quien de nuevo escapó a Francia, saqueando en su viaje a las islas de Madera y Canarias.

Felipe II abandonó Portugal el 11 de febrero de 1583, dejando como gobernador del país a su sobrino, el archiduque Alberto de Austria, quien años mas tarde casaría con la hija predilecta de su tío, la infanta Isabel Clara Eugenia.

Felipe II trató a sus vasallos lusitanos con un tacto exquisito, respetando escrupulosamente las leyes del reino, colocando al frente de sus instituciones mas representativas a notables portugueses y no permitiendo que los castellanos se inmiscuyeran en los asuntos lusos.

Pero, y a pesar de sus ejércitos, la victoria de Felipe II sobre los portugueses enemigos de su gobierno, hubiera sido mucho mas difícil de no tener a su lado a Don Cristóbal de Moura, hidalgo lusitano, quien gracias a su habilidad política y al profundo conocimiento del alma de sus paisanos, allanó en gran manera el camino del rey español al trono portugués.

Don Cristóbal de Moura y de Tavara nació en 1538, como vástago de una nobilísima familia portuguesa, estando desde muy joven vinculado afectivamente con la Casa de Austria española. Siendo niño, Don Cristóbal de Moura entró como menino al servicio de Doña Juana de Austria, hija de Carlos V y esposa del infante lusitano Don Juan, fallecido prematuramente en 1554, y de cuya unión nació el futuro don Sebastián. Cuando Doña Juana pasó a Castilla, ya viuda, para hacerse cargo del gobierno del reino, por ausencia de Felipe II, Don Cristóbal de Moura acompañó a la princesa, siendo siempre muy apreciado por ella.

En Madrid, Don Cristóbal de Moura logró entrar en el círculo formado por el portugués Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, amigo y confidente de Felipe II, y de Antonio Pérez, poderoso secretario del citado monarca.

Felipe II se dió cuenta rápidamente de las dotes políticas del noble portugués y ello le llevó a encargarle la complicada y delicada misión de prepararle el camino hacia la sucesión lusitana. En el cumplimiento de todo aquello, don Cristóbal de Moura “dió pruebas de maravillosa habilidad y sentido político en su difícil gestión” (3).

Felipe II premió los buenos servicios de don Cristóbal de Moura concediéndole el título, el 11 de febrero de 1593, de conde de Castel Rodrigo (4), a la vez que tuvo en él una confianza sin límites y un profundo afecto.

A la muerte de Felipe II, en 1598, Don Cristóbal de Moura siguió siendo un personaje de suma importancia en la Corte madrileña, pero las intrigas del duque de Lerma, favorito del nuevo monarca Felipe III, que no quería que nadie hiciera sombra a su privanza, consiguió que el rey alejara de Madrid al noble lusitano. De esta manera el 22 de enero de 1600, Don Cristóbal de Moura era nombrado virrey de Portugal. Poco tiempo estuvo en aquel cargo, ya que renunció al mismo en 1603, regresando de nuevo a Madrid. El 27 de octubre de 1607, Don Cristóbal de Moura era nuevamente designado virrey de Portugal, permaneciendo en Lisboa hasta 1612, año en que volvió otra vez a Madrid, donde murió el 26 de diciembre de 1613 (5).

Además del título nobiliario otorgado por Felipe II, Don Cristóbal de Moura fue además, también por concesión real, comendador mayor de la Orden de Alcántara, cargo que pasó a su hijo, en 1599, por decisión de Felipe III.

Fue segundo marqués de Castel Rodrigo, Don Manuel de Moura, hijo de don Cristóbal y de Doña Margarita de Corte Real. Al igual que su padre, Don Manuel de Moura prestó importantes servicios a la Casa de Austria española, siendo embajador ante el emperador Fernando III y asistiendo como plenipotenciario a la Dieta de Ratisbona.

En 1644, Felipe IV mandó a Don Manuel de Moura que pasase a los Países Bajos para hacerse cargo del gobierno de aquellos territorios. Durante el tiempo en que Moura rigió Flandes tuvo grandes problemas, entre ellos el de ver cómo los franceses se apoderaban de las plazas de Berthune, Saint Venaut, Armentieres y Dunkerke. Estos fracasos militares hicieron que Felipe IV le relevara de aquel cargo, siendo sustituido por el archiduque Leopoldo Guillermo.

El 14 de enero de 1648, don Manuel de Moura regresó a Madrid, donde entró a formar parte del Consejo de Estado, mientras que el 20 de abril de 1649, Felipe IV le nombró su mayordomo mayor.

Don Manuel de Moura, segundo marqués de Castel Rodrigo, falleció en Madrid el 28 de enero de 1652. De su matrimonio con Doña Leonor de Melo habían nacido tres hijos: Cristóbal, Nuño Alvarez y Francisco. Los dos primeros murieron jóvenes, por lo que los títulos y prebendas de su padre recayeron en Don Francisco, el más pequeño de los tres.

Don Francisco de Moura nació en Madrid el 13 de diciembre de 1621 y por la prematura muerte de sus hermanos fue tercer marqués de Castel Rodrigo. Casado, en 1639, con Doña Catalina de Moncada, hija de los duques de Montalto y príncipes de Paterno, de esta unión nacieron dos hijas, bautizadas con los nombres de Leonor y Juana.

Al igual que su padre, Don Francisco de Mora fue embajador en Viena, ocupando también los cargos de virrey de Cerdeña y gobernador de los Países Bajos españoles entre 1664 y 1668. Durante su gobierno en aquellos territorios, Don Francisco de Moura tuvo que hacer frente a los ataques de Luis XIV, viéndose obligado a firmar la paz de Aquisgrán (1668). De regreso a Madrid, el tercer marqués de Castel Rodrigo ocupó sucesivamente las presidencias de los Consejos de Ordenes y de Flandes.

Don Francisco de Moura murió en Madrid el 23 de noviembre de 1675, en la casa de campo y sitio que llaman de la Florida. Viudo de Doña Catalina de Moncada, fallecida en Barcelona en 1651, dejaba por herederas de todos sus bienes a su dos hijas, Doña Leonor, casada con Don Aniello de Gúzman y Caraffa, conde de Lumières, y a Doña Juana, princesa de San Gregorio por su matrimonio con Don Gilberto Pío de Saboya, que poseía aquel título. Tanto Doña Leonor como Doña Juana, antes de la muerte de su progenitor, habían dado poder “para que en el caso de faltar el marqués de Castel Rodrigo, nuestro padre, cavallerizo mayor de la reyna, puedan tomar posesión de los estados y mayorazgos de estos reinos, como en el de Portugal y Napoles”. Doña Leonor dió su poder a Don José Pérez Soto, “abogado de los Reales Consejos”, mientras que Doña Juana delegó en su tío Don Francisco de la Cerda, duque de Medinaceli, quien a su vez lo hizo en Don Mateo Barata.

El inventario de los bienes de Don Francisco de Moura se realizó el 25 de noviembre de 1675, y una vez finalizado se procedió a la tasación de los mismos, labor que fue encomendada a “personas peritas” (6). De esta manera, el 25 de diciembre de 1675, Andrés López “maestro vidriero que vive y tiene su tienda en la calle del postigo” valoraba “las vidrieras y espexos y cosas de este genero”.

El 29 de diciembre de 1675, Sebastián López Heredia “maestro camero que tiene su tienda en la Puerta del Sol”, tasaba “las colgaduras de cama y paredes, cortinas y otras cosas”. También ese mismo día, Andrés Salgado, “maestro tapicero de la reyna nuestra señora” hacía lo propio con alfombras, tapices y reposteros. Don Francisco de Moura poseyó diversas series

de tapices flamencos, entre las que destacaba una, de ocho paños, representando el Triunfo de la Iglesia, seguramente copiada de la que con el mismo tema y realizada con cartones de Rubens, se conserva en el madrileño convento de las Descalzas Reales, y que fue tasada en la exorbitante cantidad de 65.600 reales de vellón.

El 30 de diciembre de 1675, Felipe Felipin, relojero de cámara de Carlos II, y Francisco de Paiva, “contraste de esta villa de Madrid”, valoraban respectivamente los relojes y los objetos de plata, estos últimos formaban un conjunto de tal abundancia y suntuosidad sin parangón entre los conocidos de la época. A este respecto queremos subrayar que la alta nobleza española del siglo XVII era poseedora de valiosos ajuares de plata, y buena prueba de ello nos la da la condesa D’Aulnoy, dama francesa que residió en Madrid entre 1679 y 1680, quien al hablar de la vajilla del duque de Alburquerque dice que estaba compuesta “entre otras muchas piezas, por mil quatrocientas docenas de platos, cinquenta docenas de fuentes y setecientas bandejas... El resto del servicio estaba en la misma proporción, y, además tenía cuarenta escalones de plata para llegar a lo mas alto de su aparador, formado por gradas, como un altar, que ocupaba una sala inmensa” (7).

El mismo día 30 de diciembre de 1675, José de Lezana, “platero de oro y tasador de joyas”, valoraba una serie de valiosas alhajas, entre las que se contaban sortijas, botonaduras, broches, joyeles y otras piezas, que formaban un magnífico conjunto de joyería barroca.

También el 30 de diciembre de 1675 se procedió a tasar las estatuas de bronce que poseyó Don Francisco de Moura, trabajo que fue encomendado no a un escultor, como sería lo normal, sino a un modesto latonero, llamado José Ibáñez, quien a la vez valoró “las cosas de cobre, azofar y otros metales”.

Don Francisco de Moura tuvo en su casa de la Florida un total de 39 estatuas de bronce, a las que había que añadir nueve láminas del mismo metal “para estampar el arbol de la genealogia y descendencia de Su Exce-lencia”. Desgraciadamente José Ibáñez no identificó la mayor parte de las estatuas, aunque cita una de Lucrecia, otras dos de un toro y un caballo, dos bustos del emperador Carlos V y de Felipe IV y seis más de la familia Moura, entre ellos uno del propio tercer marqués de Castel Rodrigo:

- cinco estatuas de bronce de esmalte de a media vara de alto poco mas o menos, con peanas de madera a 30 reales cada una, montan 150 rs.

- dos estatuas de bronce mas pequeñas sin dorar, enbarnizadas, 600 rs.

- un toro y un cavallo de bronze de a una quarta poco mas o menos de la caveza a la cola, 600 rs.

- nueve laminas de bronze para estampar el arbol de la genealogia y descendencia de su excelencia, 60 rs.

- veinte y quatro estatuas de bronze, de medio cuerpo, de a quarta de alto poco mas o menos, de diferentes personajes y entre ellas una de Lucrecia de cuerpo entero del mismo tamaño, 4800 rs.

- ocho estatuas de bronze, de medio cuerpo del rey felipe quarto = el emperador, con pedestales de bronze, los taso a 1000 reales cada una y las seis de xu excelencia y personajes de su casa, con pedestales de madera a 800 reales cada una, montan 6800 rs.

Pero aparte de las estatuas de bronze, Don Francisco de Moura tenía en el jardín de su casa otras esculturas, tanto exentas como sirviendo de adorno a las fuentes, realizadas en mármol, y que fueron tasadas, el 15 de junio de 1676, por Tomás Román, quien también valoró la propia casa del marqués. De esta manera Tomás Román declaró, en la fecha arriba indicada como hizo “la medida y tasacion de las piezas de marmol y jaspe que ay en la dicha casa en estatuas y remates de fuentes que es como se sigue”:

- Primeramente un pedestal que esta en el jardin de la huerta grande, en la fuente del medio, que esta con dos muchachos abrazados con un cisne, 2500 rs.

- asimismo una estatua desnuda de muger, que esta en un nicho de la subida de la escalera, de cinco pies y quarta de alto, 1000 rs.

- asimismo nueve estatuas del natural que estan sobre pedestales en el jardin del despeñadero del agua y sobre la escalera que bale cada una tres mill reales, montan 27000 rs.

- asimismo dos fuentecillas de medio circulo con sus cavallos maritimos, tasados entrambos en 4500 rs.

- asimismo dos muchachos, de dos pies y medio de alto, desnudos, con sus escuditos en las manos, que estan en las fuentecillas que hacen rincon al quarto principal en la plaza donde esta la fuente grande, tasados a 500 reales cada uno, montan, 1000 rs.

- asimismo ay en la dicha plaza dos estatuas del natural, tasadas a tres mill reales cada una, montan, 6000 rs.

- asimismo se taso la fuente grande que esta en dicha plaza, 50000 rs. (8).

También el 30 de diciembre de 1675, Juan de los Arcos “maestro ensamblador y evanista, que tiene su tienda a la vajada del convento de los Angeles”, tasaba un riquísimo y variado mobiliario, que daremos a conocer en otra ocasión.

El 31 de diciembre de 1675, Matías Fernández “mercader de lencería”, tasaba “la ropa blanca y cosas deste genero”.

El 3 de enero de 1676, Alonso Flórez Vélez “maestro del arte de bordar”, valoraba “lo tocante a su oficio”, donde había piezas tan interesantes como un paño de difuntos, realizado en Milá y una colcha de la India “bordada de ymagineria en obalos, forrada de olandilla dorada y flueco de seda alrededor de colores”, que alcanzó un precio de 3000 reales de vellón.

El 4 de febrero de 1675, Francisco Ricci, “pintor de su Magestad que vive en la calle de las fuentes”, se encargó de valorar la extraordinaria colección pictórica de Don Francisco de Moura. Se componía aquella de un total de 576 obras, con una temática enormemente variada: bodegones, floreros, paisajes, batallas, alegorías, escenas de género y religiosas, retratos, etc. Sin embargo lo verdaderamente sorprendente de las pinturas del tercer marqués de Castel Rodrigo era la abundancia de mitologías, algo totalmente inusual en el pacato coleccionismo español del siglo XVII (9).

Muy abundantes eran los retratos de la colección pictórica de Don Francisco de Moura, entre ellos muchos de él mismo y de su familia: su madre Doña Leonor de Melo, su padre, Don Manuel, en uno de ellos representado difunto, sus hijas, su hermano Don Nuño, etc. Numerosísimos eran también los retratos de los miembros de la Casa de Austria, como los de Felipe II, sus esposas Isabel de Valois y Ana de Austria y su hijo el príncipe Don Carlos, Felipe III y Margarita de Austria, Doña Juana de Austria, madre de Don Sebastián, el príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II y de su primera esposa María Manuela de Portugal; el cardenal-infante Don Fernando de Austria, Felipe IV e Isabel de Borbón, la emperatriz Doña María, el emperador Fernando III, así como los del Papa Urbano III, el barón de Merode y el conde duque de Olivares.

También tasó Ricci los frescos de algunas de las habitaciones de la Florida, aunque en la valoración no se mencionan los temas representados en las mismas, y toda la decoración pictórica y escultórica de las grutas que se encontraban repartidas por el jardín de la citada residencia.

Desgraciadamente Ricci, al hacer su trabajo, apenas menciona a autores de las pinturas, y ello no deja de ser sorprendente, ya que al ser pintor de Cámara debía estar familiarizado con el estilo de los grandes maestros representados en las magníficas colecciones reales. Tal vez ello haya que atribuirlo al deseo de hacer más rápida su labor de tasador de tan gran cantidad de pinturas. No obstante cita un original de Rubens y sendas copias de Rafael, Correggio y Guido Reni, aunque por las descripción de las pinturas, debía haber entre ellas obras de las escuelas española, italiana, flamenca y portuguesa.

La tasación se realizó de la siguiente manera:

- Primeramente una pintura sin marco de unas aves muertas, verduras y otras cosas, de tres varas de alto y dos de ancho, 1100 rs.
- una pintura de arboledas y flores sin marco, del mismo tamaño, 1000 rs.
- otra del mismo tamaño de diferentes aves, 880 rs.
- otra pintura de Diana y otras Ninfas, de tres varas de ancho y lo mismo de alto, sin marco, 1300 rs.
- una pintura de la planta de Charleroy, sin marco, de quatro varas de ancho y tres de alto, 1500 rs.
- otra pintura sin marco de alfombras y armaduras, de tres varas de alto y dos de ancho, 880 rs.
- otra pintura del Calbario, de tres varas de alto y dos y media de ancho sin marco, 1100 rs.
- otra pintura de su excelencia a cavallo, de tres varas de alto y dos y media de ancho, con marco negro, 800 rs.
- otra de la Historia de Jacob, de dos varas de alto y tres de ancho, 100 rs.
- otra de montería sin marco, de quatro varas de alto y media de ancho y sin marco, 800 rs.
- otra de aves y animales muertos, de dos varas y media de ancho, sin marco, 1200 rs.
- otra pintura de Santa Susana, sin marco, de tres varas de alto y dos de ancho, 1400 rs.
- otra planta de la plaza de Cherleroy delineada diferente que la de arriba, de quatro varas de ancho y tres de alto, 1200 rs.
- una pintura sin marco de alfombras, vasos y otras cosa, de tres varas de alto y dos y media de ancho, 1800 rs.

- una perspectiva de una puerta del jardín, sin marco, de dos varas y media de ancho, 1200 rs.
- una pintura de abejas y labradores que sirve de sobrepuerta, de vara y media de ancho y vara de alto, sin marco, 500 rs.
- otra sobrepuerta pintada de frutas, sin marco, 400 rs.
- otra de la fabula de Venus y Vulcano, sin marco, de tres varas de alto y vara y media de ancho, 800 rs.
- una perspectiva mal tratada, de tres varas en quadro, sin marco, 300 rs.
- otra del mismo tamaño, sin marco, con armas de su excelencia, 400 rs.
- otra pintura del mismo tamaño de Boscajes, sin marco, 1100 rs.
- una pintura de una fuente sin marco, de dos tercias de alto y media vara de ancho, 110 rs.
- otra de Diana del mismo tamaño, sin marco, 100 rs.
- otra pintura de un Dios marino, del mismo tamaño, sin marco, 33 rs.
- otra de polifemo, sin marco, de tres varas en quadro, 500 rs.
- otra del dios Vaco sin marco, en un carro que tiran dos leones y dos cabras, de tres varas en quadro, 700 rs.
- una pintura del Triunfo de Vaco diferente de la de arriba, no tiene valor.
- una pintura sin marco de una Batalla, de cinco varas de ancho y tres de alto, 200 rs.
- otra pintura de la caza de un jabali, sin marco, de tres varas en cuadro, 500 rs.
- una pintura con marco negro de la Historia de Lot, de tres varas de ancho y dos de alto, 1650 rs.
- otra de unas ninfas, sin marco, de tres varas en quadro, 1320 rs.
- otra de un ojanco y unas ninfas, sin marco, de dos varas de alto y una de ancho, 500 rs.
- otra de una Batalla sin marco, de dos varas y media de ancho y dos de alto, 660 rs.
- una pintura de tres tigres, sin marco, de tres varas de alto y dos de ancho, 500 rs.
- otra de tres ninfas en queros que son las mujeres de Rubens con marco negro, de tres varas de alto y dos de ancho, 2500 rs (10).
- otra de un biejo y una cabeza de dos varas de alto y tres cuartas de ancho, 300 rs.

- una pintura de musica y alegria, con marco negro, de tres varas de ancho y dos de alto, 2000 rs.
- otra del mismo tamaño y marco, 2000 rs.
- una pintura de un pais, sin marco, de tres varas en quadro con un barco y gente, 1200 rs.
- otra del mismo tamaño de un Puerto de mar, sin marco, 1200 rs.
- dos pinturas yguales de dos ninfas, de tres varas de alto y una de ancho, sin marco, 660 rs.
- dos pinturas yguales que hacen esquinas, marcos dorados tallados, de tres varas en quadro la una de un pais en 1500 rs., y la otra con ynstrumentos de musica y guerra en 1800, montan ambas, 3300 rs.
- otra en tabla de un cavallo, marco dorado, de dos varas en quadro, 1650 rs.
- otra pintura de un pais y caza, marco dorado, de dos varas de ancho y una de alto, 1000 rs.
- otra del mismo tamaño y marco, 1000 rs.
- otra de una ninfa atadas las manos por Cupido, de tres varas de alto y una de ancho, marco dorado y tallado, 1000 rs.
- otra que hace esquina, marco dorado, de diferentes aves, de tres varas en quadro, 1400 rs.
- otra de una ninfa con arco y flecha, de vara y media de alto y una de ancho, marco dorado, 1000 rs.
- otra de unos dioses y diosas, marco dorado, de tres varas de alto y dos de ancho, 2000 rs.
- dos pinturas yguales de arboledas y riveras, de dos varas de ancho algo menos de alto, marco dorado, 2000 rs.
- otra de Baile de paisanos, de tres baras de alto y dos de ancho, marco dorado, 2000 rs.
- dos pinturas que hacen esquinas, de a tres varas en quadro, marcos dorados, la una de una caza y la otra de un pais, 4200 rs.
- dos pinturas yguales Paisés, marcos dorados, de a dos varas de ancho y una de alto, 1760 rs.
- otra de sus armas, marco dorado, de dos varas en quadro, 2800 rs.
- dos pinturas yguales de unos niños, marcos dorados, de a dos baras en quadro, 1760 rs.

- dos pinturas yguales, marcos dorados, de tres varas de alto, menos de ancho, la una de un papagayo, flores y frutas y la otra de fruta y caza, 5000 rs.
- otra de una muger a cavallo y otros personajes, de vara y media en quadro, marco dorado, 1100 rs.
- dos pinturas yguales de ercalito y democrito, de tres varas de alto y algo menos de vara de ancho, marcos dorados, 1400 rs.
- dos pinturas de Hisopo y menipo, de tres varas de alto y mas de vara de ancho, marcos dorados, 1760 rs.
- dos prespectibas yguales del yncendio de troya, de a dos varas de ancho y una de alto, marco dorado, 2100 rs.
- cuatro paises yguales de a tres varas de alto y poco mas de vara de ancho, marco dorado, 3520 rs.
- dos pinturas yguales con marcos dorados, la una de Sanson y Dalila en 2400 rs. y la otra de Paris y Diana en 2800 rs, y son de dos varas y media en quadro y montan, 5200 rs.
- otra de tres anjeles con flechas y arcos, marcos dorados, de dos varas de largo y vara y media de alto, 600 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, la una de un Pais con figurillas pequeñas y la otra de otro pais y un hombre a cavallo con capa colorada, de vara y media de ancho y dos de alto, montan ambas, 1540 rs.
- otra sin marco del rey nuestro señor, de dos varas de alto, algo menos de ancho, 400 rs.
- quatro pinturas yguales, marcos dorados, de a tres varas de alto y dos de ancho, de cazas, aves y otros generos, 9200 rs.
- dos pinturas yguales que hacen esquinas, de a tres varas en quadro, de cazas y aves, marcos dorados, 5000 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de a dos varas en quadro, la una de Jupiter y Diana y la otra de la Generacion latina, 3000 rs.
- tres pinturas yguales, marcos dorados, de a tres varas de alto y dos de ancho, la una Venus y cupido, la otra Paris y Mercurio y la otra unos niños, frutas y flores, 7200 rs.
- una pintura, marco dorado, de tres varas en quadro de un Puerto de mar con una galeaza y personas, 2800 rs.
- una pintura, marco dorado, de vara y media en quadro de un Satiro con una flauta y un niño, 1210 rs.

- una pintura, marco dorado, de vara y media en quadro, de una mujer con una cesta de fruta, 1000 rs.
- dos paisajes yguales, marcos dorados, la una de una Marina y otra una pescadería, de más de dos varas de ancho y una de alto, 1320 rs.
- tres pinturas yguales que hacen esquinas, con marcos dorados, de a tres varas en quadro de paisajes con diferentes personajes, 6200 rs.
- otra pintura, marco dorado, de más de cinco varas de ancho y tres de alto, de un País con diferentes personajes y una estatua de uno a caballo, 3000 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de a dos varas en quadro, la una de Hercules vencido de Amor y la otra de Cupido, 2400 rs.
- otra con marco dorado, de a dos varas en quadro de Diana y su amante, 1300 rs.
- otra, marco dorado, de tres varas de alto y dos de ancho de Diana y el dios Pan, 1700 rs.
- otra marco dorado, de tres varas de alto y vara de ancho de una ninfa y un niño, 1200 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de dos varas de ancho y una de alto, una de Hercules y otra de un cazador, 2000 rs.
- una pintura de una representación y gente que lo mira, marco dorado de vara de ancho, algo menos de alto, 1200 rs.
- otra pintura, marco dorado, de vara en quadro de otra representación, 1300 rs.
- una pintura, marco dorado, de vara y media de ancho y una de alto de un pintor y una pastora, ovejas y vacas, 1000 rs.
- una pintura de san Joseph, de vara de alto y algo menos de ancho, marco dorado, 1000 rs.
- otra de un cerco de frutas y dos personas, marco dorado, de una vara de alto y menos de ancho, 1000 rs.
- otra del mismo tamaño y marco de un castillo y una puente de palo, 800 rs.
- otra pintura, de vara de ancho y menos de alto, marco dorado del castillo de sant Anjel, 1200 rs.
- otra pintura en tabla, de media vara de ancho y tercia de alto, marco dorado, 1100 rs.
- otra pintura en tabla, marco dorado, de media vara de alto y menos de ancho, de los cinco sentidos, 500 rs.

- una pintura, marco dorado, de media vara de ancho, algo menos de alto de una Marina, 1000 rs.
- otra en tabla, marco dorado, de vara de ancho y media de alto de un puerto de mar, 700 rs.
- otra, marco dorado liso, en tabla, de media vara de ancho y tercia de alto de un cavallo y personajes, 700 rs.
- otra pintura en tabla, de mas de media vara de ancho, algo menos de alto que es una prospectiva, 700 rs.
- otra, marco dorado, de media vara de alto y tercia de ancho de un ramilletero de flores, 400 rs.
- otra con marco dorado, en tabla, de media vara de alto y poco mas de ancho de un exercito, 880 rs.
- otra de un cerco de frutas y una echicera, de vara de alto y menos de ancho, 500 rs.
- otra, en tabla, de media vara de alto y tercia de ancho, marco dorado de una echicera, 550 rs.
- otra en lamina, marco dorado, de media vara de ancho y menos de alto de un Pais con unas ninfas, 770 rs.
- otra en tabla, marco dorado, de dos tercias en quadro de un puerto de mar con dos navios, 1000 rs.
- tres pinturas yguales con marcos dorados, una en tabla de vara y media de ancho y una de alto de una Marina, y las dos un pais y una batalla, 2420 rs.
- otra pintura, marco dorado, de vara de alto y menos de ancho, de unas flores, 660 rs.
- una pintura, marco dorado, de vara de ancho y menos de alto, pais con dos navios, 800 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de vara de ancho y media de alto, una un hombre a cavallo y otra un perro y aves, 1100 rs.
- otra con marco dorado, de vara en quadro de una marina con un castillo y navios, 770 rs.
- una pintura, marco dorado, de vara de alto, algo menos de ancho de un cerco de flores y una señora en medio, 880 rs.
- el techo de la Dezima pieza del quarto esta pintado al fresco, lo taso en 8000 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de mas de vara de ancho y menos de alto, la una lamina de una batalla y la otra lienzo de una Reina, 1800 rs.

- otra en tabla, marco dorado, de dos tercias de ancho, algo mas de alto, de diferentes figuras, 800 rs.
- otra, algo mayor, en tabla que el ymbentario dice lamina, marco dorado, de un castillo que se rinde, 1100 rs.
- otra en tabla, marco dorado, de media vara de ancho, algo menos de alto de unas frutas, 600 rs.
- otra en tabla, con marco dorado, de media vara en quadro de flores y figuras, 750 rs.
- otra pintura, marco dorado liso, de una vara de ancho y media de alto de una batalla, 550 rs.
- otra del mismo tamaño, marco dorado tallado con un cerco de flores y un niño en medio, 440 rs.
- otra del mismo tamaño y marco con una muger a cavallo y otra con un alcon, 550 rs.
- otra con marco dorado en tabla, de media vara en quadro con figuras y un cerco de flores, 800 rs.
- otra, marco dorado de vara de ancho y mas de media de alto con una mesa con frutas, 450 rs.
- otra marco dorado, de menos de vara de ancho y menos de media de alto de la tentacion de San Anton, 770 rs.
- otra marco dorado, de mas de media vara de ancho y tercia de alto de una musica, 600 rs.
- la pintura del techo de la alcoba de la galeria la taso en 11000 rs.
- otra pintura con marco dorado, de tres varas en quadro con un hombre y una muger y una mesa con diferentes aves y caza, 2800 rs.
- quatro pinturas entre ventanas con marcos dorados, de tres varas de alto y una de ancho que son arboledas, 4400 rs.
- una pintura con marco dorado de vara y media de alto, poco menos de ancho de una muger picando en un brazo a un satiro atado, 1650 rs.
- una pintura, marco dorado de quatro varas de ancho y tres de alto de diferentes verduras y frutas y una muger y un hombre, 3300 rs.
- una pintura de la fabula de Jupiter y Dafnae con marco dorado, de dos varas de ancho y vara y media de alto, 1300 rs.
- otra de un Dispensero con aves y animales muertos, marco dorado, de quatro varas de ancho y vara y media de alto, 3000 rs.

- una pintura marco dorado, de vara y media de alto y vara de ancho de una batalla de mar, 1200 rs.
- otra con marco dorado, de quatro varas de ancho y tres de alto con animales y aves muertos sobre una mesa, 3000 rs.
- otra pintura marco dorado, de vara y media en quadro de una muger poniendose la camisa y un satiro, 1000 rs.
- una pintura que hace esquina, de tres varas en quadro marco dorado de varias aves y caza muertas, 1100 rs.
- otra marco dorado, de dos varas de ancho y una de alto con una liebre muerta, otras aves y frutas, 500 rs.
- una pintura marco dorado de tres varas de alto y dos de ancho del gusto de veever, 2200 rs.
- una pintura, marco dorado, de dos varas de ancho y una de alto de un melon y otras frutas, 660 rs.
- otra con marco dorado de dos varas de ancho y tres de alto de muchedumbre de niños alados que cogen fruta, 2200 rs.
- otra, arco dorado, de dos varas de ancho y una y media de alto, de variedad de animales y aves, 600 rs.
- otra, marco dorado del triunfo de Baco que el ymbentario dice de diferentes personajes y entre ellos dos tigres que tiran un carro de dos varas de ancho y tres de alto, 2200 rs.
- una pintura marco dorado, de dos varas de ancho y mas de una de alto de un melon y aves muertas, 660 rs.
- una pintura que hace esquina, marco dorado, de tres varas de alto y dos de ancho de un pais, 1400 rs.
- otra de dos varas de ancho y una de alto con quatro personajes que estan comiendo natas, 1400 rs.
- dos pinturas yguales, marco dorado, de tres varas de alto y quatro de ancho, la una de la caza de un jabali y la otra caza muerta y fruta, 6000 rs.
- quatro pinturas yguales, de a tres varas de alto y vara y media de ancho, marco dorado de los quatro Bulcano, Jupiter, Atlante y Saturno, 4800 rs.
- dos pinturas yguales de a tres varas de alto y mas de una de ancho, la una de la fabula de Ganimedes y la otra de una Ninfa con una copa en la mano, 2400 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de dos varas de ancho y vara de alto ambas de fruta y caza, 2600 rs.

- quatro pinturas yguales marcos dorados de vara y media de alto y media de ancho de diferentes fabulas, 2400 rs.
- tres pinturas yguales, marcos dorados tallados, de mas de quatro varas de ancho y tres y media de alto, la una de flores, frutas y caza muerta, un gallo, un mono y un papagaio = otra de una Monteria con un cazador tocando una bozina = y la otra de arboledas y rios, 8800 rs.
- tres pinturas yguales, marco dorado, de vara y media de ancho y mas de vara de alto, la una de un puerto de mar y la otra de frutas y un mono, 2600 rs.
- dos pinturas yguales que hacen esquina, con marco dorado, de a vara y quarta en quadro, la una y la otra de arboledas y figuras chicas, 1320 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de a vara y media de ancho y vara de alto, ambas de marinaje, 1600 rs.
- una pintura, marco dorado, de tres varas de alto y dos de ancho algo mas, de una fabula de Jupiter y una ninfa en quaros dormida, 2000 rs.
- una pintura que hace esquina, marco dorado, de tres varas de alto y dos y media de ancho, de arboledas y diferentes figuras y una estatua en un pedestal, 2200 rs.
- una pintura, marco dorado, de tres varas de alto y quatro de ancho de arboledas y aves vivas y un benado muerto, 2000 rs.
- una pintura algo menor que la de arriba con marco dorado de arboledas y tres figuras pequeñas de personas, 2000 rs.
- quatro pinturas yguales de a tres quartas de ancho y vara y media de alto, marcos dorados, y tres figuras pequeñas de personas, 2000 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de a dos varas y media de ancho y vara y media de alto de una batalla a 1500 rs., y otra de un lobo comiendo una obeja en 880 rs. montan, 2380 rs.
- una pintura, marco dorado, de tres varas de alto y dos de ancho de una caveza de jabali, aves muertas y caza, 1200 rs.
- dos pinturas yguales, marcos dorados, de dos varas de ancho y vara y media de alto, una de arboledas y figuras pequeñas en 80 ducados, y otra de un gallo y tres gallinas en 70 ducados, montan ambas 1650 rs.
- dos pinturas yguales que hacen esquina, de mas de vara y media de ancho, algo menos de alto, marco dorado, de una arboleda, una fuente, una estatua y figuras pequeñas en 1200 rs. y la otra una alfombra y futas en 880 rs, que montan 2080 rs.

- dos pinturas yguales, marcos dorados, de a dos varas de ancho y vara de alto, la una de una fuente, pezes y un gato y la otra aves, un borrico cargado y otros animales, 1200 rs.
- una pintura, marco dorado, de a tres varas de alto y dos y media de ancho de una plaza con diferentes verduras y cosas de caza muerta, 2400 rs.
- dos pinturas yguales que hacen esquina, marco dorado, de vara y media de alto y una de ancho de arboledas y figuras pequeñas, 1800 rs.
- una pintura con marco dorado, de vara y media de alto menos de ancho del santo rey David con la cabeza del gigante, 1200 rs.
- dos pinturas yguales, de a vara de alto y menos de ancho, la una de una estatua de medio cuerpo con un cerco de flores en 1100 rs. y la otra de una estatua tambien con cerco de flores en 1300 rs. que montan 2400 rs.
- dos pinturas yguales, marco dorado, de a vara de ancho y mas de vara y media de alto cada una de un ramilletero de flores, 2400 rs.
- quatro pinturas yguales, marco dorado, de a vara de alto y vara y media de ancho, todas de prespectibas, 6600 rs.
- otra pintura, marco dorado, de vara y media de ancho de un hombre por las espaldas, 500 rs.
- dos pinturas yguales de a dos varas y media de ancho y dos de alto, marco dorado, de combite de paisanos flamencos, 2800 rs.
- quatro pinturas en tabla yguales, marcos dorados, de a media vara de ancho y tercia de alto de cosas burlescas, la una de musica, la otra un cirujano, la otra una vieja espulgando a un hombre y la otra una vieja limpiando a un niño, 880 rs.
- quatro pinturas yguales en tabla con marco dorado, de a tres quartas de alto y mas de media vara de ancho, son quatro de los cinco sentidos, 2000 rs.
- otras dos pinturas yguales, marcos dorados, de a dos varas de alto y vara y cuarto de ancho de unas estatuas, la una un cerco de flores, la otra cerco de frutas, 2600 rs.
- una pintura marco dorado, de dos varas de ancho algo menos de alto, ambas de frutas, en la una un libro de musica y en la otra un reloj, 1500 rs.
- una pintura, marco dorado, de vara y media en quadro de la fabula de Atlante, 660 rs.
- una pintura de vara y quarta de alto, vara de ancho, marco dorado de un juego de niños, 880 rs.

- una pintura marco dorado, de vara y media de alto y menos de vara de ancho de Diana cazadora, 500 rs.
- otra en tabla marco dorado, de tres cuartos de ancho, casi lo mismo de alto de una pastora y algunos animales, 550 rs.
- otra en tabla marco dorado, de vara de alto y mas de media de ancho, de una vieja y un viejo sentados, una moza y un mozo en pie, 1200 rs.
- una pintura de un pais de flandes, marco dorado, de vara y media en quadro, 660 rs.
- otra del mismo tamaño y marco de la fabula de Baco, 1100 rs.
- dos pinturas yguales de vara y media de ancho y una de alto de unos combites de paisanos, 2000 rs.
- otra algo mayor, marco dorado con una canastilla de flores, 500 rs.
- otra del mismo tamaño y marco de unos niños y flores, 550 rs.
- dos pinturas yguales con marcos dorados lisos, de una vara de alto y media de ancho, la una de la fabula de Orfeo y la otra de Santa Marta, 2600 rs.
- otra de vara de alto y media de ancho de un frutero sobre una coluna, marco dorado, 700 rs.
- dos pinturas laminas yguales de vara y cuarta de ancho, la una de un combite de paisanos y otra de una riña, marcos dorados tallados, 3600 rs.
- una pintura de arboledas del mismo tamaño y marco, 660 rs.
- una pintura de caza de bolateria y pais, de vara y media en cuadro, marco dorado, 600 rs.
- dos prespectibas, marco dorado liso, de vara y media de ancho y vara de alto, 2420 rs.
- una pintura de un cerco de flores, marco dorado liso, de dos varas de ancho y una de alto, 550 rs.
- otra de caza muerta, de vara y media en quadro, marco dorado y tallado, 600 rs.
- dos pinturas yguales de frutas, marcos dorados lisos, de dos varas de ancho y una de alto, 800 rs.
- una pintura de venus dormida, marco dorado, de vara y media de ancho y media vara de alto, 440 rs.
- dos pinturas y guales en tabla, paisas, marcos dorados, de a media vara de alto y tercia de ancho, 400 rs.
- una pintura del Tiempo, marco dorado tallado, de vara y media de alto y vara de ancho, 1320 rs.

- otra de Cupido, marco negro, del mismo tamaño, 380 rs.
- dos pinturas yguales marcos negros, la una de nuestra señora, Jesus y San Juan y la otra Santa Catalina, de vara y media de alto y vara de ancho, 800 rs.
- una pintura de nuestra señora y Jesus dormido, marco dorado en obalo de mas de una vara de largo y alto, 1300 rs.
- nueve pinturas casi yguales, marco dorado, de a dos tercias de ancho y tercia de alto, de frutas, flores, paisés y otros generos, 3150 rs.
- una pintura de caza muerta, marco dorado de vara y media de ancho y algo menos de alto, 1100 rs.
- una pintura en tabla de Diana, ninfas y unos satiros y caza, de vara de ancho y tres quartas de alto, marco negro, 350 rs.
- una pintura de un monte escrito en el bobinan, sin marco, maltratada, de vara y media de ancho y vara de alto, 26 rs.
- un retrato del varon de Merode, sin marco, de mas de vara de alto y vara de ancho, 66 rs.
- otra sin marco, de vara y media de alto y vara de ancho, maltratada, de la reyna Doña Margarita, 22 rs.
- otra sin marco del mismo tamaño de la reyna Doña Ana, 33 rs.
- otra de la señora Doña Leonor de Melo, madre de su exc^a. sin marco, de vara y media en quadro, 18 rs.
- otro retrato de Santa Ysabel reyna de Portugal, sin marco, de vara y quarta de alto y una de ancho, 16 rs.
- otro sin marco en tabla de la yglesia de nuestra señora del Sablon de Bruselas, 550 rs.
- otra en tabla con marco negro y un perfil dorado de un quimico, de vara de ancho y vara y media de alto, 450 rs.
- otra de San Pedro, marco negro, de vara en quadro, 220 rs.
- otra sin marco de unas flores, de vara y quarta de alto y media de ancho, 250 rs.
- otra de nuestra señora con Jesus y San Juan, de vara y quarta de alto y vara de ancho, marco negro, 250 rs.
- otra sin marco de una señora en traje antiguo, de vara y media en quadro, 22 rs.
- otra sin marco, de vara y media de alto y vara de ancho, 24 rs.
- otra sin marco de Felipe segundo del mismo tamaño, 50 rs.

- otra sin marco del mismo tamaño del señor marques D. Manuel de Moura, 88 rs.
- otra del ynfante cardenal, sin marco, del mismo tamaño, 55 rs.
- otra de D. Nuño de Moura, hermano de S. Exc^a. de vara y quarta en quadro sin marco, 20 rs.
- otra de un mozo bestido en traje antiguo, sin marco, de vara de ancho y vara y quarta de alto, 20 rs.
- otra sin marco del rey Felipe tercero del mismo tamaño, 24 rs.
- otra sin marco del mismo tamaño de la princesa Doña Juana de Portugal, 33 rs.
- otra sin marco del mismo tamaño del conde de Olivares, 40 rs.
- otra de una flamenca sin marco, de vara y media de alto y vara de ancho, 44 rs.
- otra de un viejo con cuello de pieles y havito de Cristo, sin marco, de vara y media de alto y vara de ancho, 36 rs.
- otra de Don Carlos hijo de Felipe segundo del mismo tamaño, 40 rs.
- otra del infante cardenal del mismo tamaño, sin marco, 55 rs.
- otro de la reyna de Suecia viuda, del mismo tamaño, sin marco, 40 rs.
- otra del señor marques Don Manuel, del mismo tamaño, sin marco, 44 rs.
- otra de la Magdalena sin marco, de vara y quarta de alto y vara de ancho, 110 rs.
- otra de un niño difunto con havito de San Francisco, sin marco, de vara y media de ancho y algo menos de alto, 22 rs.
- otro del rey Phelipe quarto, sin marco, de vara y media de alto y vara de ancho, 44 rs.
- otro de un niño con golilla sin marco, del mismo tamaño, 24 rs.
- otra de una muger en traje antiguo con un perrillo, de vara y media de alto y vara de ancho, sin marco, 24 rs.
- otra del sr. marques muchacho en havito de estudiante, del mismo tamaño, 24 rs.
- una pintura de Christo en la cruz, de dos varas de alto y vara y media de ancho, sin marco, maltratada, 77 rs.
- otra de Christo coronado de espinas, marco negro, de vara y media de alto y una de ancho, 1800 rs.
- otra de un elector del Ymperio, sin marco, de vara de alto y una de ancho, 300 rs.

- otra de una fabula de una Diosa que descende de un carro, de vara y media en quadro, sin marco, 250 rs.
- otra de una plaza asaltandola, de vara de ancho y alto, marco negro, 300 rs.
- otra de la reyna Doña Ysabel, mujer del rey Phelipe segundo, sin marco, de vara y media de alto y vara de ancho, 22 rs.
- otra de Santa Ynes, marco negro, de vara y quarta en quadro, 330 rs.
- otra de Santo Domingo en Soriano, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, rompida, marco negro, no se tasa por no tener valor por estar rompida.
- otra del emperador hermano del que oy lo es del mismo tamaño, sin marco, 88 rs.
- otra de un cavallero viejo con havito de Christo, marco negro, de dos varas de alto y una y media de ancho, esta añadido por lo alto con una tabla, 44 rs.
- otra en tabla de la Madalena, sin marco, de vara y media de alto, menos de ancho, 110 rs.
- otra pintura de uno a cavallo con dos anjeles que llevan uno un laurel y otro las armas, sin marco, de vara y media de alto y menos de ancho, 30 rs.
- otra de una señora con traje de abanino, marco negro, de dos varas de alto y mas de una de ancho, añadida por la pintura una tabla, 44 rs.
- otra de una liebre y dos aves blancas muertas, marco negro, de vara y quarta en quadro, 33 rs.
- otra de un niño en mantillas, sin marco, de vara y media de alto y vara de ancho, 33 rs.
- otra jugando en un cuerpo de guardia, sin marco, de vara y media de ancho y una de alto, 300 rs.
- otra de un santo de la orden de san francisco, marco dorado y negro, de vara y media de alto y una de ancho, 55 rs.
- otra del sitio de Breda, sin marco, del mismo tamaño, no la tasa por no tener valor.
- otra de un combite que acaba en pendencia, de vara y media de ancho, casi lo mismo de alto, sin marco, 220 rs.
- otra de unos niños y un cerco de frutas, de dos varas de ancho y vara y media de alto, sin marco, rompida por medio, 300 rs.
- otra de nuestra señora, santa ana, jesus y san juan, de cinco quartas de ancho y dos varas de alto, sin marco, 350 rs.

- otra pintura de una señora en traje antiguo, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, sin marco, 100 rs.
- una pintura de la señora marquesa de Castel Rodrigo, Doña Ana Maria de Moncada, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, sin marco, 200 rs.
- otra de una señora en traje a lo ungaro con flores en la mano del mismo tamaño, sin marco, 100 rs.
- otra de una señora en traje antiguo con abanico, del mismo tamaño, sin marco, 40 rs.
- otra del sitio de lobaina, sin marco, de dos varas de ancho, algo menos de alto, sin marco, no tiene valor.
- otra de una perspectiva, de tres varas de alto y dos de ancho, con dos personajes bestidos de negro a la flamenca, 200 rs.
- otra pintura de tres señoras niñas, hijas de S.E., de dos varas de ancho y vara y media de alto, sin marco, maltratada, 33 rs.
- otra de nuestra señora, san joachin y santa ana, de una vara de ancho y dos de alto, sin marco, 550 rs.
- otra pintura de la eleccion de Rey de Romanos, de dos varas en quadro, sin marco, 250 rs.
- otra del arbol de la casa de su exc^a. de dos varas y media de ancho y dos de alto, sin marco, 200 rs.
- otra de nuestra señora, santa ana y sus hijos y san joseph, de vara y media de ancho y dos de alto, sin marco, 330 rs.
- otra pintura de nuestra señora de Monserrate, de mas de vara de ancho y dos de alto, sin marco, 132 rs.
- otra de nuestra señora de loreto, del mismo tamaño, sin marco, 200 rs.
- otra de un pais de flandes con unas cacerias, de dos varas de ancho y vara y media de alto, sin marcos, 77 rs.
- otra de Santa Maria Magdalena y dos anjeles con marco negro, de vara y media de ancho, algo menos de lato, 440 rs.
- otra del papa Urbano octavo, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, sin marco, 132 rs.
- otra pintura del rey Phelipe quarto, sin marco, del mismo tamaño, 100 rs.
- otra de la reyna Doña Ysabel de Borbon, del mismo tamaño, sin marco, 100 rs.
- otra del ynfante cardenal del mismo tamaño, sin marco, 100 rs.

- otra de la emperatriz Maria, del mismo tamaño, sin marco, 100 rs.
- otra de la señora princesa de Paterno en havito de monja difunta, del mismo tamaño, sin marco, 20 rs.
- otra del mismo tamaño de la emperatriz doña Catalina, sin marco, 100 rs.
- otra del rey Phelipe quarto, sin marco, del mismo tamaño, 100 rs.
- otra del emperador ferdinando tercero, del mismo tamaño, sin marco, 220 rs.
- otra pintura de un señor de la casa de Castel Rodrigo, del havito de Alcantara difunto, de dos varas y media de ancho y dos de alto, 33 rs.
- otra de la Madalena y cristo resucitado, de vara y media de ancho y dos varas de alto, con marco negro, 880 rs.
- otra de un pais de flandes de arboledas, de tres varas de ancho y dos de alto, sin marco, 220 rs.
- otra de pavos, gansos y otras aves, de dos varas de alto y vara y media de ancho, sin marco, 180 rs.
- otra de un personaje muchacho, bestido a la portuguesa, de dos varas y media de alto, vara y media de ancho, sin marco, 100 rs.
- otra pintura de nuestra señora del Pilar de Zaragoza del mismo tamaño, sin marco, 400 rs.
- dos pinturas de San Juan solano de la orden de san francisco, yguales, sin marcos, de vara de ancho y vara y media de alto, 94 rs.
- otra del rey Phelipe quarto con marco dorado y negro, de vara y media de ancho y dos de largo, 200 rs.
- otra de un niño con un pajarero en la mano y flores, de vara y quarta en quadro, sin marco, 44 rs.
- otra de una prespectiba, sin marco, de vara y media de ancho y vara de alto, 100 rs.
- otra pintura de San Bernardino el santo negro de sicilia, sin marco, maltratada, de una vara de ancho y vara y media de alto, 77 rs.
- otra de la reyna Doña Ysabel de Borbon, con marco dorado y negro, de vara y media de ancho y dos de alto, 132 rs.
- otra de un personaje negro, bestido de negro con golilla, de una vara de ancho y vara y media de alto, sin marco, 66 rs.
- otra de la reyna Cleopatra muriendose, de dos varas de ancho y vara y media de alto sin marco, maltratada, 700 rs.

- otra de una reyna en traje antiguo, de una vara de ancho y vara y media de alto, sin marco, con abanico, 55 rs.
- veinte pinturas de diferentes reyes de Portugal, sin marcos, de vara de ancho y vara y media de alto, 660 rs.
- diez mapas de diferentes reynos y tamaños, todos grandes, no tiene valor.
- una pintura de la genealogia de la casa de Moncada, no tiene valor ninguno.
- una pintura del reyno de Sicilia, sin marco, de mas de tres varas de ancho y dos y media de alto, no vale nada.
- otra del sitio de floru, sin marco, de dos varas de ancho y casi lo mismo de alto, muy maltratada, no tiene valor.
- otra del fuerte de esquenque, sin marco, de dos varas de ancho, algo menos de alto, no la tasa por no tener valor alguno.
- dos entreventanas yguales de arboles y marinas, de media vara de alto y dos y media de ancho, no tiene valor alguno.
- una pintura del señor marques de Castel Rodrigo, Don Miguel, sin marco ni bastidor, de vara y media de alto, algo menos de ancho, 110 rs.
- una pintura de dos filosofos, sin marcos, de vara y media de alto y una de ancho, 400 rs.
- otra pintura del dicho señor marques, de una vara de ancho y vara y media de alto, sin marco, 88 rs.
- una caja en forma de cruz, de vaqueta colorada forrada en tafetan colorado, con su cuvierta y en ella siete laminas ochavadas de diferentes santos pintados sobre piedra lapizlazuli y la caja es formada la cruz de plata dorada, 2310 rs.
- una echura de nuestra señora, Jesus en brazos, de jaspe con peana, todo de media vara, que esta quebrada la corona, 150 rs.
- una hechura de un christo vivo en la cruz en una caja negra de evano, de mas de vara de alto, de medio punto, 1200 rs.
- un retablo de evano, de una vara poco mas o menos de alto y media de ancho por la peana y en medio una chapa de plata gravada en ella christo en el calbario, nuestra señora y san Juan y en lo alto otra chapa de plata con el ecce omo, 1400 rs.
- quince pinturas en piedra que el ymbentario dice catorce con marcos negros de diferentes tamaños, 2250 rs.

- una pintura formada de pluma y punto de colores de San Miguel con marco negro y una cubierta de madera dada de negro, 200 rs.
- una pintura de miniatura de flandes de unos limones con sus ojas, con marco negro y un poco dorado, 80 rs.
- una pintura en tabla de un combite de monos, marco negro de peral, de dos tercias de ancho y media vara de alto, 220 rs.
- seis laminas de Historia Sagrada con marcos negros, las quatro yguales de tres quartas de ancho y dos tercias de alto poco mas o menos y las dos de dos tercias de alto y media vara de ancho poco mas o menos, todas con marcos de evano, 1700 rs.
- otra lamina de una escuela de monos, marco de evano, de media vara de ancho y mas de tercia de alto, 220 rs.
- una pintura en tabla sin marco, de una Dama pintada a lo antiguo, de media vara de alto y una tercia de ancho, 30 rs.
- una pintura del principe de Nasao del tuson, con unalcon, de dos tercias de alto y media vara de ancho, marco de evano, 250 rs.
- una pintura en tabla de una princesa en traje antiguo, de mas de media vara de alto y mas de tercia de ancho, marco ordinario dorado y negro, quebrada en medio, 33 rs.
- otra pintura de unas flores con una vidriera, marco dorado, de media vara, algo mas en quadro, 110 rs.
- una pintura de lamina de los cinco sentidos en figuras de monos, marco de evano, de dos tercias de ancho y media vara de alto, 220 rs.
- una pintura en lamina del Nacimiento, de tres quartas de ancho y dos tercias de alto, 300 rs.
- otra en lamina en obalo del sacrificio de Abraan, marco de evano, de mas de tercia en quadro con cubierta de madera negra, 330 rs.
- una pintura en tabla de un pintor con cinco mugeres, de tres quartas de largo y media vara de alto, marco de evano, 250 rs.
- otra pintura en tabla de una jarra con flores, de una vara de alto y algo menos de ancho, marco negro de evano, 300 rs.
- otra pintura en tabla de ostras y frutas de media vara en quadro, marco de evano, 220 rs.
- otra pintura de Nuestra señora del Populo en campo dorado, marco negro de media vara de ancho y dos tercias de alto, 250 rs.

- otra pintura en tabla de monos jugando a los naipes, marco de evano y media vara de alto y algo menos de ancho, 220 rs.
- otra pintura en tabla de una jarra de flores, de mas de media vara de alto y mas de tercia de ancho, 150 rs.
- una pintura de flandes, de unos rusticos veviendo, en tabla, marco de evano, de tres quartas de ancho poco menos de alto, 250 rs.
- una pintura en tabla endida por un lado, de unos rusticos veviendo y riendose, marco de ebano, de tres quartas de alto, algo menos de ancho, no se taso.
- otra pintura en tabla del triunfo de David con la caveza del gigante, con marco dorado de vara de ancho y tercia de alto, 660 rs.
- otra pintura en tabla de la fabula de Orfeo, de dos tercias de ancho y media vara de alto, marco de evano y perfil dorado, 880 rs.
- una pintura en tabla de monos tomando tabaco y veviendo, con marco de evano, de media vara de ancho, algo menos de alto, con perfil dorado, 220 rs.
- once pinturas en tabla de paisas de flandes con marcos negros ordinarios, de a vara de ancho y tercia de alto, 1452 rs.
- otra pintura en tabla de la Noche con trajes de flamencos, de tercia de ancho y tres quartas de alto, marco negro, 110 rs.
- una pintura en tabla de un hombre armado con unas letras que dice sei nes alters, marco negro, de dos tercias de alto y media vara de ancho algo mas, 250 rs.
- otra pintura en tabla con personajes y un cavallo blanco, de quarta en quadro, marco dorado, 180 rs.
- quatro pinturas de batallas de noche con marco de peral, de a vara de ancho y media de alto 800 rs.
- otra de personajes oliendo frutas y flores, con marcos negros, de tres quartas de ancho y media vara de alto en lienzo, 200 rs.
- una pintura de una caveza, marco negro de media vara de ancho y tres quartas de alto, 100 rs.
- una pintura en tabla, sin marco, de un personaje en traje antiguo, de media vara de ancho y tres quartas algo menos de alto, 180 rs.
- una pintura de la fabula de jupiter y venus, sin marco, en lienzo pegado sobre tabla, de unatercia en quadro, 110 rs.
- una pintura sobre papel asentada en tabla de la caveza de San Juan, de media vara de ancho y poco menos de alto, 24 rs.

- otra pintura de Lucrecia, de tres quartas de alto y media vara de ancho, maltratada y levantada la pintura, 132 rs.
- una tabla ympresas las yndulgencias del Rosario de nuestra señora en lengua ytaliana, con marco negro y dorado, de tres quartas de alto y media bara de ancho, 24 rs.
- otra pintura de las yndulgencias pias de la hermandad de santo domingo del señor marques de castel Rodrigo, Don manuel, con marco negro, de tres quartas de ancho y media vara de alto, 24 rs.
- dos pinturas yguales muy maltratadas de borrascas de mar, marco negro, de tercia de ancho y quarta de alto, 350 rs.
- una pintura de entrepuerta, marco negro, de vara y media de alto y media de ancho, 36 rs.
- una pintura del señor marques de castel Rodrigo, Don Manuel muerto, de tres quartas de ancho y mas de media de alto, 88 rs.
- una pintura de quatro figuras que es un viejo durmiendo, una muger y dos niños en lienzo, maltratada, de tres quartas en quadro, 250 rs.
- una pintura de la reyna de Francia, Doña Maria Ana, sin marco, de tres quartas en quadro, 66 rs.
- una pintura de un mozo en traje yngles, de una vara de alto y tres quartas de ancho, sin marco, 88 rs.
- una pintura, sin marco de un carmelita lego, de tres quartas de ancho y vara de alto, 24 rs.
- una pintura de una señora en traje antiguo, de media vara de ancho y tres quartas de alto, sin marco, 22 rs.
- una pintura de una escaramuza de a cavallo, maltratada, de tres quartas de ancho y media vara de alto, 110 rs.
- otra pintura de un personaje mozo con golilla, de media vara de ancho y tres quartas de alto sin marco, 30 rs.
- otra de una dama muchacha, en traje antiguo, bestida de colorado, de tres quartas de ancho y vara de alto, 66 rs.
- otra de un muchacho rezando en unas oras, 88 rs.
- otra de una dama en traje de luto, del mismo tamaño, sin marco, 40 rs.
- una pintura de un santo carmelita lego, de media vara de ancho y tres quartas de alto, 44 rs.
- otra de un mozo con havito de San Juan, sin marco, de tres quartas en quadro, 44 rs.

- otra de un soldado difunto, de media vara de ancho algo mas y media de alto, 28 rs.
- otra de un pontifice, sin marco, de media vara de ancho y una de alto, 55 rs.
- una pintura de unas flores y al pie una fabula de Venus con marco negro en tabla, de tres quartas de ancho y vara de alto, 300 rs.
- una pintura de un santo de san francisco con rosario en la mano, marco negro, de tres quartas de ancho y vara de alto, 88 rs.
- otra del Salvador del mundo, marco negro, de tres quartas de ancho y vara y quarta de alto, 66 rs.
- otra entreventana de frutas, de media vara de ancho y vara y media de alto, marco negro, 44 rs.
- una pintura de una parida con diferentes niños y mugeres, marco negro, de cinco quartas de ancho y tres quartas de alto, 280 rs.
- dos tablas yguales de un jeme de ancho y menos de tres quartas de alto, pintado por un lado el misterio de la encarnacion y por el otro dos personajes en traje antiguo, hombre y muger con letras doradas avajo, 80 rs.
- una pintura de una fabula de dos niños y un satiro sin marco, de una vara de alto y tres quartas de ancho, 150 rs.
- otra de otra fabula con tres satiros y una ninfa, de vara y media de alto y media de ancho, sin marco, 140 rs.
- una pintura en tabla endida, de la fabula de diana y sus ninfas dormidas, 250 rs.
- cinco pinturas de la fabula de Hercules, sin marcos, de tres quartas de ancho y cinco de alto poco mas o menso, 700 rs.
- otra de un filosofo maltratada, sin marco, de vara en quadro, 220 rs.
- un lienzo sin pintura, de vara de alto y quarta de ancho, no tiene valor.
- otra pintura de San Sevastian, de vara de alto y poco menos de ancho, 180 rs.
- otra de un santo trinitario descalzo, de una vara de alto y media de ancho, 33 rs.
- otra de nuestra señora en contemplazion, de tres quartas de alto y media vara de ancho, sin marco, 220 rs.
- otra en tabla marco negro, de vara de ancho y tres quartas de alto, de la Historia de david y abigail, 330 rs.

- dos pinturas de marinas, de vara de ancho y tres cuartas de alto, sin marco, 300 rs.
- dos pinturas yguales del mismo tamaño y señas de la plaza de Charle-roy, 240 rs.
- otra pintura de Diana perseguida de los perros, 130 rs.
- otra de un mapa de papel del sitio de Conde con marco negro, de vara de ancho y tres cuartas de alto, 22 rs.
- once pinturas con diferentes fuentes de Roma, una que sale el agua de tres peñascos, 306 rs.

GUARDARROPA

- una pintura del martirio de San Pedro, marco dorado, de vara de alto y ancho, poco mas o menos, 600 rs.
- otra de dos mugeres, un hombre y un niño, marco dorado, de vara y media en quadro poco mas o menos, 2000 rs.
- otra de nuestra señora de jitana con jesus en brazos y san juan, con marco dorado, de vara y media en quadro poco mas o menos, 1100 rs.
- dos pinturas yguales de niños en traje de estudiantes, de vara y media de alto y media de ancho, 110 rs.
- otra de gallinas y tras aves, marco dorado, de dos varas de ancho y una de alto, 150 rs.
- otra entreventana de vara y media de alto y media de ancho de un viejo, 110 rs.
- otra de santa Cecilia de vara y media de ancho que esta escrito por detras que es de Guido 150 rs. (11).
- otra de una marina con marco negro y perfil dorado, de vara de ancho y algo menos de alto, 290 rs.
- otra de una tabla de yndulgencias sin marco, ympreso en tafetan pajizo, no se tasa.
- una pintura sin marco de un religioso donado de san francisco, maltrata- da, de dos tercias de alto y poco menos de ancho, 33 rs.
- en este estado quedo la tasacion de las dichas pinturas, la qual fue hecha hasta oy diez y seis de febrero de mil seiscientos y setenta y seis para proseguirla quando combenga y el dicho Don Francisco Rizi lo firmo. Francisco Rizi de Guebara, Ante mi = Lucas Gomez.

En la villa de Madrid a veinte y un días del mes de jullio del año de mill seiscientos y setenta y seis prosiguió el dicho don francisco Rizi la tasacion de las pinturas que quedaron por fallecimiento del excm^o. señor marques de Castel Rodrigo, asistiendo a ello por parte de la excm^a. señora Doña Juana de Moura Corte Real, marquesa de Castel Rodrigo, Don Matheo Carrillo por ocupacion del señor Don Joseph de Soto, del Consejo de Su Magd. fiscal en el de la santa Cruzada que tiene su poder, y por parte de la excm^a. señora Doña Leonor de Moura, prinzesa de San Gregorio, el señor Don Matheo Barata que tiene su poder y la dicha tasacion se hiço estando en la casa de campo de la florida en esta manera.

- un mapa en cinco tablas que todas juntas es una bara de ancho y algo menos de alto, no tiene balor por maltratado
- una mapa de Cataluña de media bara de alto no se tasa por lo mismo.
- diez marcos negros de pintura de diferentes tamaños, que algunos tienen una lista dorada, taso los de la lista a 12 reales, y los otros a siete reales.
- cinco marcos dorados de diferentes tamaños, los tres mayores que son de a bara a tres ducados y los otros a dos ducados, montan 143 rs.
- una pintura en tabla de un coche y personajes en trajes flamencos, de tres quartas de ancho y media bara de alto, no tiene balor.
- una pintura en tabla de unos segadores, de bara de largo y un jeme de alto, no tiene balor.
- catorce pinturas de prespectivas en piedra de alavastro con marcos negros casi iguales, de a media bara poco mas o menos, 1540 rs.
- una pintura de Lucrecia, maltratada, 32 rs.

GRUTAS VAJAS

La gruta vaja toda junta pintura, relieve, escultura y materiales de que esta formada la dicha gruta y la parte donde corre el agua lo taso todo en tres mill ducados con declaracion que si la gruta y materiales y la estatua por donde corre el agua se ha tassado por el que tassa la fabrica de la casa, tasa lo que toca al relieve, pintura y dorado en 16500 rs.

- una pintura del desposorio de santa cathalina, marco dorado, de vara en quadro que es copia del Corezo, 1650 rs. (12).

JARDIN ALTO

- nueve pinturas de la fuente y gruta del jardin alto, 1800 rs.
- dos pinturas de prepsectivas que estan en las puertas del dicho jardin, 3200 rs.
- lo pintado en la fachada de la gruta del jardin que esta mas abajo a el dicho y en la subida de las escaleras que es pintado al fresco y esta mal tratado, 1500 rs.
- una pintura de mercurio, de dos varas de alto y tres quartas de ancho que estava en el primer recibimiento del quarto principal, 550 rs.

APOSENTO DE DON JOSEPH CARRILLO

- una pintura de nuestra señora, el niño jesus y san juan en un pais que es copia de Rafael de Urbino, de dos varas de alto y una y quarta de ancho poco mas o menos, 550 rs.
 - una pintura algo mayor que la de arriba, sin marco, del desposorio de santa cathalina, 600 rs.
 - una pintura sin marco del nacimiento de nuestro señor, de dos varas y media de largo y dos varas de alto poco mas o menos, 300 rs.
- El día 5 de febrero de 1676, Diego Ruíz “maestro de hacer ciches que vive en la calle del Tesoro”, valoraba lo “tocante a su oficio”
- un coche viejo que servia de camara, con cortinas, almoadas y estrivos de paño verde, encerado verde y lo demas de vaqueta colorada y por de fuera negra, 2200 rs.
 - un carrocin al huso de flandes con pie de cigüeña, mui maltratado, con tres cortinas de baqueta negra forradas de sempiterna verde, 1100 rs.
 - una calesa pintada por fuera, forrada por de dentro de terciopelo verde, cubierta de baqueta negra, 1000 rs.
 - la madera de un coche grande dorada, sin lonja, con solas dos ruedas delanteras, 200 rs.
 - dos carros nuevos de portear materiales de la obra, 660 rs.
 - un coche cubierto de baqueta negra y cielo encerado verde y cubierta por de fuera y por de dentro de damasco carmesi, almoadas de bayeta colorada, cortinas y espaldares de cardellete colorado y seis vidrios cristalinios, 3000 rs.

Por último, y como ya se dijo al hablar de la tasación de las esculturas de mármol, el 15 de junio de 1676, Tomás Román, “maestro de obras y alarife”, procedía a valorar la construcción de la Florida, la casa de campo donde vivió y murió el tercer marqués de Castel Rodrigo.

NOTAS

- (1) Rubio. *Felipe II*, 131.
- (2) Alves. *As entradas*, 50-67.
- (3) Ibarra. *España*, 262.
- (4) El 27 de diciembre de 1598, Felipe III convirtió el condado de Castel Rodrigo en marquesado, a favor del propio Don Cristóbal de Moura. El 2 de febrero de 1610, el mismo monarca otorgaba al noble portugués la Grandeza de España.
- (5) Dánvila. *Diplomáticos*.
- (6) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 12015, fol. 1-309.
- (7) D’Aulnoy. *Viaje*, I, 202.
- (8) Durante su estancia en Madrid, la condesa D’Aulnoy visitó la Florida, y de ella dijo que era “una residencia muy agradable, cuyos jardines me han gustado mucho. Vi en ellos estatuas de Italia, esculpidas por los mas famosos maestros (o. cit., I, 211).
- (9) López Torrijos. *La mitología*.
- (10) Es bien sabido que Rubens se sirvió como modelo para algunas de sus mitologías de su segunda esposa, Elena Forment, tal y como aparece en las famosas Tres Gracias del Museo del Prado. Pero además de ejemplar madrileño, hay otras obras de Rubens con el mismo tema, conservadas en los Museos de Estocolmo, Viena y Florencia.
- (11) Según cuenta Bellori, Guido Reni copió con frecuencia la Santa Cecilia de Rafael, que en aquel tiempo se encontraba en la iglesia boloñesa de San Giovanni in Monte, por lo que es posible que la copia citada entre las pinturas del marqués de Castel Rodrigo fuese una de aquellas.
- (12) Copias del Matrimonio místico de Santa Catalina, de Correggio, aparecen frecuentemente citadas en los inventarios españoles del siglo XVII, lo que prueba la popularidad alcanzada por aquella obra del maestro de Parma.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVES, Ana María. As entradas régias protuguesas. Uma visao de conjunto. Lisboa. Livros Horizonte (s.a.).
- DÁNVILA Y BURGUERO, Antonio. Diplomáticos españoles, Don Cristóbal de Moura, marqués de Castel Rodrigo (1538-1613), Madrid, 1900.
- D'AULNOY, Marie Catharine Le Jumel de Berneville, condesa de. Viaje de España en 1679 y 1680, Barcelona, Iberia, 1962.
- IBARRA, Eduardo. España bajo los Austrias, Madrid, Labor, 1955.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1985.
- RUBIO, Julián María. Felipe II y Portugal, Madrid, 1927.

UN PROYECTO DE DOMINGO ANTONIO LOIS
DE MONTEAGUDO REVISADO POR
VENTURA RODRÍGUEZ: LA IGLESIA DE
ALOMARTES (GRANADA)

Por

JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ

INTRODUCCIÓN

La presencia en Granada de los arquitectos académicos Domingo Antonio Lois de Monteagudo y Ventura Rodríguez está relacionada con la Real Cédula de 21 de octubre de 1773 y Circular de 25 de noviembre de 1777 (1). La Cédula obligaba al arzobispo y obispos del Reino de Granada a someter a la aprobación del Consejo de Castilla los proyectos y justificación de las obras de arquitectura, escultura y retablos para las iglesias de sus diócesis. Y la Circular comunicaba a todos los caballeros, obispos y prelados que estaban obligados a consultar cualquier obra con la Academia de San Fernando.

Ventura Rodríguez recibió del Consejo de Castilla el encargo de elaborar un informe sobre las condiciones en que se encontraban los templos de la diócesis de Almería y Granada, y el de inspeccionar los proyectos para nuevas construcciones. Rodríguez delegó en Manuel Machuca y Vargas la revisión de las iglesias de Almería. Personalmente intervino en los siguientes proyectos: Vélez de Benaudalla (1776), Alhabia de Taha (1777), Nívar (1778), Algarinejo (1779), Cájjar (1780), Gádor (1780), Iznalloz (1780), Olula del Río (1780), Alcútar de Bérchules (1782), Picena (1782), Benahadux (1783), Molzívar (1783), Molzívar (1783) y Talará (1783) (2).

Los informes, diseños y dirección de obras recayeron sobre acreditados discípulos y parientes, entre los que destacan Domingo Antonio Lois de Monteagudo, Francisco Aguado, Domingo Thomas, Francisco Quintillán y el granadino Juan de Castellanos, maestro de obras de la catedral de Granada (3).

Domingo Antonio Lois de Monteagudo es un buen arquitecto. Se forma entre 1744 y 1752 con Ventura Rodríguez en la Real Academia de San

Fernando. Después, entre los años 1758 y 1765, en Roma, donde fue nombrado académico de mérito en la Academia de San Luca. De regreso a Madrid se le concede el grado de académico de mérito por la Arquitectura en la de San Fernando. Tras su vuelta a Galicia se ocupará de dirigir las obras de la catedral de Santiago. Además, hace un proyecto para la Universidad y Colegio de San Jerónimo en la misma ciudad, y para la casa del marqués de Viance en Lugo. Regresa a Madrid, consiguiendo formar parte de la Junta de la Real Academia en 1772. Desde este momento aparece ligado a Ventura Rodríguez en la dirección de obras en el Arzobispado de Granada: colegiata de Santa Fe, parroquial de Loja y de Vélez de Benaudalla. En 1786 proyecta la iglesia de Montefrío, que dirigió el arquitecto madrileño Francisco Aguado. Proyecta una casa señorial en la misma población. En Granada, el edificio para la Universidad de Estudios. En el Pardo, una capilla que no se construyó (4).

Esperanza Guillén Marcos (5) considera que Domingo Antonio Lois, como director de las obras de los edificios proyectados por Ventura Rodríguez, se convierte en el más destacado representante de la arquitectura académica en la provincia de Granada, por lo que va a ser requerido no sólo por la Academia de San Fernando y Consejo de Castilla sino directamente por el Arzobispado. Además, aporta los siguientes datos sobre su actividad granadina: en compañía de Francisco y de Juan de Castellanos, maestros de obras del Arzobispado, hace mediciones y dibujos previos de edificios solicitados por diversos pueblos. Así, en 1778, proyectó y redactó condiciones de una iglesia para Alcútar, anejo de Bérchules. En 1780 se le encargan las primeras trazas y condiciones para la ampliación de la parroquia de Macarena y también la de Picena. En 1783, juntamente con Juan de Castellanos, firma el proyecto y plano para la iglesia de Molzívar. Le atribuye la iglesia de Nívar. Sugiere acertadamente –aunque no puede documentarlo– que también debió ser el autor de la traza de la parroquial de Alomartes, y da como seguro que el proyecto de la de Montefrío es enteramente suyo.

Un breve documento que hemos encontrado en el Archivo Histórico Nacional (6), recoge la solicitud que la población de Alomartes (anejo de Illora) dirige al arzobispo y al presidente de la Cancillería de Granada, para la construcción de una iglesia que sustituya la pequeña y ruinosa ermita. También, que se erija provisionalmente un oratorio en una sala del Molino del Rey, perteneciente al Soto de Roma. Las autoridades granadinas trasladan esta

solicitud al Consejo de Castilla y sugieren la construcción de la iglesia conforme a los diseños que se acompañaban y en los siguientes términos:

que en su consecuencia havian executado y echo planes para la construccion de nueva yglesia el Maestro mayor de aquella catedral Juan Castellanos, y el Arquitecto Don Domingo Antonio de Lois, Academico meritorio de la Real de San Fernando de Madrid (que en virtud de su Real Orden se halla dirigiendo la construccion de las nuevas yglesias de la colegial de Santa Fe, Loja y Benaudalla en el mismo Arzobispado), resultando del executado para aquel que su coste seria de 34.000 reales de vellón poco mas o menos, y del echo por este que ascenderia a 150.000 reales de vellón. Lo que hacian presente para que en su vista diese lá Camara las providencias convenientes para la faccion [sic] de esta nueva Yglesia.

El documento tiene el interés de mostrar el procedimiento exigido por la Cámara del Consejo de Castilla para la aprobación de nuevas construcciones. También nos revela la existencia de un diseño previo en el que interviene un arquitecto doblemente académico, discípulo de Ventura Rodríguez y director de obras de tres proyectos suyos. Esperanza Guillén (7), al estudiar la iglesia de Molzívar, saca a la luz los planos que se someten a la aprobación de Ventura Rodríguez, firmados –como los de Alomartes– por Juan de Castellanos y Domingo Antonio Lois de Monteagudo. Además recoge el comentario que emite el arquitecto supervisor: *debo decir, que la planta es proporcionada en su cabida al número de 1.500 personas de confesión y comunión de que consta el pueblo, y su forma es regular en todo...* No obstante, Ventura Rodríguez, *habiendo notado algunas faltas de simetría y de inteligencia en el diseño*, dibujó nuevas trazas, que no han aparecido, pero, a la vista de la iglesia construida, se aprecia que las variantes sólo afectan al traslado de la torre a la cabecera y supresión de los vanos frente a los lunetos. En nuestro sentir, estas leves modificaciones suponen

el reconocimiento por parte de Ventura Rodríguez de la valía profesional de su discípulo y de la calidad de sus proyectos.

Coincidimos por tanto con la profesora Guillén Marcos (8), cuando opina que aparte de los edificios concebidos por Ventura Rodríguez, en algunos casos la autoría de las trazas pudo recaer sobre los arquitectos académicos destacados en Granada para efectuar reconocimientos previos y dirigir las obras.

Domingo Antonio Lois de Monteagudo, sin apartarse de la manera de proyectar de Ventura Rodríguez, que sobradamente conocía y dominaba, debió ser el autor de los diseños de las iglesias de Alcútar de Bérchules (1778-1782), Alomartes (1779-1782), Nívar (1779-1781) (9), Picena (1780), Montefrío (proyectada en 1783, construida entre 1786 y 1802) y Molzívar (1783).

Precisamente por el conocimiento y asimilación que Domingo Antonio Lois de Monteagudo tiene de Ventura Rodríguez, y por las sugerencias y aprobación de éste hacia su discípulo, podemos incluir esos proyectos por igual en el catálogo de ambos arquitectos. La filiación que venimos refiriendo se acrecienta y refuerza con Francisco Aguado, Francisco Quintillán y Domingo Thomas, directores de las obras de sus proyectos, formados en la Academia de San Fernando y buenos conocedores de la proyectística de Ventura Rodríguez.

EL PUNTO DE PARTIDA: COLEGIATA DE SANTA FE Y LA IGLESIA DE VÉLEZ DE BENAUDALLA

Las iglesias de Santa Fe y Vélez de Benaudalla, proyectadas por Ventura Rodríguez y dirigidas en su construcción por Domingo Antonio Lois de Monteagudo, se convierten en el punto de partida de la arquitectura religiosa academicista de Granada.

La colegiata de Santa Fe presenta una planta de cruz latina inscrita. Se cierra mediante bóveda de cañón y cúpulas rebajadas. Emplea soportes de orden dórico como elementos articuladores en el interior. Al exterior las naves del transepto se cierran por fachadas rematadas en frontones. La principal muestra un pórtico tetrástilo de orden dórico con entablamento y frontón. A ambos lados se disponen las torres de estructura ochavada.

La iglesia de Vélez de Benaudalla –estudiada exhaustivamente por Thomas Reese– tiene planta de cruz inscrita en un cuadrado, cuyo precedente inmediato es el de la colegiata de Santa Fe, prolongada por un pórtico sobre el que se sitúa la única torre. El interior está formado por un espacio central cuadrado, cerrado por cúpula, del que parten los brazos de la cruz cubiertos por medios cañones. Los elementos arquitectónicos estructurales, más sencillos que los de Santa Fe, sirven de articulación en los ensambles. Al exterior se acusan fielmente los volúmenes interiores, mediante formas simples, muros desnudos, vanos sin armazón y destacados frontones.

Esta iglesia se convierte en un prototipo, que en palabras de Reese (10) se caracteriza por ser uno de sus más poderosos precedentes en el campo de las masas contrastadas. También, por el sentido reductor y simplificador, que en posteriores construcciones alcanzarán mayor plenitud.

Esperanza Guillén Marcos encuentra en esta iglesia '(11) el punto de arranque de una nueva tipología en la que por primera vez se manifiesta de forma patente el cambio de orientación que van a sufrir a partir de éste los proyectos de Ventura Rodríguez.

Las nuevas construcciones, entre ellas la de Alomartes, conectan con las anteriores a través de un proceso reductor, que acusa una nueva sensibilidad basada en la proporción, la simetría, la precisión geométrica y el sentido unificador. Además valoran la simplicidad de formas, la pureza de diseño, la reducción o supresión de elementos decorativos estructurales y el empleo de los órdenes clásicos. Se potencian los volúmenes geométricos contrastados y yuxtapuestos. Se emplean materiales de menor calidad: ladrillo, mampostería, yeso para bóvedas, enlucido y encalado para los muros.

EL PLANO DE ALOMARTES

El plano de Alomartes (12) (Fig. 1) presenta un trazado irregular de calles, que se adaptan a la inclinación del terreno de la ladera meridional de la Sierra de Parapanda. Las manzanas muestran formas desiguales y diversas orientaciones. La iglesia se construye en la parte más elevada sobre el solar que ocupaba una vieja ermita, donde a final del siglo XVIII terminaba la población. La expansión urbana posterior toma en primer lugar la direc-

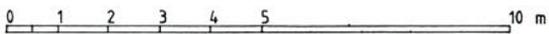
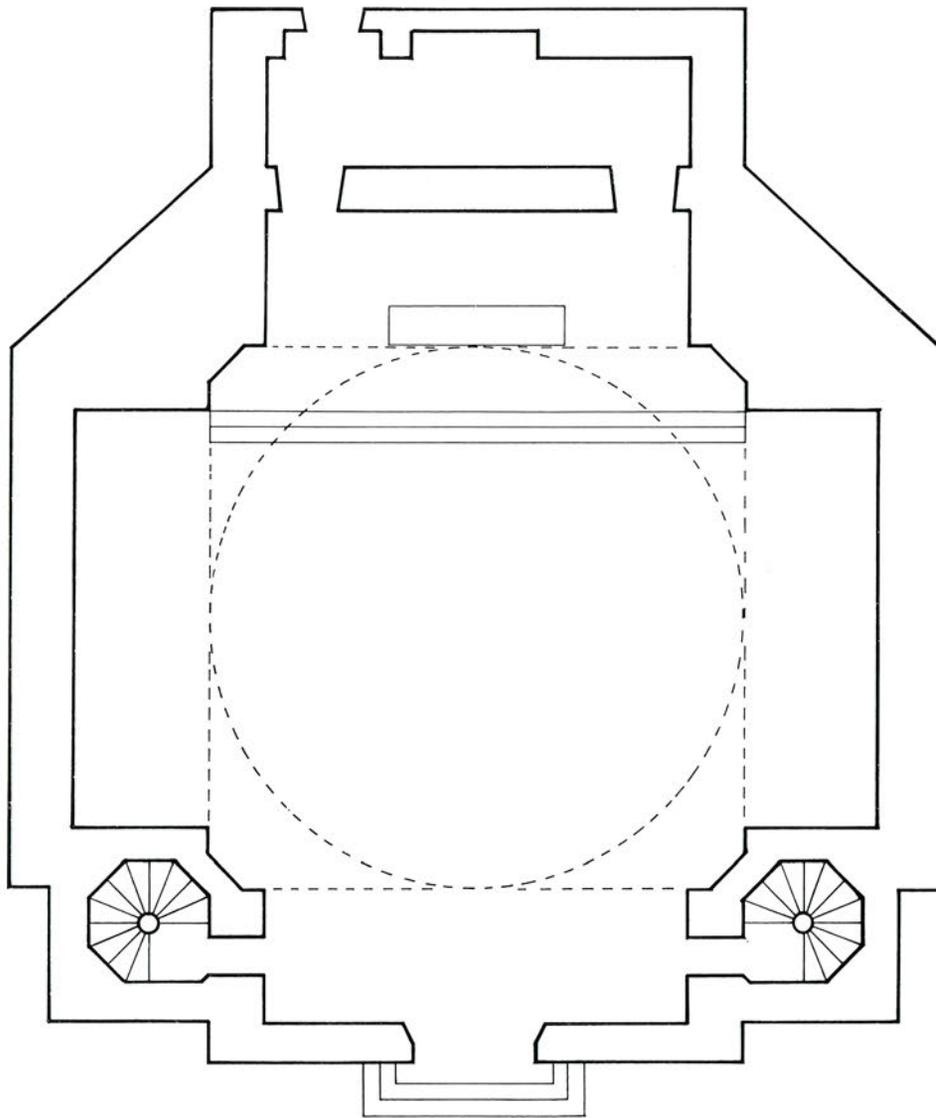


Fig. 2. Plano de la iglesia de Alomartes (Granada)

LA IGLESIA

Según se expone en el documento que hemos encontrado en el Archivo Histórico Nacional (17), Alomartes tenía una pequeña y ruinoso ermita, atendida por un ministro, que hasta el año 1771 recibía de la Casa del Marqués de Salar cuarenta ducados anuales. A partir de esa fecha, el arzobispo encargó la atención pastoral al clero de la parroquia de Illora, *pero no había puesto Sacramento, ni Pila, ni la había elegido (sic) en Parroquia*. En 1779, se remite a la Cámara del Consejo de Castilla el expediente para la construcción de la iglesia con los planos dibujados por Domingo Antonio Lois y Juan de Castellanos, y el presupuesto, que se estima en 150.000 reales de vellón.

Para la financiación –siguiendo el tenor del documento– se contaba: 1º, con la reducción que Ventura Rodríguez hiciese del proyecto de Lois de Montea-gudo; 2º, la aportación de 300 ducados ofrecida por los vecinos; 3º, 2.000 reales, más el terreno para la nueva construcción, y 40 ducados anuales para el sostenimiento del ministro, que concedía el marqués del Salar; 4º, la aportación de 24.000 reales de la Fábrica de la iglesia de Illora; 5º, con la ayuda de 8.000 a 10.000 reales, que se solicitaban al rey, de los diezmos que disfrutaba del Real Soto de Roma (posesiones reales en el término de Alomartes); y 6º, suplir lo que faltase con el fondo de la cuarta decimal.

La solicitud de la subvención real fue atendida: se concedieron 18.000 reales, que se entregarían en dos plazos de 9.000 al comienzo y fin de la obra.

DESCRIPCIÓN GENERAL

La iglesia se construye con ladrillo visto en las fachadas. La piedra aparece solamente en las jambas, dintel, cornisa y gradas de la puerta, y en tramos aislados de la cornisa de los frontones, pues en su mayor parte es de ladrillo, fingiendo la piedra mediante la pintura del revoque. El interior está enlucido y encalado.

La sujeción a reglas y proporciones matemáticas se aprecian en el plano (Fig. 2), que representa un edificio centralizado.

La planta está formada por un espacio central, cuadrangular, ligeramente achaflanado, del que parten cuatro brazos, poco profundos. En el interior se adelantan solamente la cuarta parte de la longitud del lado del cuadrado de la nave central, dimensión que equivale a la sexta parte de la longitud



Lám. 3. Arco del transepto de la iglesia de Alomartes.



Lám. 4. Arco del transepto de la iglesia de Vélez de Benaudalla.

del eje que une los testeros de los brazos enfrentados. Hacia el exterior proyectan la misma anchura del cuadrilátero y diámetro de la bóveda, para conformar cuatro fachadas adelantadas.

La cruz griega se inscribe en un cuadrado que permite alojar la caja de las torres en los pequeños espacios adosados a los ángulos. Por contraste, se prescinde de esta solución en la cabecera, al interceptar en chaflán las aristas de los cuerpos adelantados.

Tras el presbiterio se añade la sacristía, estrecha y alargada.

El espacio central se cubre con una bóveda vaída, que arranca de los arcos, y se liga a los chaflanes mediante pechinas. Los brazos se cierran por idénticas bóvedas de medio cañón, absolutamente desornamentadas y desprovistas de lunetos.

ALZADOS

Los muros –de considerable espesor– se ordenan perpendicularmente, y originan aristas vivas al interceptarse en la vertical, por supresión de todos los elementos arquitectónicos estructurales y nervaduras. El único componente articulador que aparece en altura es una banda de perfil rectangular, de color albero, que cierra la parte inferior y da paso a las bóvedas, tras recorrer ininterrumpidamente todos los paramentos. Sobre la moldura, en cada testero, se abre un vano en forma de arco termal (Láms. 3 y 4), introducido hacia el interior sin ninguna decoración que suavice el efecto, tal como ocurre en Vélez de Benaudalla y describe Reese (18). Pronto debieron cegarse el del presbiterio y el del lado de la epístola.

Esta banda aparece por primera vez en la colegiata de Santa Fe, recorriendo la fachada en altura, paralela a la cornisa pero más baja. Ventura Rodríguez la traslada a otras construcciones. Al igual que en Santa Fe, aparece en la iglesia de Alhabía de Taha (Almería, 1775). Como elemento articulador entre muros y bóvedas la encontramos en la parroquial de Larrabezúa (Vizcaya, 1776); en la de Olula del Río (Almería, 1780); Cájar (1789) y Talará (hoy Lecrín, 1783), ambas en Granada. Su discípulo Lois de Monteaguado la retoma para diversas iglesias granadinas: Alcútar de Berchules (1778) donde aparece en la fachada, bajo la cornisa y en el interior como elemento integrador de la cubierta; en ésta de Alomartes; en la de Molzívar (1783), que la usa en un primer nivel como imposta de los



Lám. 5. Fachada principal de la iglesia de Alomartes.



Lám. 6. Escudo real de la fachada de la iglesia de Alomartes.



Lám. 7. Escudo real de la fachada de la iglesia de Vélez de Benaudalla.

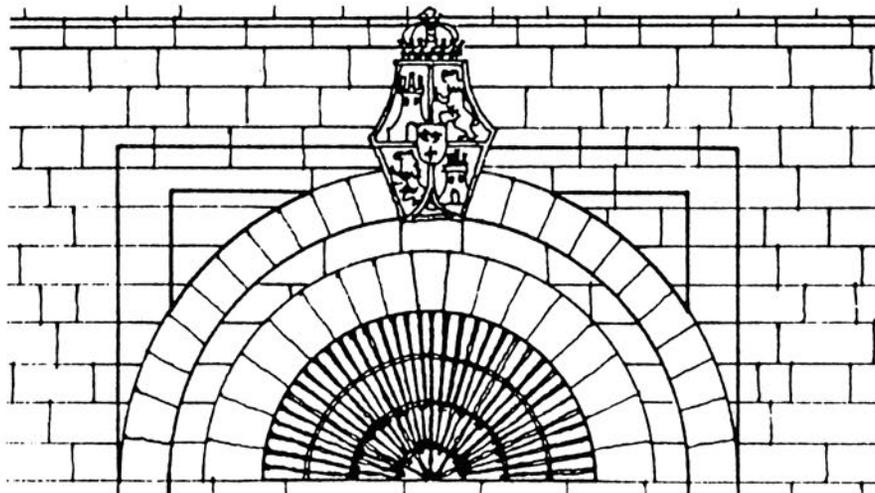


Fig. 8. Escudo real de la fachada de la iglesia de Montefrío (dibujo de Cervera Vera).

arcos formeros, y en un segundo, como elemento articulador entre el cuerpo inferior y el de cubiertas; en Montefrío (proyectada en 1783, construida entre 1786 y 1802) empleada en impostas que se prolongan ininterrumpidamente por el interior del edificio.

La conjunción de muros y bóvedas, con su desornamentación y enlucido blanco, potencia el valor geométrico, la iluminación uniforme, a la vez que, confiere al edificio un carácter espacial unitario.

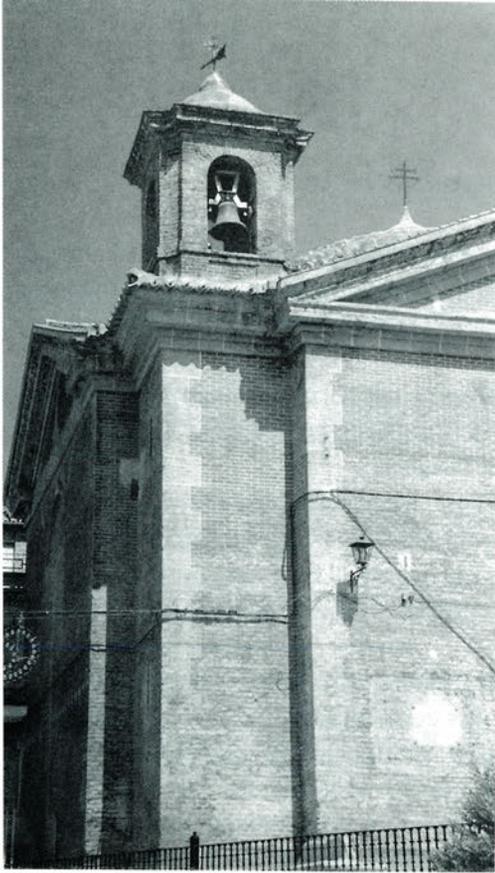
La construcción centralizada exterior, que refleja las formas del interior, se basa fundamentalmente en cuatro fachadas adelantadas casi idénticas, mostrando grandes superficies inarticuladas, interrumpidas por las aristas vivas de los ángulos rectos, que escalona y contrasta las masas volumétricas yuxtapuestas.

El edificio estuvo rodeado por un reducto que sirvió poco tiempo de cementerio, permitiendo la visión de las cuatro fachadas. Cuando el camposanto se traslada a las afueras en 1879 se adosan a las fachadas laterales edificios civiles y la casa parroquial, que le restan la belleza y la plena visión de conjunto centralizado de su concepción proyectística.

La fachada principal (Lám. 5) presenta una portada adintelada, construida con sillares, enmarcada por sencilla moldura. Sobre el dintel va una cornisa a modo de tejazoz. Por encima un vano en arco, decorado con revoque que imita falsas dovelas. Entre sendos vanos va el escudo real (Lám. 6), tallado por Nicolás Zafra, siguiendo el modelo del de Santa Fe y Vélez de Benaudalla (Lám. 7), que él mismo esculpió por encargo de Ventura Rodríguez (19) y repitió en la de Montefrío (Fig. 8).

Mayor rotundidad plástica alcanza el frontón, articulado al muro por la cornisa que se adelanta y prolonga por todo el contorno para facilitar el paso de los muros a las cubiertas y conferir al edificio mayor unidad. En los extremos sobre prismas retranqueados se yuxtaponen dos pequeñas torres de campanas, con estructura ochavada, cubiertas por cupulillas semiesféricas, y descansando sobre la plataforma que sugiere la cornisa. Tienen por inmediato precedente las torres de Santa Fe y la de Vélez de Benaudalla (Láms. 9, 10 y 11).

Al exterior, la bóveda de la nave central, cuyo diámetro se corresponde con la anchura de los hastiales, tiene el arranque en tres anillos superpuestos y emplea unas tejas troncopiramidales que siguen el modelo de las de Santa Fe. Se remata en un agujón con cruz de hierro, patriarcal y trebolada.



Lám. 9. Torre de la iglesia de Alomartes.



Lám. 11. Torres de la colegiata de Santa Fe.



Lám. 10. Torre de la iglesia de Vélez de Benaudalla.



Lám. 12. Fachada lateral de la iglesia de Alomartes.



Lám. 13. Fachada lateral de la iglesia de Vélez de Benaudalla.



Lám. 14. Fachada lateral de la colegiata de Santa Fe.

Las dos fachadas laterales (Lám. 12) y la posterior, al carecer de puerta, presentan una enorme superficie inarticulada. Sólo el arco rompe la pared opaca, que sin sobresalir se destaca por la disposición radial del ladrillo en la rosca. Otra particularidad que presentan estos hastiales está en la ruptura de la cornisa inferior del frontón para ser sustituida por una banda plana de ladrillo. El precedente inmediato se encuentra una vez más en Vélez de Benaudalla (Lám. 13), aunque aquí la ruptura es más rotunda y el vano aparece enmarcado. También en la colegiata de Santa Fe aparece ese rompimiento, pero justificadamente para abrir un vano alargado (Lám. 14).

Francisco Aguado dirige la construcción de la iglesia de Alomartes (20). Francisco Quintillán, sobrino de Lois de Monteagudo, debió trabajar como aparejador. Pascual Madoz le tiene por autor, cuando considera que *el edificio* –se está refiriendo a la iglesia de Alomartes– *es elegante, planteado y dirigido por el arquitecto D. Francisco Quintillán* (21). Este testimonio y la presencia del mismo aparejador en la construcción de la iglesia de Montefrío como *verdadero responsable material de la obra*, en frase de José Manuel Gómez-Moreno (22), avalan el trabajo que le suponemos en la de Alomartes.

En 1782 debió abrirse al culto, pues esta fecha aparece en la inscripción de la campana: “AÑO 1782 SANCTA MARÍA DE LA ENCARNACIÓN ORA PRO NOBIS, FESIT (sic) CORONA”, y también en el travesaño del bastidor de la pintura que preside el presbiterio, de la que nos ocuparemos más adelante.

DIFUSIÓN

El proceso reductor comenzado en la iglesia de Vélez de Benaudalla alcanza mayor significación en la de Alomartes, que también se convierte en prototipo de otras pequeñas iglesias de planta central, en las que la intencionada desornamentación –como ocurre en ésta– sólo sirve para potenciar los valores geométricos.

La iglesia de Olula del Río (1780, Almería), que presenta planta de cruz griega con paramentos curvos en los brazos (Fig. 15), tiene un doble parentesco con Lois de Monteagudo: por su relación con la de Alomartes y por las connotaciones que presenta con el proyecto del mismo arquitecto para una iglesia en el Pardo (Fig. 16) que también resalta Reese (23).

La iglesia de Cájar, proyectada por Ventura Rodríguez y dirigida en obra por Francisco Aguado, presenta una cruz griega (Fig. 17) en la que se

prescinde de los espacios adosados, que inscribían la cruz en un cuadrado en las de Vélez de Benaudalla, Alomartes y Olula del Río.

MOBILIARIO

Las sucesivas reformas efectuadas en la iglesia y en especial la de 1965, añadieron, trastocaron o suprimieron piezas relevantes.

En 1891 se construye la tornapuerta y el coro alto con balaustrada de madera. Debió ser costeadado por Juan Francisco Ecea (24).

En 1935 se refuerzan los muros a la altura del arranque de las bóvedas con unos tirantes de hierro. Se pone nueva solería y se separa el presbiterio de la nave mediante balaustres de escayola pintada, ya desaparecidos.

La mayor descontextualización se observa en el presbiterio. De forma anacrónica y falta de estética se escalonan: 1º, una hornacina que alberga hoy el sagrario –pero que inicialmente debió acoger una imagen escultórica de la Virgen–, enmarcada por piezas de mármol que en fea simplificación simulan pilastras y capiteles. Más alto aparece el cuadro de la Virgen de los Dolores, que en altura sobrepasa la banda que decora todo el edificio por una cornisa de escayola decorada con flechas y ovas. La pintura (Lám. 18) es discreta, representa a la Virgen sentada, en una composición piramidal y ampulosa. Viste túnica roja y manto azul. Eleva la cabeza y dirige la mirada hacia la parte superior, en la que aparecen pequeños angelitos transportando una cruz de considerable dimensión. Las manos de la Virgen, feas y desproporcionadas, traban los dedos y se apoyan sobre la rodilla izquierda. Clavada sobre su costado izquierdo, lleva una esbelta daga. A su izquierda va un ángel adulto en actitud de adoración; a su derecha, otro, portando corona de espinas. El pintor dejó en un travesaño del bastidor la siguiente inscripción: “SE PINTO ESTE CUADRO EN GRAN.A POR D.N. FERN.N.DO MARIN. AÑO DE 1782”. En la profanación que sufrió en 1936, quedó muy deteriorado. Rafael la Torre lo restauró con habilidad (25). Todavía en 1983 sufrió una nueva restauración de la que hay mención escrita en otro travesaño del bastidor: “ESTE CUADRO HA SIDO RESTAURADO SOLO DE LIMPIEZA Y RETOQUES POR ANTONIO LOPEZ ALONSO EN EL AÑO 1983”. Fernando Marín, académico supernumerario de la Academia de San Fernando y director de pintura de la Escuela de Diseño de Granada,

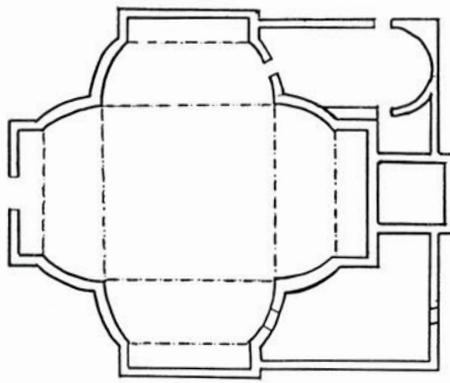


Fig. 15. Planta de la iglesia de Olula del Río según Reese.

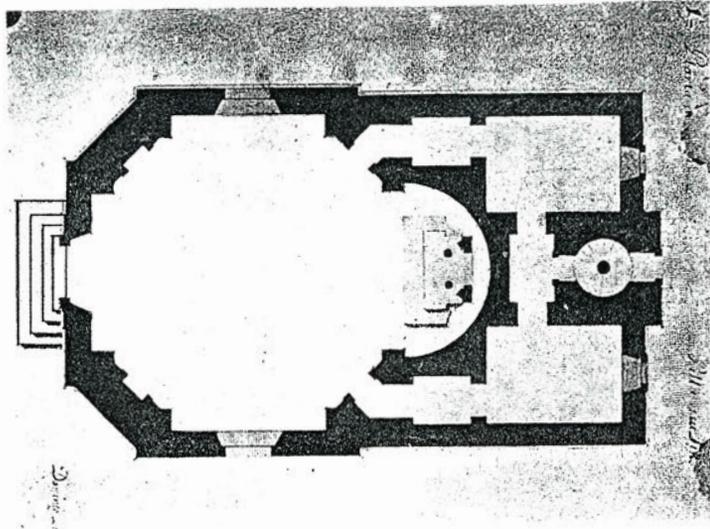


Fig. 16. Proyecto para iglesia en el Pardo de Lois de Monteaudo.

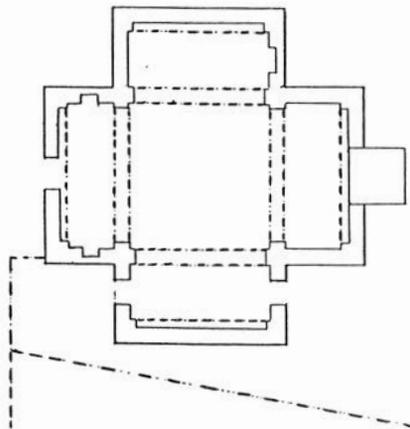


Fig. 17. Planta de la iglesia de Cájar según Reese.



Lám. 18. Virgen de los Dolores pintada por Fernando Marín (1782). Iglesia de Alomartes.

es un pintor discreto sobre el que recaen los trabajos de pintura de la colegiata de Santa Fe, finca del Real Soto de Roma, las iglesias de Cájar y Montefrío.

Sobre el cuadro de la segunda advocación de la iglesia se abre un pequeño nicho, que lleva una esculturilla alegórica de la Fe, colocada en 1920, según testimonio de Aurora Gutiérrez Conde.

La mesa del altar ha sido adelantada, siguiendo los preceptos litúrgicos del Concilio Vaticano II. Está bien proporcionada y revestida con placas de mármol de Sierra Elvira. Lleva ligera molduración paralela a las aristas, y en el centro, dentro de un círculo, una cruz trebolada. Ha desaparecido el tabernáculo, obligado en la proyectística de altares por los profesores de arquitectura y tratadistas (26). Todavía permanece en el recuerdo de los feligreses. Las hermanas Gutiérrez Conde lo describen como un conjunto exento, que permitía el paso por la parte posterior.

La iglesia tuvo cuatro retablos idénticos en los brazos del transepto, pero solamente se conservan dos. Desconocemos el nombre del diseñador y escultores. La traza es muy sencilla, sobre el banco van dos columnas pareadas de orden toscano, y al centro una hornacina. En la parte superior un frontispicio de medio punto recoge unos rayos, que parten del triángulo que simboliza la Santísima Trinidad. En los extremos van pirámides con pequeña bola. Están contruidos con madera estucada en color y técnica que imita el efecto cromático de los mármoles. Alojjan las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y San José. Los suprimidos recogían las de San Antonio de Padua y el cuadro de Ánimas.

La pintura de la Cofradía de Ánimas, enmarcada y sin retablo, está en el testero izquierdo. Representa un Cristo crucificado. A su derecha, la Virgen, intercediendo. A su izquierda, un ángel que toma de la mano un alma de entre las que aparecen en la parte inferior. Lleva esta pintura la siguiente inscripción: “Mando Hazer este lienzo la Hermandad de las benditas Animas de purgatorio Hacio 1703 (sic)”. En el presbiterio, a ambos lados, de la *Virgen Dolorosa* van dos pequeños lienzos: uno, dedicado a la *Adoración de los Reyes Magos*; otro, a la *Adoración de los Pastores*, tal vez debidos a la mano de Francisco de Melgarejo (27), como el anterior de la Cofradía de Ánimas.

En los chaflanes, cuatro cuadritos ennegrecidos representan al *Ecce Homo*, la *Santa Faz*, *Santa María Egipciaca*, y *San Jerónimo penitente*.

En los testeros del transepto hay dos bellos cuadros de autor desconocido: uno, representa un Cristo, sin ninguna figura que le acompañe, con la línea de horizonte muy baja y un celaje crepuscular; el otro, representa el tema de la *Piedad*. En él vemos el cuerpo de Cristo apoyado en el regazo de su Madre, colgado de sus rodillas por las axilas. La Virgen extiende el brazo derecho. Con la mano izquierda toma el brazo de Cristo. Este tema alcanza gran difusión en la pintura y escultura española a partir de grabados que difunden la obra de Miguel Ángel y Taddeo Zuccaro (28). Estas pinturas anónimas de la iglesia de Alomartes enlazan con el academicismo granadino de fines del XVIII y comienzos del XIX.

Del púlpito de madera sólo queda el recuerdo de su existencia en el brazo del lado de la epístola. Desapareció no hace muchos años.

La pila bautismal que originariamente estuvo semiembutida en una hornacina que se abría bajo el caracol de la torre —donde hoy están las figuras principales de un Belén—, ha sido trasladada al presbiterio. Se trata de una bella pieza realizada en mármol de Macael, compuesta por una copa de gallones sobre un pedestal en forma de balaustre.

NOTAS

- (1) *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, t. I, Tít. II, Ley IV y Ley V.
- (2) REESE, *The architecture*, 265.
- (3) Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA, *Las iglesias*, 208 y GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración* 102-117.
- (4) Para la síntesis biográfica seguimos a: CERVERA VERA, *El arquitecto*, 311.
- (5) GUILLÉN, *De la Ilustración*, 103-107, 221 y 224.
- (6) ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Legajo 15.400, Expediente nº 13 s/f (En adelante A.H.N. Leg. 15.400).
- (7) GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración*, 188-189.
- (8) *Ibidem*, Vid. 221.
- (9) Esperanza Guillén Marcos le otorga la autoría de las trazas de esta iglesia en función de los 1.200 reales de vellón que cobra por este trabajo, excesivos para un primer reconocimiento. Vid. *De la Ilustración*, 221.
- (10) REESE, “Ventura Rodríguez”, 30.
- (11) GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración*, 57 y 160.

- (12) Este plano del que son propietarias las hermanas Gutiérrez Conde, puede fecharse en el primer tercio del siglo XX. Agradecemos a Aurora, Matilde y Encarna la reproducción del mismo y las noticias que nos proporcionaron sobre las reformas y el mobiliario de la iglesia. Agradecemos también las atenciones recibidas de D. Pedro Peña Letón, párroco y de D. Antonio Izquierdo, panadero.
- (13) A.H.N. Leg. 15.400, Expediente n. 13 s/f.
- (14) MADUZ, *Diccionario*, vol. II, 184.
- (15) JIMÉNEZ LÓPEZ, y PADIAL OJEDA, *Illora*, 227.
- (16) *Censo de población y viviendas 1991*, 30-31.
- (17) A.H.N. Leg. 15.400, Expediente n. 13 s/f.
- (18) REESE, “Ventura Rodríguez”, 27.
- (19) Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA, *Las iglesias*, 208 y GUILLÉN MARCOS, *De la ilustración*, 224.
- (20) Vid. nota anterior.
- (21) MADUZ, *Diccionario*, vol. II, 184.
- (22) GÓMEZ-MORENO CALERA, *Las iglesias*, 208.
- (23) REESE, *The architecture*, 310.
- (24) Una lápida que va sobre la tornapuerta lleva la siguiente inscripción: “A DEVOCION / DE DON JUAN FRANCISCO ECEA / AÑO DE 1891”.
- (25) Según manifiestan D^a Aurora Gutiérrez Conde y D. Antonio Izquierdo. Por otra parte, Matilde Santos Díez refiere confusamente que “fue descubierto por Rafael la Torre” (Vid. *El pintor Fernando Marín*, 80). Xavier de Salas menciona el cuadro de Alomartes y a su autor en “Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez”, 192.
- (26) BAILS, *Elementos* T. IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil, 817-818.
- (27) Vid. GÁLVEZ PARRAS, y SALOBREÑA GARCÍA. *Montes Occidentales*, 243.
- (28) Vid. TORRES PÉREZ, “El eco, 263-269.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Sección de Consejos. *Resolución de la Cámara del Consejo en 13 de Febrero de 1779*. Legajo 15.400, Expediente nº 13 s/f.
- BAILS, Benito, *Elementos de matemáticas* T. IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil, Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Joaquín Ibarra, 1783.
- Censo de población y viviendas 1991*. Granada, Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 1993.
- CERVERA VERA, Luis: *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su “Libro de Barrios Adornos”*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.

- GÁLVEZ PARRAS, M^a Enriqueta y SALOBREÑA GARCÍA, José. *Montes Occidentales de Granada*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1988.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *Las iglesias de las siete villas: Colomera, Guadahortuna, Illora, Iznalloz, Moclín, Montefrío, Montejicar*. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1989.
- GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración al Historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1713-1868)*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1990.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, José Antonio y PADIAL OJEDA, José. *Illora y su entorno: aspectos geológicos, geográficos e históricos*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1988.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, 2^a ed., Madrid, La Ilustración, 1847.
- Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Madrid, 1785, t. I, Tít. II, Ley IV: *En las Iglesias el reyno de Granada no se execute obra alguna sin Real Licencia, y demas requisitos que se previenen* y Ley V: *Modo de executar las obras ocurrentes en todas las Iglesias y sus altares*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1805, reimpresión 1976.
- REESE, Thomas Ford, *The architecture of Ventura Rodríguez*, Garland, New York, 1976.
- REESE, Thomas Ford, “Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII, Granada, (1975), 23-30.
- SALAS, Xavier de, “Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, II, (1965), 192.
- SANTOS DÍEZ, Matilde, *El pintor Fernando Marín*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Granada, 1968, 280.
- TORRES PÉREZ, José María, “El eco de las ‘piedades’ de Miguel Ángel en algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII”, en *Lecturas de Historia del Arte*, IV, Vitoria, 1994, pp. 263-269.

LA PARROQUIA DE NAVALCARNERO EN EL
SIGLO XVIII: OBRAS Y PROYECTOS

Por

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI

Según las "Relaciones de Felipe II", Navalcarnero fue fundado en el año 1500, creciendo rápidamente. Otro tanto ocurriría con la construcción de su parroquia, de tal manera que a fines de siglo se decía que "la iglesia parece catedral".

Se trata, efectivamente, de un gran templo mezcla de mampostería y ladrillo al gusto mudéjar. Los planos que aquí publicamos nos muestran un edificio de planta de salón, de tres naves. Sólo los tramos que flanquean la cabecera, sobresalen ligeramente. Destacan a los pies la torre campanario y, al norte, la capilla de la Concepción, ambas cubiertas con chapiteles austríacos, posiblemente contemporáneos, pues son iguales en sus formas. La capilla mencionada, de gran belleza, sería construida un siglo y medio antes de las obras que aquí describimos (1).

Como es sabido, la segunda mitad del siglo XVIII fue de notable recuperación para nuestro país. El aumento de población y sus posibilidades económicas explican numerosas obras públicas que, también, constatan los documentos que han servido de base para la confección de estas noticias. Y Navalcarnero es un buen ejemplo. Entre los años 1774 y 76 es construida su plaza de toros. En esta última fecha los alarifes José Blanco y Manuel Herranz trazaban el proyecto para una fuente pública y el reparo de las Casas Consistoriales, cárcel y alhóndiga, obras que serían aprobadas por el famoso arquitecto Ventura Rodríguez. Es, pues, lógico que un pueblo tan emprendedor no sólo aspirara a reparar por entonces la parroquia sino, también, a ampliar su capacidad como consecuencia del aumento de población.

1.- SITUACIÓN DE LA PARROQUIA

A mediados del año 1779 una fuerte tormenta produjo grandes destrozos en el pueblo y, especialmente, en la iglesia y chapitel de la torre. Ante el inminente peligro de la caída de este último, el contador mayor de las rentas decimales de Toledo envió a cierto albañil que derribó el chapitel, prometiendo a los vecinos que pronto sería reparado todo el templo. Un año después sólo había sido retejada malamente la cubierta y nada más. La iglesia siguió en ruinas, sin campanario y sin reloj, que también había sido desmontado.

En consecuencia, los vecinos labradores y cosecheros de Navalcarnero escribían, en 1780, al Consejo real exponiendo las necesidades de la parroquia. Un escudo sobre la puerta principal recordaba que era de real patronato y por ello se dirigían al monarca (1):

Aseguraban en su exposición que desde su erección el templo había quedado imperfecto, sin concluir, sin el ámbito necesario para su crecido vecindario. Hacía más de 200 años que la Dignidad Arzobispal no había gastado un real en obra alguna a pesar de "que el pueblo de Navalcarnero había sido y era el más contribuyente... que ascendían sus diezmos a 400.000 reales". Acusaban a su párroco duramente, tachándole de indigente y poco celoso del culto. El propio contador, antes citado, decía que la cortedad de las obras se debía a la oposición de dicho cura y a los dezmeros, que se negaban a contribuir a ellas, a pesar de que el visitador eclesiástico había reconocido dos años antes que "el abandono de la iglesia y de este parroco" era notorio. La ruina había aumentado desde entonces de tal manera que, cuando llovía, estaba hecha una laguna y en estado tan lastimoso que, si continuaban las aguas, sería preciso abandonarla e irse fuera del pueblo para la celebración de los divinos oficios (2).

2.- LOS ARQUITECTOS PEDRO ARNAL Y ALFONSO REGALADO RODRÍGUEZ PROYECTAN LA AMPLIACIÓN Y LOS REPAROS DE LA IGLESIA

El Consejo de Castilla nombró para el reconocimiento, informe y proyecto de las obras necesarias al arquitecto Pedro Arnal. Por otra parte, varios vecinos de Navalcarnero hicieron un encargo semejante al también académico Alfon-

so Regalado Rodríguez. Cinco años tardaron en emitir su informe por lo que, como es de suponer, mientras tanto ocurrieron diversas incidencias.

Antes de que los citados académicos cumplieran su encargo, el arzobispado, párroco y vecinos encomendaron a diversos alarifes que reconocieran, proyectaran y tasaran los trabajos más indispensables. Entre ellos se encontró José Hernández Sierra, quien también trazó dibujos para su ensanche y ejecutó algunos trabajos.

A Julián González, maestro de obras de Toledo, se le encargó que demoliciese la parte superior de la torre y apease la iglesia ayudándose de los alarifes Manuel Sanz y Gabriel Mellizo. Importó la obra 5.789 reales. Por su parte, y a petición del cura local, dio otro informe el arquitecto madrileño Elías Martínez quien afirmó "no ser necesaria la demolición del chapitel, antes sí se podía conservar por muchos años haciendo los reparos que declara". Pero al ser un informe parcial, fue rechazado por Sierra insistiendo en que se prosiguiera la demolición y reconstrucción de la cubierta de la torre.

En verano del año siguiente cayó una tormenta que deterioró gravemente los tejados. Fueron reconocidos por el maestro de obras Francisco Ruano Calvo, quien tasó los reparos en 6.300 reales, ejecutándolos Diego Tardío. Pero al hacer estos trabajos se notó el mal estado general del armazón y techumbres. Volvió a reconocerlo el antes citado maestro Julián González tasándolo en algo más de 4.000 reales. En todos estos trabajos ayudarían a Tardío el carpintero Gabriel Mellizo y el albañil Miguel de Toro, ambos vecinos de Navalcarnero.

Simultáneamente, fue reconocido el templo por Eugenio López Durango, aparejador mayor de la catedral primada. Como en un principio no pudo cumplir el encargo, le sustituyó Francisco Jiménez Revenga, sobrestante de dicha catedral. En todo coincidió con Hernández Sierra, rechazando la citada opinión de Elías Martínez.

En 1783 los vecinos seguían insistiendo ante el Consejo de Castilla. Decían que estaban dispuestos a retener y custodiar los diezmos necesarios con que reparar la iglesia. El encargado de restaurar el chapitel se negaba a levantar las escaleras del campanario y colocar el reloj. Recordaban que debía ser reedificada, elevada y ensanchada la fábrica parroquial "en tales términos que queden como su prehemiente cuerpo principal, las tres naves que le siguen y que los altares en que se veneran las imágenes de Christo Nuestro Redemptor, su vendita Madre y Santos queden sin las porciones de

polvo chinarro y otras inmundicias...por no tener los extremos o naves exteriores más bóveda, doblado ni cosa que las liberte de las intemperies que el enmaderado y entejado sobre él".

Ante las quejas, el contador arzobispal respondió que ya se estaban realizando diversas obras. Había ordenado, además, al arquitecto diocesano Eugenio López Durango que pasara a reconocer el templo teniendo presentes los planos formados anteriormente por José Hernández Sierra y Francisco Jiménez Revenga. Y no podía imputársele al arzobispado falta de celo en el cuidado de los templos como lo demostraban los trabajos efectuados en las parroquias de Paracuellos, Hita, Romanillos, Uceda y otros lugares. Durango, por su parte, se limitó a señalar los reparos más necesarios, que ejecutaría el alarife toledano José Ignacio García.

Los vecinos seguían insistiendo en 1784: "la yglesia está a tejavana y entra agua en los altares cuando llueve". Las obras eran absolutamente necesarias "por estar amenazando ruina la mayor parte de ella desde 1778". El contador diocesano, por el contrario, afirmaba que el proyecto de Durango para el ensanche costaría unos 300.000 reales, imposibles de reunir pues no existía más que un fondo de unos 30.000 reales.

Pero el Ayuntamiento de Navalcarnero no se daba por vencido. A comienzos del año 1785 volvía a recordar lo urgente que era el que "se verifique la fábrica de su única yglesia parroquial, con arreglo y proporción de el cuerpo principal de ella". Unos meses después llegaban al Consejo los planos y proyectos encargados a Regalado y Arnal, que serían los impulsores de las obras tan deseadas y que explican el actual resultado del templo de Navalcarnero.

En marzo del mismo año (1785) Alfonso Regalado Rodríguez "arquitecto y aparejador principal de las Reales hobras que de orden del Serenísimo Señor Ynfante Dn. Luis se están construyendo en su villa de Voadilla del Monte" decía que, a instancia de diferentes vecinos, había reconocido la iglesia con el fin de señalar los reparos y posible ensanche. Era evidente que se encontraba en malas condiciones por estar podridas sus armaduras y ser endebles los machones que sostenían los arcos, siendo urgente el reparo. No podía hacerse hastial por no haber suficiente espacio y, por lo mismo, debía de seguir la puerta principal en donde se encontraba entonces, es decir, en el paramento sur, aunque flanqueándola con columnas y frontón. La nueva sacristía iría a mediodía por no haber otro sitio. Junto al

cementerio (al norte) se regularizaría una parte del lienzo de la iglesia con el fin de ganar espacio, igualándola con el saliente de la torre. Las dos naves laterales de tejavana serían cubiertas con bóvedas de yeso. Al prohibirse los enterramientos en el interior del templo, se solaría la iglesia "para su mayor decencia y aseo de la fábrica y completa combeniencia, como a beneficio de la salud pública". Pero el aspecto más original de lo proyectado por Regalado consistió en suprimir todos los retablos, estropeados y de madera, expuestos a incendios. El altar mayor quedaría exento en el centro del presbiterio. El coro y sillería no irían a los pies, sino tras dicho altar, con un lienzo en lo alto representando la Asunción, titular de la parroquia. Sin duda para este último pensamiento, tan novedoso, tuvo Regalado muy en cuenta lo proyectado por su maestro Ventura Rodríguez para la nueva iglesia del monasterio de Silos. El presupuesto total ascendería a 324.000 reales.

Pero a través de los siete dibujos trazados por Regalado para dicho fin, puede señalarse algún otro detalle tanto de la antigua fábrica como de su ampliación. La fachada sur, de mala mampostería, presenta naves a distintos niveles y escasísimas ventanas. En el nuevo proyecto se elevan hasta igualarse las tres, sostenidas por dobles pilastras estriadas. Al mismo tiempo debía construirse un cuerpo, a modo de cimborrio, sobre el crucero, taladrado por diversos vanos. Con todo, el problema de la ventilación e iluminación del templo siguió sin resolverse al ser el número de ventanas muy escaso. El presbiterio (ocupado por el coro) aparece ligeramente retranqueado, uniformado con las capillas laterales.

Dos meses después enviaba su informe Pedro Arnal "arquitecto de S.M. y teniente director de Arquitectura de esta Real Academia de San Fernando". Coincidió con Regalado en el mal estado de la armadura pues, aunque hacía poco que había sido reparada, el resultado era tan malo que seguía siendo inútil. También el tejado se hallaba gravemente deteriorado. Para reparar y ensanchar la iglesia presentaba cinco planos. Al carecer de suficiente iluminación, serían rasgadas un buen número de ventanas en el lienzo sur. La puerta principal debía realizarse flanqueándola de columnas, que podrían ser de ladrillo y piedra. No se realizarían entierros en el interior llevándose a cabo en el cementerio anejo al templo. Evaluaba la obra en 322.000 reales. Los materiales del derribo no servían, pues eran de muy mala calidad.

Los dibujos nos detallan el coro alto a los pies, con sus correspondientes escaleras. Ubican la nueva sacristía y archivo junto al presbiterio. Al igual

que Regalado, ensancha y regula la iglesia por el lado de la torre, aunque más ampliamente en los paramentos sur y oeste. Y mientras que este último arquitecto avanza el presbiterio para igualarlo con el resto de la cabecera y otro tanto hace con el cuerpo del coro respecto a la torre, Arnal, por el contrario, deja la cabecera como está y prolonga notablemente el coro hacia occidente. Es lo que más diferencia a ambos proyectos.

Un mes más tarde enviaba su opinión la villa y ayuntamiento. Vistos y comparados los dos "pensamientos encuentra en su corta ynteligencia ser más adaptables los planes hechos por el precitado Dn. Alfonso Rodríguez por varias razones". Quedaba más proporcionado el edificio por la parte de la torre y resultaba más acertado el nuevo emplazamiento del coro, al eliminarse todos los retablos "dejándolos a la moderna". Era evidente que la sacristía (a lo largo) quedaría mejor que a lo ancho, como proponía Arnal. La media naranja (que no proyecta este último) embellecería mucho el templo, tanto interior como exteriormente, además de proporcionarle mayor iluminación. Y todo ello con la escasa diferencia de presupuesto de 2.000 reales.

Y seguían exponiendo que, mientras se realizaran las obras, haría de parroquia la ermita de la Vera Cruz. Como ellos habían encargado tan sólo el proyecto de Regalado, pagarían su trabajo pero no el de Arnal que debía hacerlo el arzobispado. Finalizaban su escrito recordando que convenía embargar los diezmos puesto que las obras eran urgentes y los perceptores se negaban a contribuir.

3.- INTERVENCIÓN DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Ante la diferencia de propuestas, el fiscal aconsejó acudir a la Real Academia de San Fernando. En el mes de agosto así lo ordenaba el Consejo. A comienzos del año 1786 la Junta de Arquitectura decía preferir el de Arnal. Era lógico pues desempeñaba por entonces el cargo de teniente director de esta rama académica, como arriba se dijo.

Y se decidió comenzar las obras. Sin embargo el veredicto académico no fue suficiente. El cura seguía negándose a contribuir a pesar de que cobraba anualmente unos 4.000 ducados. El arzobispado, por su parte, insistía en que debían realizarse las obras bajo su propio proyecto, presupuesto y arquitecto. El pueblo accedió a esto último pero no a que fuera a

costa de lo ideado por Regalado, ya que esto último garantizaría un resultado aceptable y acertado.

En septiembre del año 1787 el fiscal aconsejaba que se llevase a cabo lo decidido por la Academia, aunque podría dirigir los trabajos un arquitecto nombrado por el arzobispado. Pero el prelado insistió en que fuera también según su propio parecer. El Consejo de Castilla accedió, finalmente, a todo lo solicitado por el Cardenal Primado. El encargado sería el académico Ignacio Haan.

4.- IGNACIO HAAN PROYECTA Y EJECUTA LAS OBRAS

Haan presentó un nuevo proyecto que, a juzgar por el resultado, debió de oscilar entre lo propuesto por Regalado y Arnal. Pretendía así contentar al pueblo y consentir el recorte de gastos, tan deseado por los eclesiásticos.

Pero el "arreglo" fue duramente criticado por la Academia. A mediados del año 1788 la Comisión de Arquitectura señalaba numerosas deficiencias. Siendo uno de los principales motivos de la solicitud de las obras la falta de ventilación de la iglesia y los vapores fétidos y malsanos que exhalaban los cadáveres, no resolvía el problema añadiendo tan sólo cuatro ventanas, dos a los lados de la portada, una en el testero del coro y otra hacia el campo santo. La única puerta proyectada, de diez pies de ancho, de ningún modo bastaba para el desahogo de la mucha gente que allí acudía, exponiéndola a atropellos e irreverencias. El coro resultaba muy pequeño atendida la amplitud de la iglesia, las 29 sillas que iban a colocarse como en el pasado y la costumbre de mucha gente de subir a él para oír los divinos oficios. La diferencia con los planos de Arnal (que había tenido presentes Haan) eran notoria y desfavorable a este último. El primero añadía diez ventanas, que Haan limitaba a cuatro. Ahora iba una sólo puerta en vez de las dos que proponía Arnal, además de que la principal había sido reducida en cuanto a su tamaño y decoración, no guardando relación con la extensión de la plaza frontera y con la monumentalidad del templo. La sacristía y despachos estaban mal pensados. "Sólo parece que tiene a su favor el proyecto de Haan el estar regulado en 260.000 reales siendo que Arnal lo evaluó en 322.000. Pero hagan juicio comparativo de las ventajas y se verá que, o se pueden dar por bien empleados los 62.000 reales de exceso, o tal vez

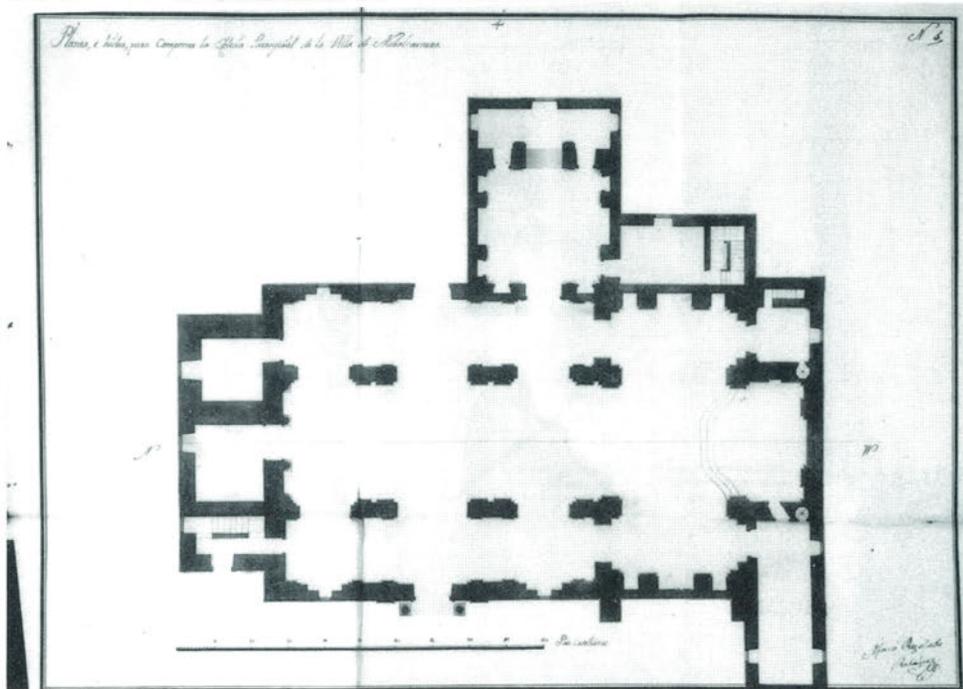
costará más de 62.000 el recluir el proyecto de Ignacio Haan a que sea tan bien combinado, tan beneficioso y tan adecuado a todas las circunstancias como el de don Pedro Arnal" (3).

En verano del año siguiente (1789) se decidió, por fin, comenzar las obras. Durante ellas Haan tuvo que acudir de nuevo ante el Consejo quejándose de la continua intromisión de los vecinos en su trabajo. No debían de estar muy de acuerdo con la decisión del Consejo ni menos, aún, con el arzobispado pues estaba recortando en gran medida sus deseos de poseer una pequeña "catedral". Un duro aviso al alcalde y su Ayuntamiento, posibilitó su pronta conclusión.

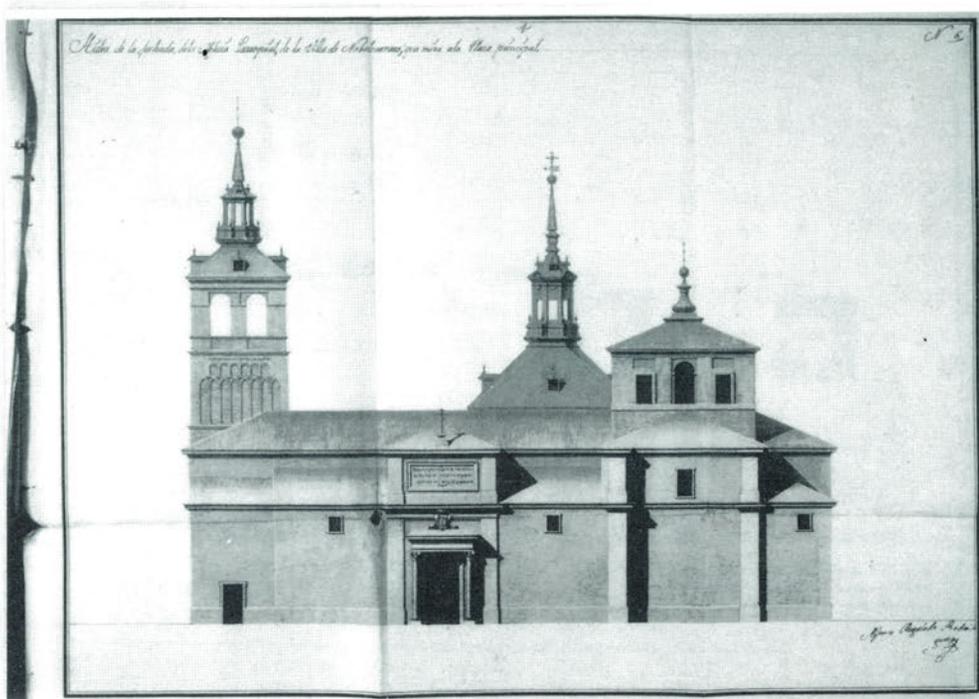
5.- EL RESULTADO

La comparación del plano actual con el de Pedro Arnal muestra, efectivamente, un claro paralelo así como el abandono de las ideas de Regalado. El presbiterio y retablos siguen en su estado primitivo. Fueron ensanchadas y regularizadas las naves laterales como propusieran ambos arquitectos. La central aparece hoy cubierta con bóveda de lunetos que, junto al crucero, se convierte en una cúpula casi elíptica. Las laterales son de cielo raso. Todo de pobres materiales. El coro, a los pies, sobresale de la línea de la torre, a pesar de lo cual resultó muy pequeño y descentrado del eje de la nave mayor. La puerta principal quedó flanqueada por pilastras como la imaginara Regalado, aunque mucho más esbelta, y coronada por un frontón plano que se alza sobre la cornisa del tejado. El nuevo paramento del sur, a pesar de la yuxtaposición de la sacristía, resultó acertado. Su belleza es manifiesta por su semejanza en materiales y estilo con la torre-campanario, todo al gusto mudéjar.

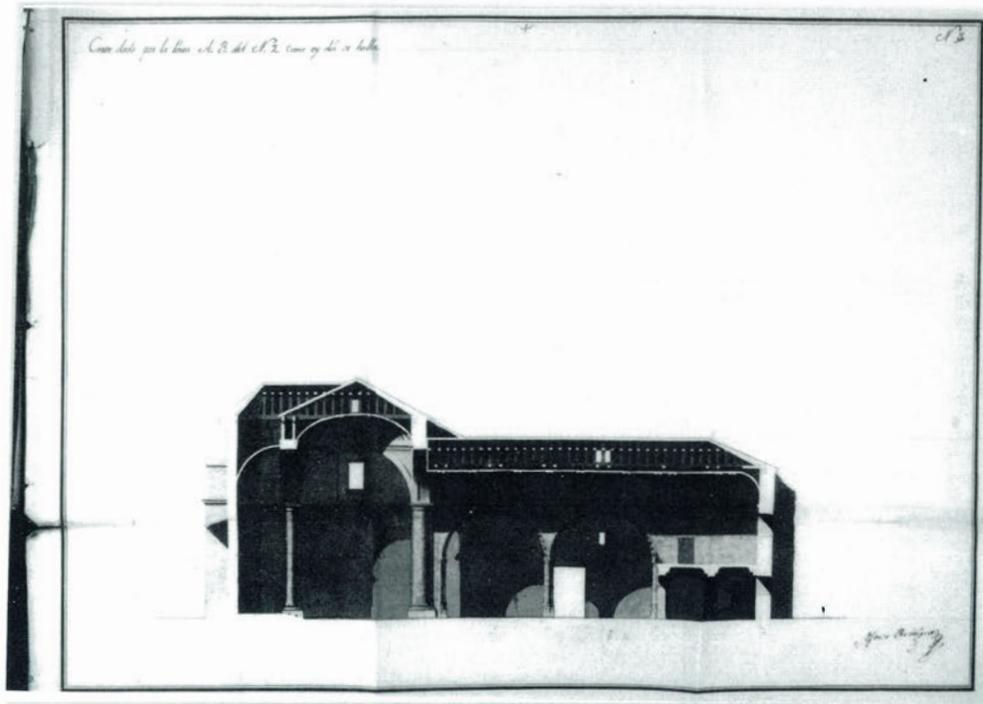
El resultado fue, sin duda, un acierto. Hay que objetar, sin embargo, un defecto común a otros muchos templos españoles: la falta de aislamiento que permita su contemplación. La actual casa rectoral, construida en 1909 (4), ha agravado aún más este defecto al impedirnos la visión de una parte de la fachada sur, así como el hastial y base de la hermosa torre mudéjar.



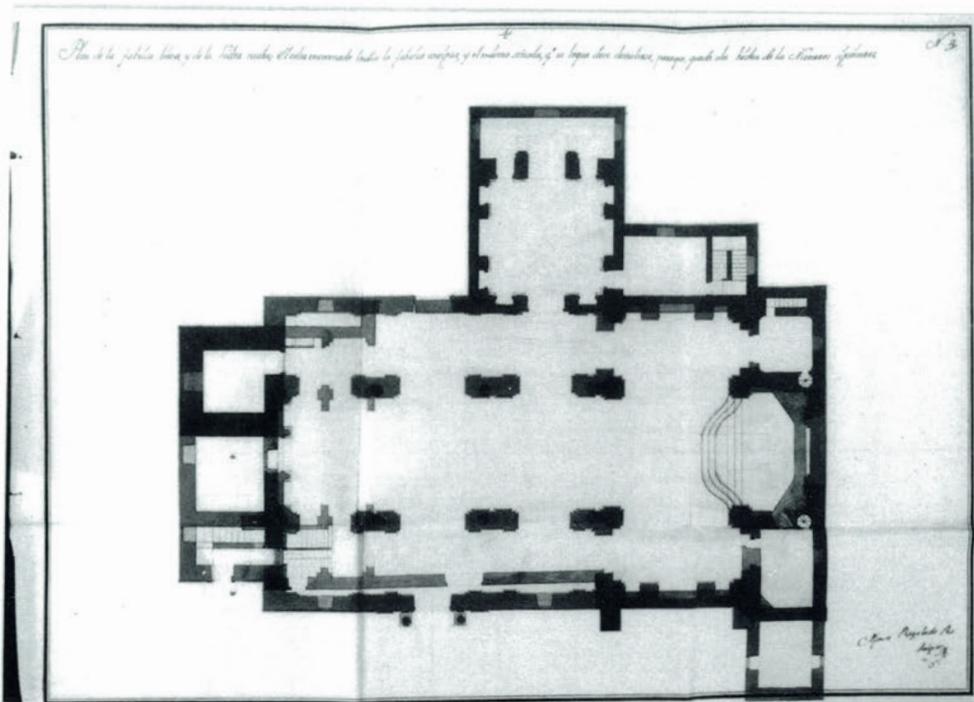
ALFONSO REGALADO RODRÍGUEZ: "Planta de la iglesia de la villa de Nabalcarnero como oy día se halla".



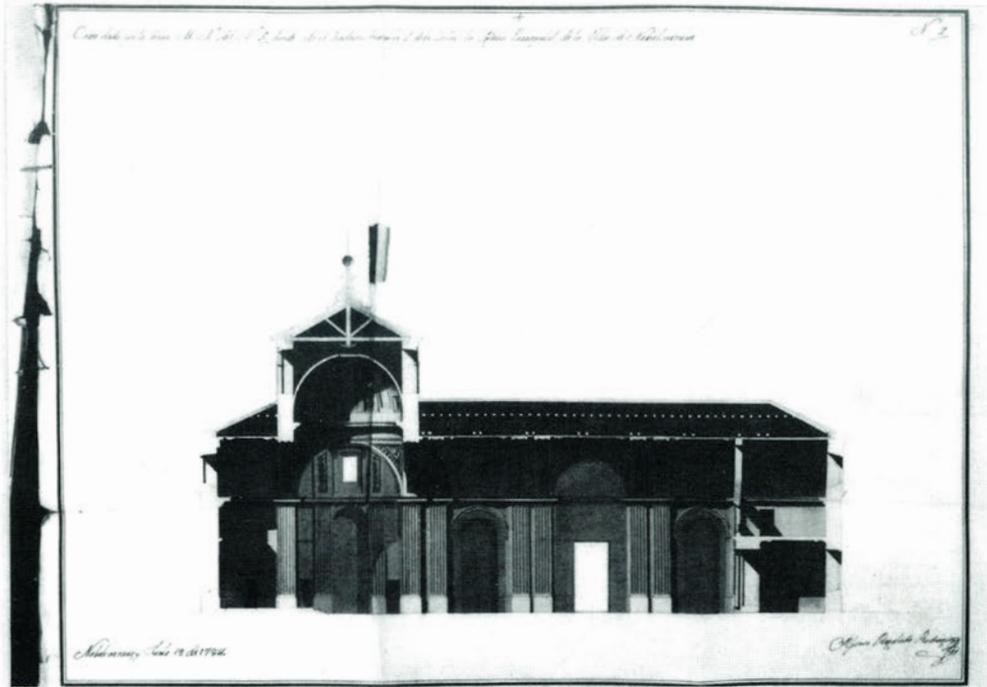
ALFONSO REGALADO RODRÍGUEZ: "Lienzo que mira al mediodía y Plaza principal de la villa y donde tiene la única entrada por causa del corto trecho que hay entre los pies de ésta y la Casa del Parroco".



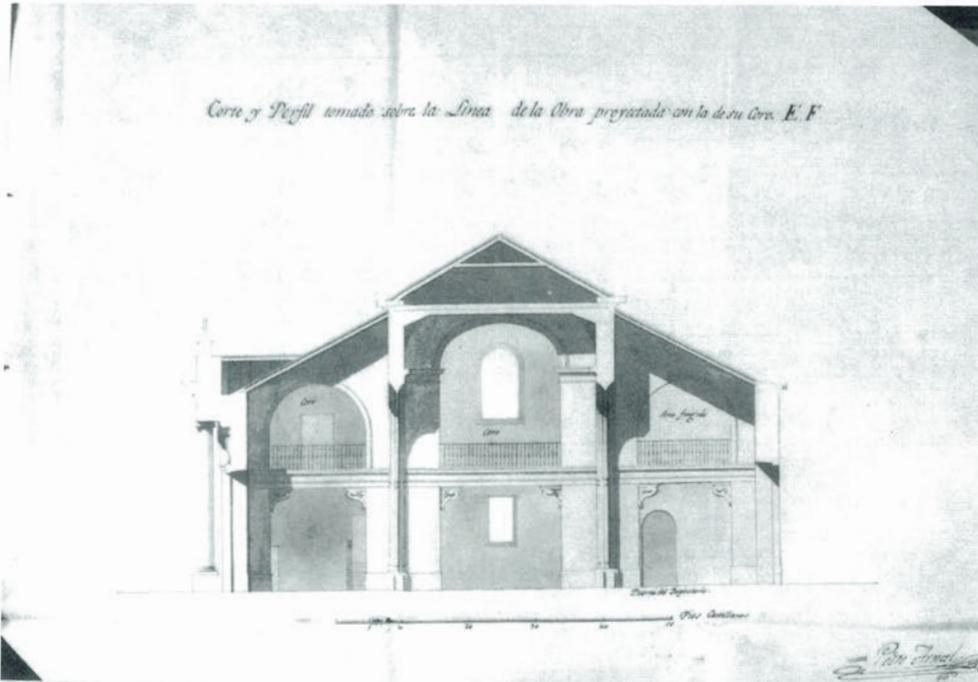
ALFONSO REGALADO RODRÍGUEZ: "Corte dado por la línea A.B. del N° 2 como oy día se halla".



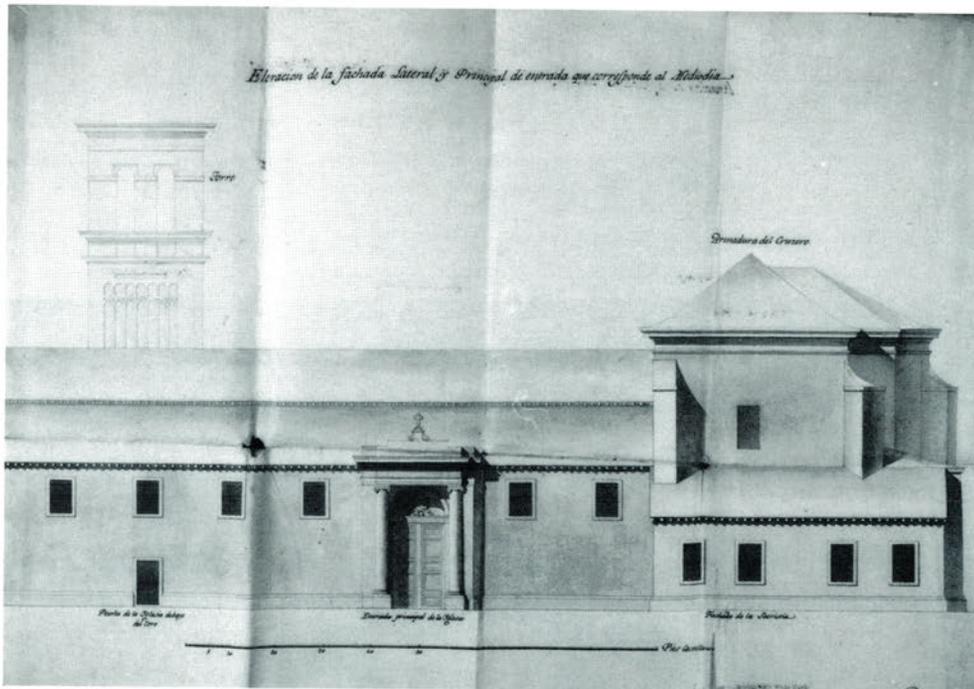
ALFONSO REGALADO RODRÍGUEZ: "Plan de la fabrica biexa y de la hieida nueva.
El color encarnado indica la fabrica antigua, y el mismo señala que es lo que deve demolerse para que quede a la hieida de los numeros siguientes".



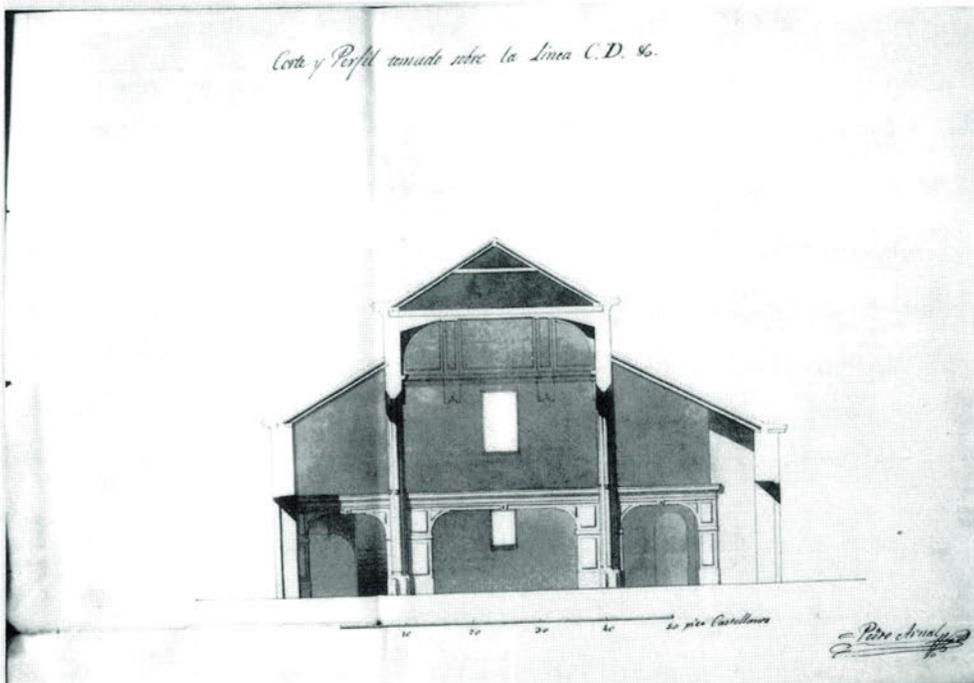
ALFONSO REGALADO RODRÍGUEZ: "Corte dado por la línea M.N. del N° 5 donde se ve el hadorno interior que debe llebar la Yglesia Parroquial de la Villa de Nabalcarnero".



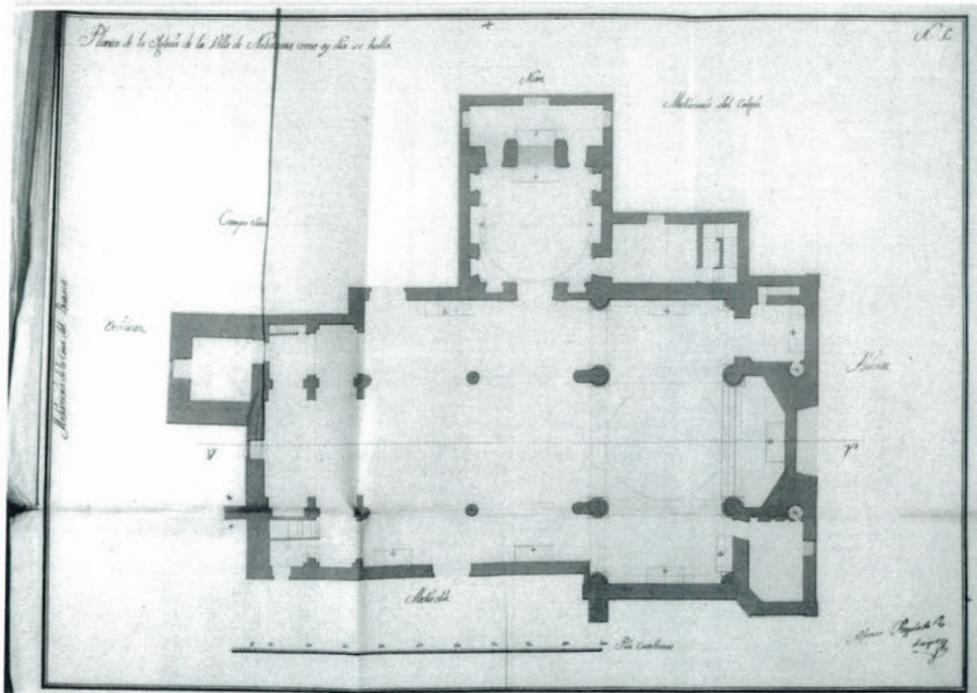
PEDRO ARNAL: "Corte y Perfil tomado sobre la Linea de la Obra proyectada con la de su Coro, E.F.".



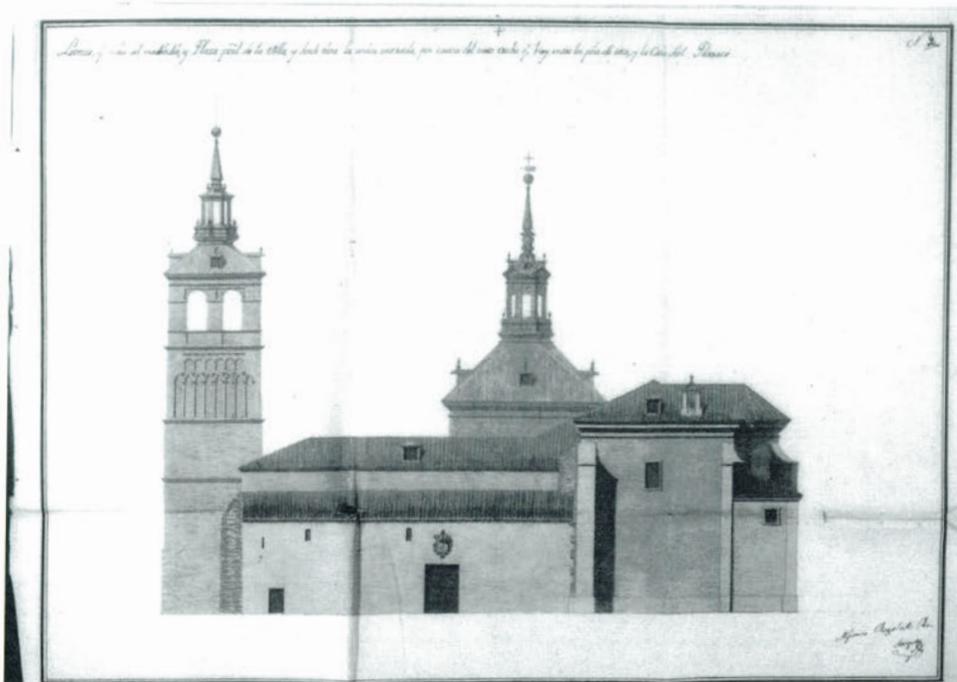
PEDRO ARNAL: "Elevacion de la fachada Lateral y Principal de entrada que corresponde al Mediodia".



PEDRO ARNAL: "Corte y Perfil tomado sobre la linea C.D. etc.".



ALFONSO REGALADO RODRÍGUEZ: "Planta e hidea para componer la Yglesia Parroquial de la Villa de Nabalcarnero".



ALFONSO REGALADO RODRÍGUEZ: "Hidea de la fachada de la Iglesia Parroquial de la Villa de Nabalcarnero, que mira a la Plaza principal".



NAVALCARNERO: Fachada principal de la parroquia.

NOTAS

- (1) A.H.N.: Cons. leg. 31.268.
- (2) BAUZA ARROYO, José María, *Historia de Navalcarnero*. Madrid, 1947. BENITO COSTA, Antonio de, *Navalcarnero: su historia, su arte*. Madrid, 1986. CORELLA SUÁREZ, M^a. del Pilar, "El hermano Bautista y otros maestros en las obras de la iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXII, Madrid (1985), 81.
- (3) Arch. Ac. San Fernando 2-33/1.
- (4) Una inscripción en su interior lo recuerda: "Casa rectoral de Navalcarnero. Se construyó con fondos legados por el señor Dn. Francisco González Montes, Q.E.P.D. Año de 1909".

LOS OFICIOS DE LA CONSTRUCCIÓN EN LOS FUEROS
CASTELLANO LEONESES MEDIEVALES

Por

ALBERTO GARÍN

1. Presentación de los documentos.

Tras consultar más de un centenar de textos de legislación municipal medieval castellano-leonesa (1), hemos separado dieciocho fueros (2): Cuenca (versión latina y castellana), Coria, Plasencia, Huete, Zorita de los Canes, Alcaraz, Alarcón, Cáceres, Baeza, Iznatoraf, Usagre, Úbeda, Fuentes de la Alcarria, Béjar, Villaescusa de Haro, Carmona y Baza, que hacen referencia a los oficios de la construcción (fig. 1).

En algunos de los otros fueros estudiados, había noticias sobre la construcción, pero se trataba de normativas referentes a la obligatoriedad de mantener en buen estado las edificaciones para evitar accidentes o el alineamiento de las casas, a modo de tímidas normas urbanísticas.

Pero, sólo los dieciocho fueros enumerados hablan de oficios o de materiales de construcción. La mayor parte pertenecen a la familia de fueros de Cuenca-Teruel o están fuertemente influenciados por ésta.

Los fueros recogían normas sobre las condiciones de la producción y las penalizaciones a las faltas cometidas. Sin embargo, a partir de estos datos escasos trataremos de conocer otros rasgos de cada oficio.

Así, ya podemos distinguir entre los abastecedores de materiales de construcción y los constructores propiamente dichos. En ambos grupos se nos indican los tipos de materiales empleados, técnicas de trabajo, tipos de contrato y categoría social de los trabajadores.

La mayor parte de los fueros trabajados fueron otorgados a lo largo del siglo XIII. El más antiguo de los empleados es el de Cuenca, de finales del siglo XII, llegando al fuero de Béjar, de finales del XIII-principios del XIV. Sólo tres textos son algo posteriores: el de Villaescusa de Haro de 1347-49,

y las ordenanzas de Carmona y el fuero de Baza de finales del siglo XV. Estos dos últimos ya no responden al modelo Cuenca-Teruel.

Los manuscritos que guardaban los fueros son, en algunos casos, posteriores a éstos. Sin embargo, un estudio detallado de los precios consignados nos demuestra, que dichos manuscritos son copias fieles de los originales.

Así, el código del fuero de Usagre que data de la época de su concesión, mediados del siglo XIII, da el millar de tejas a un maravedí. De la misma manera en el manuscrito del fuero de Cáceres, fechado a finales del siglo XV (aunque el fuero fuese concedido en 1231), ofrece la misma cantidad, mil tejas, a igual precio, un maravedí. Pero sólo, veinticinco años después, las ordenanzas de Carmona cifran el precio de las mil tejas en 1500 maravedíes.

Los estudiosos de cada una de las ediciones citadas nos demuestran que si bien algunos fueros eran copias literales de los precedentes, llegando a incluir referencias geográficas sobre la zona de Cuenca, en otros fueros, lo fundamental es el conjunto de derechos y deberes que suponían estas leyes. Es decir, importa la legislación referida a las personas, y no a los lugares. De ahí que la enumeración de oficios, sino es una muestra de la realidad exacta de la producción local, sí abre las posibilidades a la presencia de dicha producción. En cualquier caso, la descripción de medidas y precios de los materiales de construcción (tejas, ladrillos...) muestran una preocupación por la claridad de la explicación que no es fruto de una copia literal sino de un auténtico interés por el tema: pese a dar siempre las mismas medidas, cada uno lo hace de la manera que considera más comprensible; lo cual contrasta con el descuido a la hora de tratar las referencias geográficas.

Sin embargo no debemos olvidar que estamos ante una legislación que regula la vida cotidiana de la ciudad y en la ciudad.

Por tanto, a partir de los fueros trabajados podremos hacernos una idea de los oficios de la construcción en el siglo XIII, sin que podamos asegurar una continuidad de estas condiciones más allá de la mitad del XIV, fecha del fuero de Villaescusa de Haro, último dentro del modelo Cuenca-Teruel, y fecha también de la crisis de 1347-48 que conllevaría grandes reformas en la economía, iniciadas a partir de las Cortes de 1351 por Pedro I (3).



Fig. 1: Localización de los Fueros empleados.

2. Materiales.

Los oficios van a estar definidos por el tipo de material que emplean (4) (pues cada material exige unas determinadas técnicas que configuran los oficios), distinguiendo entre el material en bruto de aquel ya elaborado para emplearse en la construcción (es decir, y como ya comentábamos antes, entre abastecedores y constructores).

Dentro de los sólidos estables de gran densidad (5), no encontramos referencias a la piedra. Si bien en la mayor parte de los fueros de la familia Cuenca-Teruel protegen aquellas zonas susceptibles de ser explotadas por su riqueza en materiales de construcción (arena y otros), no dicen nada sobre la construcción en piedra ni sobre el oficio de cantero. Y todo esto a pesar de que se enumeran algunas construcciones susceptibles de estar hechas en piedra como torres o iglesias.

Las referencias al oficio de cantero como tal no se dan antes de principios del siglo XIV. Sin embargo, ya desde el siglo XIII, aparecen el tipo de marcas que graban los canteros para cobrar al destajo (6).

Pero como decíamos, la piedra, el material por excelencia de los canteros, no aparece en los fueros trabajados. Se nos anima a lanzar la siguiente hipótesis: puesto que la documentación que empleamos es la legislación urbana, sería posible que fuera dirigida hacia unos ciudadanos que no pueden permitirse la construcción en piedra y por tanto se desdeña la referencia a los oficios relacionados con ella.

Después de todo, no podemos olvidar que las grandes construcciones en piedra eran financiadas por los señores feudales o la Iglesia que contaban con su propia legislación (7).

Esto nos llevaría a matizar aún más la descripción de los oficios de la construcción que estamos realizando. No sólo estamos en una época concreta, el siglo XIII, sino que además examinamos una oferta dirigida a una demanda precisa: la población urbana, cuyos recursos son aún limitados.

En la familia de sólidos fibrosos, tenemos la madera, distinguiéndose claramente al que trae madera al mercado, del carpintero que la emplea en la construcción, aunque ambos pueden ser calificados de carpinteros. Sin embargo, en el primer grupo parecen encontrarse más los abastecedores de los hogares que auténticos vendedores de tablas para la construcción o la ebanistería.

Dentro de los sólidos semiplásticos, no podemos relacionar a los herreros, y por tanto al hierro, con la construcción. En Usagre (8), se les califica como abastecedores de productos metálicos, sin especificar cuales.

Los sólidos plásticos parecen ser los materiales más empleados. Todos son citados con una preparación que posibilita su uso. Así, la cal, que ya es aportada molida (por tanto, ha sufrido un proceso de cocción), se cita en los fueros de Cáceres (9), Usagre (10) y Béjar (11). Y la arcilla se presenta en forma de ladrillo o teja (en quince de los dieciséis fueros anteriores al siglo XIV).

Las tierras sin más están presentes entre los *cementarius* (12), es decir, los operarios que trabajan con diferentes tierras aglutinadas, o tapiadores (13), es decir que construyen a base de tapial (14).

De esta enumeración de materiales podemos concluir que las construcciones se realizaban con materiales pobres, prioritariamente arcillas y otras tierras, cuya proveniencia sería el entorno de las obras, de ahí la ausencia

de centros de explotación mineros o canteriles específicos. Aún más, la cal, elemento principal de los enlucidos, sólo se cita en tres ocasiones, con lo que la imagen exterior de dichas construcciones debía reflejar bien la parquedad de recursos.

3. Los oficios.

3.1 Los abastecedores.

Una vez más, debemos comenzar por distinguir entre abastecedores y constructores.

En el primer grupo hallamos a los caleros, los tejeros y los ladrilleros (dejando a un lado otros oficios como herreros o abastecedores de madera, de los cuales ya hemos indicado su indirecta relación con el tema de la construcción).

En el segundo grupo encontramos a los maestros de obras, carpinteros, cimentadores, tapiadores o maestros de las paredes y tejadores.

3.1.1 Los caleros.

Los caleros (15) aportan la cal, molida al mercado, donde la comercializan al peso (en las más tardías ordenanzas de Carmona, se recogen las medidas oficiales que eran la fanega y la media fanega) (16). Como el resto de los mercaderes, estaban sometidos al control del almotacén a quienes daban su palabra (juramento de manquadra) (17) sobre la licitud de sus medidas, puesto que la alteración de éstas era el principal delito registrado. Por tanto, no se matizaba sobre la calidad de la cal.

La presencia del oficio de calero en tan sólo tres de los dieciocho fueros trabajados quizá hecha por tierra la tesis tradicional del enlucido de las construcciones en la Edad Media. Sería necesario profundizar en esta cuestión analizando no sólo las fuentes escritas, sino estudiando la composición geológica de cada región (presencia/ausencia de cal), la tradición arquitectónica, la posibilidad de hornos de cal y los datos que aportan las excavaciones arqueológicas. No estamos ante una cuestión baladí. Continuamente se achaca al s. XIX una cruzada antienlucidos que si bien puede ser cierta

para determinados edificios (en especial, las iglesias), no queda tan claro para la arquitectura civil.

3.1.2 *Los tejeros y los ladrilleros.*

El oficio de tejero se halla siempre unido al de ladrillero. Aún más, de los dieciséis fueros anteriores a 1348, solo está ausente del fuero de Villaescusa de Haro, probablemente porque se han perdido los capítulos que trataban esta parte.

Ya la versión latina de Cuenca (18) deja claro que se trata del mismo personaje el que fabrica ambos materiales. En algunas ocasiones (fuero de Cáceres) (19), incluso se le califica únicamente del tejero que hace tejas y ladrillos. En los fueros de Huete (20) y Alcaraz (21) también se le llama ollero, bien que en Alcaraz se matiza la diferencia entre el ollero de tejas y el de ollas (en el resto de fueros se habla de ladrillero o tejero, por un lado, y de ollero, por otro).

Sabemos que la legislación medieval francesa distinguía claramente ambos oficios (22), tejeros y alfareros, prohibiendo, incluso, a los primeros la elaboración de vasijas y permitiendo a los segundos la fabricación de tejas, lo que demuestra una cierta jerarquización en los oficios de la arcilla cocida.

El que en Alcaraz se denomine a los dos grupos como olleros parecen indicarnos una situación parecida en España. Los tejeros serían así un grupo desgajado de los olleros, quizás por sus escasas capacidades técnicas que sólo le permiten confeccionar materiales simples como el ladrillo o la teja. La tradición habría guardado el calificativo de ollero para este grupo.

De todo esto se desprende la importancia del ladrillo y la teja para la construcción; así como la clara diferencia entre los que trabajan la arcilla para elaborar materiales de construcción y los que la trabajan para hacer recipientes.

Los tejeros debían obtener la materia prima en la zona donde trabajaban (no hay referencias a vendedores de tierra que apunten a la tesis contraria) y tras moldearla con unas medidas fijas, eran cocidas para su posterior venta, realizada, la mayor parte de las veces, por encargo.

Todo este proceso de producción estaba fuertemente controlado por los concejos, que regulan cada etapa (moldeado, cocción, venta) de forma minuciosa.

En los fueros de Coria, Cáceres y Usagre se insiste en la necesidad de que el tejero se someta a la legislación del concejo. Al mismo tiempo, el concejo protege a los tejeros, pues se prohíbe que alguien que no pertenezca al grupo tradicional de tejeros realice esta labor. No estamos ante un sistema gremial, donde la práctica del oficio se consigue mediante un largo aprendizaje, sino ante una actividad monopolística que prohíbe la competencia, sin apostar por una mejora de la calidad (23).

El tamaño de las tejas es siempre el mismo en diez fueros: las dos versiones del conquense, Plasencia, Huete, Zorita, Alcaraz, Alarcón, Baeza, Iznatoraf y Úbeda.

Se trata de una teja de tradición romana, con dos palmos de largo, un extremo más ancho que el otro (un palmo y medio frente a un palmo y una mano) y el grueso de un pulgar de espesor. Es decir, 42 centímetros de largo, por 31 centímetros en la parte superior, 29 centímetros en la inferior y 1,5 centímetros de espesor, aproximadamente.

Solo el fuero de Fuentes de la Alcarria presenta una teja rectangular de dos palmos de largo por uno de ancho, sin indicar el espesor (fig. 2).

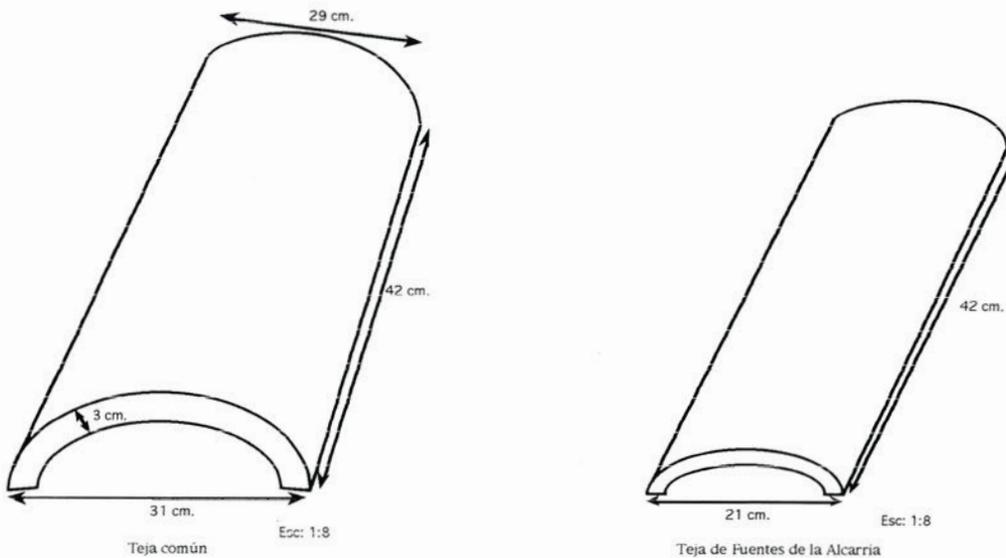


Fig. 2: Modelos de tejas descritos por los Fueros.

En todos los casos son tejas de arcilla, puesto que se habla de la calidad de la cocción. Así pues, no contamos con otros tipos de tejeros, como los pizarreros (lo que no significa que este oficio no se dé en España, sino en concreto en las regiones de donde provienen los fueros estudiados).

Sería interesante comprobar si efectivamente se da esa estandarización de la teja, así como si el caso de Fuentes de la Alcarria es un particularismo local o define una segunda tendencia en la fabricación de las tejas (24).

La normalización de la fabricación de las tejas demuestra el inmovilismo del oficio, quizás fruto del buen resultado de la teja definida al medio ambiente peninsular, o quizás por la ausencia de una evolución técnica.

Una vez que la arcilla es moldeada, pasa a ser cocida. Esta fase es fundamental, pues de ella depende la resistencia de la teja. Todos los fueros hacen hincapié en este punto, y en todos se castiga la ruptura de las tejas por estar mal cocidas.

Las penas varían según los lugares: en Cuenca, Huete, Plasencia, Zorita, Alcaraz, Alarcón, Baeza, Iznatoraf y Úbeda, el fabricante debe pagar la teja. En Fuentes de la Alcarria, la cambia. También cambian las tejas los artesanos de Coria, Cáceres y Usagre. Pero aquí la negativa del tejero a cumplir el mandato conlleva una multa de cuatro maravedíes (además de cambiar la teja).

El primer grupo de fueros ofrece la alternativa de cambiar de proveedor, no así los otros cuatro fueros, cuyas medidas cuadran bien en el espíritu monopolístico del que ya hablábamos más arriba.

Finalmente la venta de las tejas parece responder a una política de encargos, puesto que en todos los fueros se trata la cuestión de los plazos de entrega.

El fuero latino de Cuenca parece imponer las mil tejas como unidad de venta. Además los fueros fijan el precio de estas unidades de venta, salvo en Huete y Zorita, donde son el comprador y el vendedor quienes tienen que ponerse de acuerdo sobre el mismo.

Aquí vuelve a hacerse patente la rigidez de los concejos de Coria, Cáceres, Usagre y Fuentes de Alcarria, puesto que todos establecen puniciones para los que no respeten las tablas de precios.

La fabricación de ladrillos sigue un desarrollo similar a la de las tejas: se comienza por establecer las medidas normalizadas (25): un palmo y medio de largo, por un palmo de ancho, por dos dedos de espesor (o sea, 31 centímetros de largo, 21 de ancho y 6 de espesor, aproximadamente) (fig. 3).

De nuevo sería interesante una constatación arqueológica de estas dimensiones, así como la correspondencia con otras tradicionales arquitectónicas contemporáneas o anteriores (musulmanes, altomedievales).

A continuación se trata el problema de las cocciones, de nuevo con dos grupos de fueros en cuanto a las multas por un mal trabajo:

- de una parte, como antes con las tejas, en Cuenca, Huete, Plasencia, Zorita, Alarcón, Alcaraz, Iznatoraf, Baeza y Úbeda se reclama la devolución del dinero.

- de otra parte, Coria, Cáceres y Usagre exigen el cambio de la pieza dañada y en caso de negativa se penaliza económicamente al infractor.

Por último, la venta también se realiza por grupos de mil ladrillos siendo de nuevo Zorita y Huete los únicos fueros que no fijan de antemano el precio de los ladrillos. En este sentido, no se nos debe escapar que mientras en Cuenca, Alarcón, Alcaraz, Úbeda, Iznatoraf y Baeza los ladrillos son más baratos que las tejas, cuatro menkales aquellos y cinco éstas (ambas piezas usan aproximadamente un mismo volumen de arcilla, aunque son de más dificultosa realización técnica las tejas que los ladrillos), en Coria, Cáceres y Usagre se establece el mismo precio (un maravedí), con lo que se suprimen diferenciaciones técnicas.

El control de todo este proceso por parte del concejo corría a cargo del almotacén, lo cual demuestra que si bien la producción de tejas y ladrillos no se ofrecía en un mercado público, sino que se servía por encargo, no escapaba a la normativa de otras mercaderías.

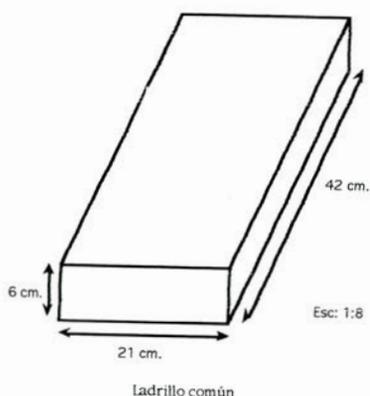


Fig. 3: Modelo de ladrillo descrito por los Fueros.

El análisis minucioso de las características de los tejeros nos ha permitido configurar varios grupos de fueros (26), que de nuevo encontraremos al estudiar los oficios directamente relacionados con la construcción:

- El fuero de Cuenca latino es copiado casi sistemáticamente en la versión castellana y en los fueros de Alcaraz y Alarcón. Esta copia también se da en Úbeda, Iznatoraf y Baeza, pero en estos, sin bien los precios de los productos no han sido alterados, pese a haber pasado casi cincuenta años desde el fuero latino de Cuenca, lo que demuestra o una escasa inflación o, creemos nosotros, un absoluto desprecio por las tablas de precios, sin embargo, las cuantías de las puniciones aumentan.

- Los fueros de Zorita y Huete parecen darnos la razón. Si bien están dentro de la tradición conquense, no determinan los precios pero sí la cuantía de las puniciones.

- Por último, los fueros de Plasencia, Coria, Cáceres y Usagre sólo se muestran relativamente influidos por el conquense, dando gran importancia a las puniciones y menor relevancia a los precios.

Esto no debe sorprendernos. En realidad los fueros no son más que los textos que recogen la legislación de la que se dotan los concejos para controlar la ciudad y castigar a los ciudadanos.

No se nos debe escapar que los dos primeros grupos son ciudades que se encuentran al este y sureste peninsular, mientras el tercero se localiza en el suroeste.

El análisis de la legislación foral sobre los tejeros demuestra el importante uso de la arcilla en la construcción, material muy barato, pero al tiempo demasiado deleznable para que nos hallan quedado vestigios destacados.

Al tiempo, también se nos indica la preocupación de los concejos por la construcción, de forma algo indirecta, puesto que se trata de regularizar una producción y un comercio, pero que va a ser muy bien complementada con otras leyes incluídas en la mayor parte de los fueros, como la de la obligatoriedad de tejar las viviendas (27).

3.2 Los constructores.

En este grupo encontramos a los maestros de obras, a los carpinteros, a los cimentadores, tapiadores o maestros de las paredes, y a los tejadores.

3.2.1 *Los maestros de obras.*

Encontramos el oficio de maestro de obras en los fueros de Cuenca (tanto en la versión latina (28) como en la castellana) (29), Plasencia (30), Huete (31), Zorita de los Canes (32), Alcaraz (33), Alarcón (34), Baeza (35), Iznatoraf (36), Úbeda (37), Fuentes de la Alcarria (38) y Villaescusa de Haro (39).

El maestro de obras es un experto en construcciones tanto arquitectónicas como ingenieriles, así civiles que religiosas. Se le califica como experto en la construcción de torres (como fortificación o como casa fuerte), puentes, molinos, bodegas (llamadas viñas), iglesias y casas. También se habla de una construcción denominada libro en los fueros castellanizados y *librum* en la versión latina del conquense. Podemos creer que se habla de una casa que acoge los libros, o las balanzas (del latín libra), lo que en ambos casos haría referencias a una construcción de aparente uso concejil (puesto que es el concejo quien usa libros y lleva el control de pesas y medidas).

No conocemos la formación de estos maestros, ni se da ninguna referencia sobre estructuras gremiales que los agrupen. Sólo en el tardío fuero de Baza (40) aparece la figura de los alarifes municipales para el control de la calidad de las construcciones.

Estamos pues ante la figura del experto de la construcción bien conocido en la tradición arquitectónica hispanomusulmana (41). Es decir, el personaje es calificado como válido para construir, por una parte, por su propia formación al lado de un maestro ya consolidado y, por otra, por los resultados que ofrece a los que demandan sus servicios, auténticos jueces de sus capacidades. Un esquema muy alejado de la rigidez que dominaba el supuesto régimen gremial medieval.

No debemos olvidar que tanto los alarifes musulmanes como los maestros de obras a los que hacen referencia los fueros que trabajamos son anteriores a la crisis del siglo XIV y a todas las importantes transformaciones que trajo como consecuencia.

Los maestros de obras establecían un contrato de obra (42) con los demandantes de la construcción. Las reglas de estos contratos de obra quedan claramente estipuladas en todos los fueros que tratan sobre los maestros de obras, lo que demuestra el predominio de dichos contratos. De nuevo estamos ante una costumbre que altera cualquier esquema gremial.

La obra es el resultado de un acuerdo entre las necesidades del demandante y las posibilidades que ofrece el constructor.

Los formulismos de los contratos de obra son los mismos en todos los fueros: se definiría la oferta o labor a realizar, se estipulan las obligaciones y condiciones de trabajo de los contratantes, y se trata sobre las variaciones que pudieran ocurrir del proyecto inicial.

Los contratos de obra recogidos en los fueros son vinculantes para ambas partes. El constructor debe entregar la obra acordada en el plazo fijado y al precio determinado, y el demandante debe satisfacer las necesidades exigidas por el constructor, así como pagar los plazos de la obra en el tiempo establecido.

Si el constructor incumple el acuerdo deberá reintegrar el doble del importe que hubiera sido avanzado por el demandante. Así se dice en los fueros de Cuenca (versiones latina y castellana), Plasencia, Huete, Zorita, Alcaraz, Alarcón, Baeza, Iznatoraf, Úbeda y Villaescusa de Haro.

Sólo el fuero de Fuentes de la Alcarria ofrece una variante. El constructor está obligado a cumplir el acuerdo y cualquier demora corre por su cuenta. En ningún caso se le permite que abandone la obra para ser sustituido por otro.

En Fuentes de la Alcarria se especifica además que los encargados de supervisar la obra son aquellos del lugar considerados como más justos ("buenos omes") (43) que no por auténticos especialistas (aunque pudieran serlo).

Entre las principales variaciones que podían darse sobre el proyecto inicial, los fueros recogen siempre la desaparición del maestro, lo que supondría el fin del contrato. Esto obligaría a saldar cuentas entre los herederos y el demandante.

Si no hubiera herederos, serían los fiadores del maestro (denominados sobrelevadores) los que deberían arreglar las cuentas.

Este punto nos demuestra que la arquitectura era una actividad auténticamente mercantil, donde sobre la calidad o el diseño, primaba la entrega de la obra (la función sobre la forma). Estamos ante auténticos artesanos de la arquitectura, si bien no debemos olvidar, que se trata de una demanda urbana de riqueza limitada (44).

Saldadas las cuentas con los representantes del maestro fallecido, el demandante puede escoger un nuevo maestro para proseguir la obra (45), sin que se dé preferencia a los hijos o herederos de éste, con lo que nos alejamos de la supuesta tradición medieval de monopolio de las maestrías

dentro de una misma familia, tendencia que sí hallamos en el siglo XVI, supuestamente heredado del medievo (46). No queremos decir que los herederos queden excluidos, sino que éstos no tienen ninguna ventaja.

Los maestros de obras representan el escalafón más alto de la jerarquía de la construcción, siguiéndoles los especialistas en los diferentes materiales, carpinteros, tapiadores y tejadores, siempre y cuando estos trabajen en el equipo de aquellos.

Algunas obras menores (simples reparaciones) podrían ser realizadas directamente por los especialistas, de ahí que algunos fueros les denominen también maestros (así en Villaescusa de Haro, Huete, Úbeda, Alarcón, Iznatoraf y Baeza).

Aunque esto también nos viene a demostrar que en la Edad Media el término "maestro" es asignado a todo aquel trabajador experto en su oficio, sin representar jerarquías (47).

3.2.2 *Los carpinteros.*

Los carpinteros son los especialistas de la madera empleada para la construcción de armaduras y cimbrajes (48). El fuero de Plasencia distingue a los carpinteros que montan las armaduras para sustentar los tejados (los que trabajan en los sobrados), de los que emplean la madera para el resto de la casa, ya sea en vigas o paredes. En ningún caso, los carpinteros hacen los tejados propiamente dichos, pues estos están contruidos por tejas de arcilla, como ya hemos dicho y como veremos más adelante al hablar de los tejadores.

El oficio de carpintero aparece en los fueros de Cuenca (versión latina) (49), Plasencia (50), Zorita de los Canes (51), Alcaraz (52), Alarcón (53), Baeza (54), Iznatoraf (55), Úbeda (56) y Villaescusa de Haro (57).

De nuevo, como en el caso del maestro de obras, la relación entre el carpintero y el demandante se establece a través de un contrato de obra, vinculante para ambos, reglamentando la labor, obligaciones, condiciones y plazos.

El incumplimiento de alguno de los términos queda penalizado. A estas puniciones, debemos añadir la que se derivaría en caso de ocurrir algún daño físico por negligencia o uso de materiales indebidos, que también es castigado con penas pecuniarias.

Esto no ocurriría con los maestros de obras, puesto que a diferencia de los carpinteros, los maestros sólo son responsables de la obra, no de los materiales. Los verdaderos responsables de los materiales serían los tejeros, ladrilleros, etc., en caso de desperfectos. Se nos explica así mejor la jerarquización maestro-especialistas. Mientras estos sólo entienden de su material, los maestros deben saber cómo combinar los diferentes materiales, si bien las responsabilidades son inversamente proporcionales (58).

3.2.3 *Los tapiadores.*

Los tapiadores, también llamados cimentadores o maestros de las paredes, son los especialistas que trabajan con tierra aglutinada y pisada en encofrados, con los que se levantan los muros, tapias y paredes.

Aparecen citados en los fueros de Cuenca (versión latina) (59), Plasencia (60), Huete (61), Zorita de los Canes (62), Alcaraz (63), Alarcón (64), Baeza (65), Iznatoraf (66), Úbeda (67) y Villaescusa de Haro (68). Salvo en Huete (creemos que se debe a un error del copista), este oficio se halla siempre relacionado con el de carpintero, lo que no debe extrañarnos, puesto que los encofrados están realizados con maderas. Quizás ambas tareas pudieran estar realizadas por los mismos trabajadores, si bien el hecho de que se separen indica que no siempre sería así. Probablemente estemos ante un caso similar al de los tejeros y los ladrilleros. Los dos grupos pueden ser las mismas personas aunque habrá casos donde se distinguen.

Una vez más, la relación tapiador-demandante se inscribe en un contrato de obra, con plazos y obligaciones, y donde, como en el caso de los carpinteros, el tapiador es responsable de los materiales además de la obra.

Debemos recordar, como ya dijimos más arriba, que en algunos casos, los tapiadores son llamados maestros, lo que indicaría que son capaces de realizar obras más complejas que una simple tapia aunque sin llegar a hacer una verdadera construcción.

3.2.4 *Los tejadores.*

Los tejadores son el último oficio relacionado directamente con la construcción que hemos encontrado descrito en los fueros. Trabajan fundamentalmente con tejas de arcilla para la cubrición de las construcciones.

Son citados en los mismos fueros que los tapiadores y siempre junto a estos, con lo que estamos ante una labor que, de nuevo, podía ser realizada por las mismas personas. No debemos olvidar que un tejador se limita a ordenar las tejas sobre las estructuras de madera dejadas por los carpinteros, de ahí que los propios carpinteros pudieran actuar de tejadores.

También realizan contratos de obra y son responsables de los materiales empleados.

Conclusión.

El estudio de los fueros medievales permite conocer algunas condiciones de trabajo (y, por tanto, de creación) de los oficios de construcción en las ciudades plenomedievales. Es decir, el fuero nos informa de parte de la oferta constructiva que existía en el s. XIII para una demanda urbana.

Cada uno de los oficios de la construcción viene definido por el material que emplea y, al tiempo, estos materiales nos dan una idea sobre las demandas que se hacían a dichos oficios.

Los principales materiales de construcción son la madera, las arenas y las arcillas, todos ellos habituales en cualquier punto de la geografía española, dándose muy pocas referencias a otros materiales más nobles como la piedra.

Parece mostrar esto, que la construcción urbana del XIII se ciñe a los materiales locales, sin grandes dispensas de dinero, por lo que el desarrollo arquitectónico gótico de la época sólo debió ser recogido por las élites económicas: señores laicos y eclesiásticos.

Además, la distinción entre abastecedores de materiales de construcción (es decir, aquellos oficios que transforman la materia prima en materia para la obra) y constructores propiamente dichos no debe ocultarnos que ambos grupos establecen sus relaciones con los demandantes de forma mercantil.

Los que venden los materiales, obviamente, ejercen una función comercial, puesto que ofrecen un producto acabado al posible comprador. Pero es que los constructores también ofrecen un producto acabado. No estamos ante una industria de la construcción donde se contratan los servicios de una empresa que a su vez tiene un grupo de asalariados que venden su fuerza de trabajo.

El demandante encarga una obra al constructor, el maestro de obras, y le paga por ella. A su vez, el maestro de obras puede contar con una serie de especialistas a los que de nuevo paga por una obra que no por sus servicios.

El mismo caso se da si el demandante acude directamente al especialista.

Por tanto, la construcción urbana medieval es el resultado de una oferta de carácter artesanal y mercantil, que aún en el siglo XIII no está sometido a ninguna normativa gremial (69) sobre calidad o cantidad, sino limitada a las disponibilidades económicas del demandante y las capacidades técnicas del constructor (catalogado de maestro no por superar un período de formación, sino por el dominio de estas técnicas).

NOTAS

- (1) Tras los compendios clásicos de Muñoz Romero (MUÑOZ Y ROMERO, *Colección de Fueros Municipales y cartas pueblas de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra* y MUÑOZ Y ROMERO, *Catálogo de la colección de Fueros y Cartas Pueblas de España*), el libro de BARRERO GARCIA y ALONSO MARTÍN, *Textos de derecho local español en la edad media: catálogo de fueros y costums municipales* es la relación más completa sobre legislación municipal medieval hispana.
- (2) Para los fueros de Cuenca (tanto en versión castellana como latina) e Iznatoraf ver la obra de UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca (formas primitivas y sistemáticas: texto latino, texto castellano y adaptación del fuero de Iznatoraf)*; para el fuero de Coria, ver MALDONADO y SAEZ, *El Fuero de Coria*; para el fuero de Plasencia, ver MAJADA NEILA, *Fuero de Plasencia. Introducción-jurisdicción-vocabulario*; para los fueros de Huete y Villaescusa de Haro, ver MARTÍN PALMA, *Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete*; para el fuero de Zorita de los Canes, ver UREÑA Y SMENJAUD, *El fuero de Zorita de los Canes*; para los fueros de Alcaraz y Alarcón, ver ROUDIL, *Les Fueros d'Alcaraz et Alarcon. Edition synoptique avec les variantes du Fuero d'Alcázar. Introduction, notes et glosaire*; para el fuero de Cáceres, ver LUMBRERAS VALIENTE, *Los Fueros Municipales de Cáceres. Su derecho público (Tesis doctoral)*; para el fuero de Baeza, ver ROUDIL, *El Fuero de Baeza. Edición, estudio y vocabulario*; para el fuero de Usagre, ver UREÑA Y SMENJAUD y BONILLA Y SAN MARTÍN, *Fuero de Usagre (siglo XIII) anotado con las variantes del de Cáceres*; para el fuero de Úbeda, ver PESET, *Fuero de Úbeda*; para el fuero de Fuentes de Alcarria, ver VAZQUEZ DE PARGA, *Fuero de Fuentes de Alcarria*; para el fuero de Béjar ver GUTIÉRREZ CUADRADO, *Fuero de Béjar*; para las ordenanzas de Carmona, ver GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Ordenanzas del Concejo de Carmona. Edición y estudio preliminar*; para el fuero de Baza, ver MORENO CASADO, *Fuero de Baza. Estudio y transcripción*.
- (3) TORRES FONTES, "El ordenamiento de precios ysalaris de Pedro I al reino de Murcia".

- (4) En este sentido, Muñoz de Pablos nos recuerda como al surgir las conducciones de fontanería en los siglos XIX-XX, los encargados de su instalación y mantenimiento serán los vidrieros, únicos profesionales que sabían trabajar el plomo, material con el que se hacían dichas conducciones, surgiendo así el oficio de vidriero-fontanero (MUÑOZ DE PABLOS, "La vidriera: proceso de fabricación").
- (5) Seguimos la clasificación de los materiales de construcción hecha por LEROI-GOURHAM, *El hombre y la Materia (Evolución y técnica I)*, 145-ss.
- (6) FERRER BENIMELI, "Antecedentes histórico-sociales del oficio de cantero y de la industria de la piedra", 15.
- (7) No estamos diciendo que todas las grandes construcciones se hicieran en piedra en el siglo XIII (no debemos olvidar el gótico mudéjar de Tierra de Campos o de Toledo), sino que la piedra se usa básicamente en grandes construcciones.
- (8) UREÑA Y SMENJAUD y BONILLA Y SAN MARTÍN, *Fuero de Usagre*, 3.
- (9) LUMBRERAS VALIENTE y BONILLA Y SAN MARTÍN, *Los Fueros Municipales de Cáceres*, X.
- (10) UREÑA Y SMENJAUD y BONILLA Y SAN MARTÍN, *Fuero de Usagre*, 3.
- (11) GUTIÉRREZ CUADRADO, *Fuero de Béjar*, 112.
- (12) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 794.
- (13) MAJADA NEILA, *Fuero de Plasencia*, ley 659.
- (14) ESLAVA GALAN, "Fortificaciones de tapial en Al-Andalus y Al-Magreb", 52.
- (15) Ver notas 7, 8 y 9.
- (16) GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Ordenanzas del Concejo de Carmona*, 150. La fanega es una antigua medida de capacidad. La fanega andaluza es de 55,5 litros y la toledana, de 44 litros, por término medio (LADERO, *La Hacienda Real de Castilla en el siglo XV*, 15).
- (17) GARCÍA GONZÁLEZ, "El juramento de Manquadra", 223.
- (18) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 806.
- (19) LUMBRERAS VALIENTE, *Los Fueros Municipales de Cáceres*, LXXXVI.
- (20) MARTÍN PALMA, *Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete*, ley 684.
- (21) ROUDIL, *Les Fueros d'Alcaraz et Alarcon*, 540.
- (22) CHAPELOT, "Tuiliers bourguignons aux XIVE-XVe siècles: aspects socioéconomiques de la production", 196.
- (23) Estamos tentados a afirmar que este rasgo es propio de otros muchos oficios medievales.
- (24) Lamentablemente, la mayor parte de los arqueólogos desprecian los materiales de construcción por carecer de la suficiente estética.
- (25) En las dos versiones de Cuenca, Plasencia, Huete, Zorita, Alcaraz, Alarcón, Baeza, Iznatoraf y Úbeda.
- (26) Que en cierta medida responden a las interpretaciones que ya diese ROUDIL, *El Fuero de Baeza*.
- (27) Véase a modo de ejemplo PESET, *Fuero de Úbeda*, 400.
- (28) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 792.
- (29) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 792.
- (30) MAJADA NEILA, *Fuero de Plasencia*, art. 640.
- (31) MARTÍN PALMA, *Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete*, art. 675.
- (32) UREÑA Y SMENJAUD, *El Fuero de Zorita*, 359.

- (33) ROUDIL, *Les Fueros d'Alcaraz et Alarcon*, 530.
- (34) ROUDIL, *El Fuero d'Alcaraz et Alarcon*, 530.
- (35) ROUDIL, *El Fuero de Baeza*, 230.
- (36) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 792.
- (37) PESET, *Fuero de Úbeda*, 394.
- (38) VÁZQUEZ DE PARGA, *Fuero de Fuentes de Alcarria*, 41.
- (39) MARTÍN PALMA, *Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete*, art. 654.
- (40) MORENO CASADO, *Fuero de Baza*, 29.
- (41) BAZZANA, *Maisons de l'Al-Andalus. Habitat médiéval et structures du peuplement dans l'Espagne orientale*, 32.
- (42) LÓPEZ-AMO Y MARIN, "Estudios de los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI", 132.
- (43) VÁZQUEZ DE PARGA, *Fuero de Fuentes de Alcarria*, 41.
- (44) En otras palabras, el arte viene definido por la cantidad de dinero del que se dispone.
- (45) Vid notas 26 a 37.
- (46) LÓPEZ-AMO Y MARIN, "Estudios de los contratos de obra", 197.
- (47) RENOUVIER y RICARD, *Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier*, 7.
- (48) Dejamos a un lado los que aportan la madera para los hogares que en ocasiones son llamados también carpinteros.
- (49) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 794.
- (50) MAJADA NEILA, *Fuero de Plasencia*, art. 639.
- (51) UREÑA Y SMENJAUD, *El Fuero de Zorita*, 359.
- (52) ROUDIL, *Les Fueros d'Alcaraz et Alarcon*, 531.
- (53) ROUDIL, *Les Fueros d'Alcaraz et Alarcon*, 530.
- (54) ROUDIL, *El Fuero de Baeza*, 230.
- (55) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 794.
- (56) PESET, *Fuero de Úbeda*, 394.
- (57) MARTÍN PALMA, *Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete*, art. 655.
- (58) Auténtica jerarquía feudal.
- (59) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 794.
- (60) MAJADA NEILA, *Fuero de Plasencia*, art. 639.
- (61) MARTÍN PALMA, *Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete*, art. 675.
- (62) UREÑA Y SMENJAUD, *El Fuero de Zorita*, 359.
- (63) ROUDIL, *Les Fueros d'Alcaraz et Alarcon*, 531.
- (64) ROUDIL, *Les Fueros d'Alcaraz et Alarcon*, 530.
- (65) ROUDIL, *El Fuero de Baeza*, 230.
- (66) UREÑA Y SMENJAUD, *Fuero de Cuenca*, 794.
- (67) PESET, *Fuero de Úbeda*, 394.
- (68) MARTÍN PALMA, *Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete*, art. 655.
- (69) Sólo la crisis del dinamismo feudal en el XIV moverá a encorsetar cada uno de los polos de desarrollo económico: señorío rural, artesanado urbano, en un cuadro de normas, para su mantenimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERO GARCÍA, Ana María y ALONSO MARTÍN, María Luz, *Textos de derecho local español en la edad media: catálogo de fueros y costums municipales*, Madrid, C.S.I.C., 1989.
- BAZZANA, Andrés, *Maisons de l'Al-Andalus. Habitat médiéval et structures du peuplement dans l'Espagne orientale*, Madrid, Casa de Velázquez, 1992.
- CHAPELOT, Odette, "Tuiliers bourguignons aux XIVE-XVe siècles: aspects socio-économiques de la production", en *La Céramique (Ve-XIXe siècle). Fabrication - Commercialisation - Utilisation*, Caen (1987), 195-202.
- ESLAVA GALAN, Juan, "Fortificaciones de tapial en Al-Andalus y Al-Magreb", en *Castillos de España*, nº 96, Madrid, (diciembre 1989), 52-55.
- FERRER BENIMELI, José Antonio, "Antecedentes histórico-sociales del oficio de cantero y de la industria de la piedra", en *Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse. 7-11 Juillet 1982*, Zaragoza (1983), 11-28.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Juan, "El juramento de Manquadra", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº 25, Madrid (1955), 211-256.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, *Ordenanzas del Concejo de Carmona. Edición y estudio preliminar*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1972.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan, *Fuero de Béjar*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *La Hacienda Real de Castilla en el siglo XV*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1973.
- LEROI-GOURHAM, André, *El hombre y la Materia (Evolución y técnica I)*, Madrid, Taurus, 1988.
- LÓPEZ-AMO Y MARIN, S., "Estudios de los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº 19, Madrid (1948-1949), 103-217.
- LUMBRERAS VALIENTE, Pedro, *Los fueros Municipales de Cáceres. Su derecho público (Tesis doctoral)*, Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres, 1974.
- MAJADA NEILA, Jesús, *Fuero de Plasencia. Introducción-jurisdicción-vocabulario*, Salamanca, Ayuntamiento de Plasencia, 1986.
- MALDONADO Y FERNÁNDEZ DEL TORCO, José y SAEZ, Emilio, *El Fuero de Coria*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1949.
- MARTÍN PALMA, María Teresa, *Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete*, Málaga, Universidad de Málaga, 1984.
- MORENO CASADO, J., *Fuero de Baza. Estudio y transcripción*, Granada, Universidad de Granada, 1968.

- MUÑOZ DE PABLOS, Carlos, "La vidriera: proceso de fabricación", en *Lecciones de Arquitectura Española. Los materiales de la arquitectura: piedra, madera y vidrio*, Ávila (en prensa).
- MUÑOZ Y ROMERO, Tomás, *Catálogo de la colección de Fueros y Cartas Pueblas de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1852.
- MUÑOZ Y ROMERO, Tomás, *Colección de Fueros Municipales y cartas pueblas de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*, Madrid, 1847.
- PESET, Mariano, *Fuero de Úbeda*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.
- RENOUVIER, J. y RICARD, A., *Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier*, Montpellier, Société Archéologique, 1844.
- ROUDIL, Jean, *El Fuero de Baeza. Edición, estudio y vocabulario*, La Haye, Universidad de Utrech, 1962.
- ROUDIL, Jean, *Les Fueros d'Alcaraz et Alarcon. Edition synoptique avec les variantes du Fuero d'Alcázar. Introduction, notes et glosaire*, n° vols. 2, París, Librairie C. Klincksieck, 1968.
- TORRES FONTES, "El ordenamiento de precios y salarios de Pedro I al reino de Murcia", en *Anuario de Historia del Derecho Español*, n° 31, Madrid (1961), 281-292.
- UREÑA Y SMENJAUD, Rafael de, *El Fuero de Zorita de los Canes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1911.
- UREÑA Y SMENJAUD, Rafael de, *Fuero de Cuenca (formas primitivas y sistemática: texto latino, texto castellano y adaptación del fuero de Iznatoraf)*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1935, 876 p.
- UREÑA Y SMENJAUD, Rafael de y BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, *Fuero de Usagre (siglo XIII) anotado con las variantes del de Cáceres*, Madrid, Biblioteca jurídica española, 1907.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Fuero de Fuentes de Alcarria*, Madrid, Ministerio de Justicia, 1947.

GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, TEÓRICO DE LA
ESTIMACIÓN DE LAS ARTES. BIOGRAFÍA

Por

M^a TERESA CRUZ YÁBAR

En su aspecto biográfico la figura de Gaspar Gutiérrez de los Ríos ha sido hasta ahora prácticamente desconocida. Los únicos datos ciertos sobre su persona, venían incluidos en la primera hoja de la edición de su obra "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..." (Madrid, 1600), en la que se decía haber nacido en Salamanca, ser licenciado y ejercer como profesor de ambos derechos y letras humanas (1). Una escueta alusión en su mismo libro a su ascendencia paterna permitía deducir que era hijo del famoso tapicero Pedro Gutiérrez (2).

Sánchez Cantón (3) repite las noticias acerca del padre de Gaspar Gutiérrez, publicadas por Cruzada Villaamil en 1870 (4), y por él mismo en 1919, en colaboración con Elías Tormo (5): "Llamábase el padre Pedro Gutiérrez y era vecino de Salamanca, tituléndose oficial de hacer tapicería y repostería de la Reina Nuestra Señora... aparece en un documento de 1578. El 16 de abril de 1582 lo recibe Felipe II por su tapicero. Murió en 1602". No olvida este mismo autor una mención de Nicolás Antonio, quien dice de Gaspar Gutiérrez en su "Bibliotheca Hispana Nova": "Salmanticensis humaniorum litterarum atque utriusque juris professor" (6), atribuyéndole la "Noticia..." como único escrito suyo. Cita también, con sus correspondientes localizaciones, las obras de B.J. Gallardo (7), C. Pérez Pastor (8) y M. Menéndez Pelayo (9) en las que se dedica un espacio al licenciado Gutiérrez de los Ríos, de quién escribe el último autor que "merece más alabanza por lo mismo que no era pintor ni pleiteaba en causa propia".

En la preparación de nuestra tesis de licenciatura (10), tuvimos ocasión de tratar amplia y profundamente la figura del padre de Gaspar Gutiérrez

de los Ríos, Pedro Gutiérrez, cuyo papel fue tan relevante en la creación de un obrador de tapices que funcionó en Madrid bajo la protección real desde 1592 hasta su muerte. La abundantísima documentación encontrada sobre este extraordinario tapicero nos ha proporcionado bastantes datos acerca de su hijo, hasta el punto de poder elaborar una biografía, si bien no tan completa como quisiéramos, del ilustre licenciado y profesor.

La genealogía de Gaspar Gutiérrez nos es conocida en parte. Sus abuelos por línea materna se llamaban Benito Gallego y Francisca Díaz, salmantinos y con certeza fallecidos antes de 1589, según lo afirma Pedro Gutiérrez en un poder de 15 de abril de ese año (11); por el mismo documento sabemos de un tío de Gaspar y cuñado de Pedro Gutiérrez, llamado Juan Sánchez, avecindado en Salamanca, a quién el tapicero encomendaba que "ponga acción y demanda a la de Pedro Prieto y a sus bienes y herederos y a quién con derecho deva, sobre ciertos censos que a cobrado de los dichos Benito Gallego y Francisca Díaz mis suegros o de cualquiera dellos...". Los abuelos paternos, de los que no conocemos el nombre, debían también ser oriundos de Salamanca, o al menos vivieron en esta ciudad, quizá cerca del monasterio de San Francisco donde fueron enterrados, ya que Pedro Gutiérrez, en su testamento (12), encargaba celebrar allí cincuenta misas por sus almas (13).

Gaspar Gutiérrez nació en Salamanca, como él mismo declara en la "Noticia...". En una escritura fechada el 3 de marzo de 1592 (14), Pedro Gutiérrez dice a propósito de Gaspar "que es de edad de beinte e quatro años", lo que nos permite establecer la fecha de su nacimiento en 1568 o 1569. En este mismo documento indica que Gaspar era su hijo legítimo y de Ursula Gallega, su primera mujer, y que de ella tenía otra hija, Fausta, "de beinte e un años poco más o menos", única hermana viva de nuestro licenciado en aquel momento; la madre de ambos debió de morir siendo aún niños, puesto que Gutiérrez casó por segunda vez con María López (15), obligado probablemente a ello por la circunstancia de tener que cuidar de sus dos hijos y atender los numerosos encargos que le llegaban de la Corte, a donde viajaba con frecuencia. De estas segundas nupcias no tuvo, al parecer, descendencia. Es muy probable que su segunda esposa muriera antes de 1587, año en que Pedro Gutiérrez comienza a hacer trámites para trasladarse definitivamente a Madrid; un poder dado a su hijo y a otras dos personas en ese año no nombra a María López (16). Corrobora nuestra teoría sobre su muerte en Salamanca antes de ese año el hecho de que, en

el testamento de Gutiérrez, conste una manda a favor del alma de aquélla, para que "se rezen zinquenta misas en Santa María de los Cavalleros" de dicha ciudad, seguramente el lugar donde fue enterrada.

En Salamanca debieron vivir, al menos desde el segundo matrimonio del padre, en unas casas "propias" de éste que se localizaban "en la collación de Santa María de los Caballeros en la calle de Bordadores, en linde de casas de los herederos de Ana Rodríguez, muger que fue de Pedro de Tropas y de otro lado casas de la dicha yglesia de Santa María de los Cavalleros" (17). En enero de 1589, viéndose Pedro Gutiérrez definitivamente instalado en Madrid por al menos diez años, que eran los que estaba obligado a residir en la Villa por su contrato con las Cortes y el Ayuntamiento, decidió venderlas o tomar un censo sobre ella y sus demás bienes, valorándolas en doscientos ducados (18).

El 21 de marzo de 1587, Gaspar Gutiérrez es designado como "estudiante", y, junto a otras dos personas, como vecino y estante en Salamanca en una escritura de poder otorgada por el tapicero para cobrar del conde de Melgar ciento cincuenta ducados que aún le debía por treinta reposteros (19). Dos años después es nuevamente identificado por su padre con estas mismas señas en otro documento, un poder que le otorga el 5 de abril de 1589 para demandar el cobro de todas las deudas contraídas a su favor por residentes en aquella ciudad (20). En ese año de 1589 Gaspar Gutiérrez debía estar acabando sus estudios de Derecho y Letras Humanas, puesto que este documento es el último en el que aparece residiendo en su ciudad natal; en la escritura de fianza del banquero Pedro de Villamor a las obligaciones con el Reino de Pedro Gutiérrez, otorgada en Madrid a 23 de agosto de 1590, a que Gaspar asiste como testigo, se le designa como "residente en esta Corte" (21).

Ignoramos, pues, cuándo inició sus estudios en la Universidad de Salamanca, pero de los datos expuestos podemos afirmar sin lugar a dudas que lo hizo en momento anterior a 1587 y que terminó con el curso de que finalizaba el año 1589. A partir de 1590 debió, pues, comenzar su actividad en Madrid, quizá como abogado en los tribunales civiles o eclesiásticos, quizá como profesor de ambos derechos y letras humanas, que es el título que se da a sí mismo en el memorial impreso de 1600. Es muy posible que simultaneara ambas actividades, pues sabemos de varios memoriales o discursos suyos con ocasión de la defensa de su padre, en cuyo texto se

trataba de los beneficios de la industria y las artes industriales, especialización que le haría sin duda muy apto para llevar la defensa de los colectivos de artífices en sus pretensiones de exención de servicios.

No nos cabe duda de que asistió con sus consejos a su padre en la celebración de los contratos con el Reino y con la Villa que se concluyeron en 1590, y es muy patente su intervención en el que ya hemos aludido de 23 de agosto de dicho año, por el que el banquero Pedro de Villamor le prestaba su fianza. Las cláusulas del mismo están muy cuidadas y se establece claramente que, aunque el Reino le había de dar 1.000 ducados, por hacerlo en cuatro entregas anuales de 250 ducados, el fiador sólo cubría su obligación por esta cantidad, ya que cumpliendo sus obligaciones el primer año quedaba liberado de lo entregado hasta entonces, e igualmente el segundo año, el tercero y el cuarto. Así, la fianza podría ser mucho más barata.

En 1596 Pedro Gutiérrez dirigió al Rey un importante memorial en defensa de la introducción de la tapicería y otras artes en España (22). En él, además, da cuenta de que su hijo había redactado e impreso hacía tres años un Discurso para el Rey, y asimismo un memorial también impreso para los procuradores del Reino. Éste último memorial lo hemos identificado con un impreso de doce hojas que conoció Bernardo de Iriarte y que Sánchez Cantón -que sólo tuvo noticia de él por la cita de Iriarte- señaló como perdido (23). En el memorial de 1596 dice Pedro Gutiérrez: "...digo que avrá tres años dí a V.M. un discurso impreso que Gaspar Gutiérrez, mi hijo, hizo en favor de la industria y artificio, respondiendo a las dificultades que se me oponían contra esta pretensión ... a las que he respondido largamente por el dicho discurso y un memorial impreso que he dado a los dichos procuradores..." . Esto nos permite fechar dichos impresos hacia finales de 1592 o principios de 1593.

El propio memorial de 1596 abunda en testimonios de la erudición y del pensamiento de Gaspar Gutiérrez, tan favorable al ejercicio de artes e industrias por parte de los naturales de Castilla para evitar así la importación de objetos de lujo fabricados en otras tierras. Debió ser grande su actividad de memorialista y redactor de alegatos, y pensamos que tuvo una importante intervención en la defensa de los pleitos que sostuvieron los artífices plateros, escultores, pintores y bordadores -o quizá sólo en la de alguno de ellos- en contra de la orden de las autoridades municipales madrileñas de repartirles soldados en 1596 y 1597. Los alegatos quizá redactados en esta ocasión pudieron servir de base a la "Noticia..." de 1600, aunque también pudo ser

redactada y publicada aprovechando la oportunidad de que en este año se volvieron a reanudar por parte de la villa las reclamaciones del tributo de soldados a estos artífices. De todas estas cuestiones nos ocuparemos con mayor profundidad al estudiar su obra, en la segunda parte de este artículo.

Seguiremos ahora con su acontecer biográfico. Gaspar Gutiérrez y su hermana Fausta eran emancipados por su padre el 3 de marzo de 1592 (24), con 24 y 21 años respectivamente. Pedro Gutiérrez tomaba esta decisión tras formalizar los acuerdos con el Reino y el Ayuntamiento de la Villa para dirigir y mantener una fábrica de tapices donde además enseñaría a aprendices a cambio de unas ayudas económicas, en los que comprometía su persona y bienes para caso de incumplimiento por su parte (25). Previsor ante posibles contratiempos que le llevaran a la ruina y que pudieran afectar a los bienes privativos de sus hijos, quiso tomar esta precaución, quizá orientado por Gaspar. Fuera de estas conjeturas, nada más sabemos sobre el licenciado hasta la noticia siguiente.

El tapicero Pedro Gutiérrez debió enfermar gravemente cuando iban a cumplirse ya los diez años de su contrato con Madrid, puesto que el 23 de enero de 1601, estando en la cama, redactó su testamento (26). Inmediatamente antes de su otorgamiento, ante el mismo escribano, Gaspar Gutiérrez renunciaba a su legítima materna, donándola a su padre y sucesores como agradecimiento, "porque de más del sustento que me a de dar como su hijo, me ha ayudado y gastado conmigo en mis estudios y en otras cosas mucha suma de maravedís, y particularmente en pretensiones mías..." (27), en cantidad que confiesa ser superior a trescientos ducados, a que, sin duda, ascendía su legítima. Seguidamente, en su testamento, el tapicero mejoró a su hija Fausta en el tercio y remanente del quinto de todos sus bienes, acrecentados por la donación de Gaspar. El motivo de la mejora, explicado por el tapicero, era que la muchacha había permanecido a su lado gobernando la casa de la Tapicería, y en ello había gastado su juventud.

En el citado documento de renuncia, de 23 de enero de 1601, el licenciado aparece usando por primera vez el apellido compuesto Gutiérrez de los Ríos. No sabemos a qué pudo deberse la adición del apellido Ríos, aunque era común a la época que quienes tenían apellidos familiares muy usuales, como podía ser el de Gutiérrez, comenzaran a usar de otro añadido, a veces sin relación precisa de parentesco que lo autorizara. Entre sus antepasados conocidos no existe ningún Ríos. En 1606 el licenciado poseía

cuatro reposteros y tres antepuertas que llevaban estas armas (28). Posiblemente fueron hechos en la tapicería de su padre, a fin de decorar alguna estancia de la casa de su hijo.

Aunque no sabemos exactamente como ejercía su docencia Gaspar Gutiérrez, es posible que lo hiciera enseñando en su casa a alumnos particulares que quisieran aprender materias jurídicas. El aprendizaje de los conocimientos de letras estaba en manos de los jesuitas, que en el momento anterior a la ida de la corte a Valladolid se impartía en el llamado Estudio de los Teatinos (por confusión con los jesuitas), cuyos profesores eran miembros de la orden (29). No obstante, la falta de aulas que limitaba la admisión de alumnos en el centro hace verosímil que Gaspar Gutiérrez pudiera impartir particularmente clases de letras humanas, en que era también licenciado. En nuestra opinión, no fue profesor en Salamanca ni ejerció de tal en la más cercana universidad de Alcalá. Si lo hubiera sido, no hubiera dejado de añadir el dato cuando se tituló "profesor" en su "Memoria".

Nada concreto sabemos acerca de las "pretensiones" en que tanto le había ayudado su padre, y a que aludía en el documento de renuncia de legítima. Tenemos, sin embargo, algunos datos al respecto. Consta que Pedro Gutiérrez, en torno a 1584, renunciaba a viajar a las Indias con el nuevo virrey del Perú para establecer una manufactura de tapicería a cambio de diversas promesas reales, entre ellas la de una pensión para su hijo(30). El memorial de 1596 deja entrever que Gaspar Gutiérrez aún no había sido beneficiado con ninguna pensión, aunque posteriormente lo fue con una eclesiástica de 150 ducados anuales sobre las rentas del obispado de Ávila, pues la poseía al morir (31). No sabemos si se hizo clérigo para disfrutar de esta pensión eclesiástica, ya que las órdenes solían ser requisito indispensable para poder acceder a estos beneficios. Él mismo se define como clérigo ordenado de menores en el documento de renuncia a la legítima materna el 23 de enero de 1601, lo que nos hace pensar que para entonces había logrado ya esta pensión. Desconocemos si posteriormente fue ordenado sacerdote, aunque nuestra opinión es negativa al respecto. Era muy devoto de la Virgen del Carmen, como se deduce de algunos libros de su biblioteca. Entre los bienes inventariados a su muerte aparecían tres sotanillas, tres manteos, dos bonetes de clérigo, tres valonas holandesas de clérigo con sus puños y dos breviarios (32). Permaneció soltero hasta su muerte, y si, tras ésta, aparecían entre sus efectos algunas camisas de mujer,

una sarta de corales y granates engastada en oro y abundantísima ropa de cama y mesa, ello era producto sin duda de la herencia de su padre y su hermana Fausta, probablemente fallecida algo antes que el licenciado.

No hay que descartar que entre las aspiraciones del licenciado estuviera la obtención de algún puesto en la Corte adecuado a su formación jurídica, quizá en alguno de los Consejos de Felipe II. En todo caso, en vida de su padre, Gaspar Gutiérrez no parece haber conseguido ninguna prebenda cortesana, sino tan sólo la eclesiástica. Al marchar la Corte a Valladolid, la clientela y alumnos madrileños del licenciado debieron disminuir; igualmente decaería la Tapicería real que había regentado hasta su muerte en noviembre de 1601 Pedro Gutiérrez y que nosotros hemos supuesto continuaría algún tiempo bajo la dirección de Fausta Gutiérrez ayudada por los oficiales de su difunto padre. Hacia 1603, ambos hermanos hubieron de partir para Valladolid a fin de mejorar su fortuna. Son casi simultáneas las noticias que poseemos sobre las pretensiones de Gaspar Gutiérrez y de su hermana Fausta para la consecución de oficios en la Corte. El 19 de septiembre de 1603, don Rodrigo Calderón enviaba al Conde duque un extracto de un memorial dirigido por la hija del tapicero solicitando seguir en el puesto de retupidora de la Reina que había tenido su padre. El informe que lo acompañaba era favorable a la concesión (33). El 6 de septiembre de 1603, un miembro del Consejo de la Inquisición, quizá su presidente, envió a varios inquisidores una petición de información sobre limpieza de sangre de Gaspar Gutiérrez, a fin de que pudiera ocupar una plaza de oficial en este Consejo (34). El 29 de octubre siguiente, desde Medina del Campo, varios miembros del Consejo remitieron un informe señalando que no había obstáculo alguno por su parte a su ingreso. Sin duda fue aceptado prontamente y entró a servir el cargo de relator del Consejo de la Inquisición que tenía al morir. Como tal, su misión consistía en relacionar en extracto el contenido y fechas de todos los documentos que formaban las causas, o los trámites seguidos en ellas, de modo que los oidores o miembros del Consejo pudieran hacerse una rápida idea de la cuestión sobre la que deberían juzgar.

Con la vuelta de la Corte a Madrid a mediados de 1606, Gaspar Gutiérrez emprendió de nuevo el camino hacia la Villa e hizo instalar sus pertenencias en una vivienda madrileña de alquiler situada en alguna calle perteneciente a la parroquia de San Martín (35). Quizá a consecuencia del viaje, el licenciado enfermó gravemente y tras algún tiempo en cama, murió el 26 de octubre de 1606. Fue enterrado al día siguiente en la iglesia parroquial de San Martín. En

su testamentaría se denomina "posada" al lugar en que murió, aunque creemos que con este término se designaba al lugar en que posaba y no al alojamiento en un mesón o similar, ya que sus muebles y enseres son muchos para pensar en que pudiera haberlos introducido en uno de estos establecimientos, además de que la descripción del inventario da la impresión de que se trataba de un "cuarto" -equivalente a la actual noción de "piso"- pues habla de "escritorio" y "cocina" como habitaciones independientes.

Junto al inventario, tasación y almoneda de sus bienes no se protocolizó su testamento, si bien por diversas alusiones sabemos que lo hubo. La partida de su entierro hubo de asentarse en el correspondiente Libro de Difuntos de la parroquia de San Martín, que por desgracia no se ha conservado, perdiéndose con ello el dato del escribano ante quien otorgó testamento; nuestros esfuerzos por encontrarlo en el Archivo de Protocolos de Madrid han sido inútiles. No obstante, algunos aspectos de su vida y muerte y algunos detalles de sus disposiciones testamentarias pueden ser conocidos a través de las operaciones de inventario y partición.

Su última enfermedad debió ser relativamente larga y penosa, así como muy inmediata a la vuelta a Madrid, pues en la descripción de 17 colchones que habían quedado entre sus bienes se indica que estaban sucios de la enfermedad y del camino. El gran amigo de su padre y quizá su oficial en Salamanca, el tapicero Domingo de Herrera, fue designado albacea y encargado de llevar a su posesión los bienes para venderlos. Tres personas, además del tapicero, fueron designadas albaceas y testamentarios de Gaspar Gutiérrez: el licenciado Villanueva, del Consejo de la Inquisición, el doctor Galdoz y el licenciado Castaño, abogados; a lo largo del inventario y almoneda de los bienes no se advierte nunca su presencia, aunque es posible que intervinieran tan sólo en la ejecución de las disposiciones acerca del reparto de la herencia. No se mencionan ni aparecen herederos en la documentación protocolizada. La almoneda comprendió todos los bienes sin reserva alguna -mejor dicho, con una sola, que luego se dirá- aunque varios de ellos no consten como vendidos. Con el producto de la venta debían cumplir sus albaceas las disposiciones testamentarias. El destino de la herencia no nos es conocido, aunque podemos imaginar -por la falta de parientes directos- fue en gran parte a parar a manos eclesiásticas por haber dispuesto como heredera al alma del causante.

El inventario y tasación de los bienes, del que se ocupó directa y exclusivamente Diego de Herrera, tuvo lugar entre el 27 de octubre de 1606, día inmediato al de su muerte en que se comenzó, y el 13 de marzo de 1607, en que recayó la aprobación del teniente de corregidor sobre las operaciones antedichas.

La primera observación que podemos realizar a base de la lectura del inventario de sus bienes es la de que Gaspar Gutiérrez gozaba de una situación económica muy desahogada. Guardaba en su casa, en cajones de un escritorio, 49 escudos de oro y 80 ducados, equivalentes a 1456 reales y medio, cantidad considerable. Se incluyen además, numerosos préstamos que había concedido a varias personas, en algunos casos con prenda. Varios estaban hechos a personas relacionadas con trabajo del licenciado en el Consejo de la Inquisición, pero en otras no es fácil suponer razones de amistad. Eran más de 4.000 reales los que tenía así cedidos, seguramente con algún interés: al conde de Cocentaina, 800 reales con prenda de un frasco de plata sobredorado; a un receptor del Consejo de la Inquisición, Francisco Buelta, 45.500 maravedís (casi 1.400 reales), 100 ducados (1.100 reales) a un tratante del Rastro, y cantidades menores al rey de armas Nicolás Campi, a un licenciado, con prenda de cuatro piezas de tafetán, y a otras personas. Le debían asimismo la hacienda real (200 reales de gajes de su padre pendientes de pago), el obispado de Ávila, por la parte de la pensión corrida de los diez meses del año 1606 que vivió, y los herederos de Hanz de Évalo, fiador de su padre, por los 150 ducados que retenían de la fianza. El capítulo de créditos se elevaba a 7.083 reales. Todos de seguro cobro, con la excepción de los 1.650 reales que debían los hijos de Évalo, que estaban en litigio.

Entre el resto de sus bienes, son de destacar unas casas en Salamanca que se identifican como "las del escudo dorado", sobre las cuales había censos perpetuos y que al quitar disminuirían su valor. No figura su tasación. Ignoramos si se trataban de las mismas casas que Pedro Gutiérrez trató de vender en 1589 o de otras diferentes. El ajuar de casa era muy abundante, así como su biblioteca, piezas de plata de uso civil y algunas joyas, tapices y reposteros.

El mobiliario estaba compuesto por un banco, ocho sillas y tres taburetes, dos mesas, cuatro bufetes, un escritorio con su naveta, estante de librería con cinco tablas y dos tablas más para papeles, dos camas, una de ellas de nogal con varillas de hierro, un catre de la India, un aparador, un armario, tres cofres y tres arcas. Tenía, además, una caja de madera verde con un

retablo de muchas figuras talladas a lo antiguo. Sin duda se trataba de un retablo flamenco de pequeñas tallas, quizá escenas de la Pasión, encajonado, con pinturas en las puertas de la caja. El valor de estos muebles en su tasación fue de 1.112 reales, 356 correspondientes a las camas, tasadas por Antonio de León, camero de su Majestad y 756 a los restantes muebles según tasación efectuada por el entallador Juan Calderón.

La ropa blanca era abundantísima y fue tasada en 4.804 reales, así como la ropa de vestir, que lo fue en 993 reales. Los enseres de cocina se valoraron en 196 reales y la plata en 1.264 reales. Ésta última fue tasada por el contraste de Corte, Alonso Gallo, a siete ducados el marco (el valor de la plata de ley era de seis ducados y medio el marco, y el resto correspondía al valor del oro y quizá algo a la hechura) y comprendía las siguientes piezas; una salva recercada, una taza de plata lisa con pie, una pieza de agua de bocados con dos asas y pie, dos vinajeras para aceite y vinagre, un jarro pequeño, un medio salero, un azucarero y un pimentero. Todas estas piezas estaban doradas. Tenía además siete cucharas y dos tenedores de plata. Piezas civiles destinadas al servicio de la mesa, indican que el licenciado usaba de un cierto lujo en ella. Además, tenía tapices, reposteros, alfombras, tapetes y similares que fueron tasados por el tapicero salmantino Juan de Medina, antiguo oficial del padre del licenciado y en aquellos momentos criado de la duquesa de Maqueda, de la que era guardarropa. En tasación, su precio se elevó a 1.876 reales. Es de señalar que, al inventariar los muebles, se halló un arca de pino con "los patrones y tapiz del Rey nuestro señor", que en la tasación de dicha arca se dice "que están en ella y en ella han de estar", dando a entender que este artículo no había de ser vendido en la almoneda. En efecto, se vendió el arca de pino, pero no su contenido. Quizá Gaspar Gutiérrez indicara en alguna disposición testamentaria que este tapiz -que en 1596 estaba haciendo su padre ante los procuradores de las Cortes reunidas en Madrid para acreditar sus conocimientos en el arte de la tapicería al estilo de Flandes (36)- no se vendiera. Nada sabemos sobre el destino posterior de esta obra de tapicería tan singular.

Un último capítulo del inventario y tasación está constituido por la librería del licenciado, compuesta por casi 200 volúmenes correspondientes a 163 obras. Los libros fueron inventariados y tasados al mismo tiempo -para evitar gastos- por Antonio Rodríguez, librero que vivía en la calle de Santiago. Sobre su composición y características hablaremos en la segunda

parte de este artículo. Aquí señalaremos tan sólo que la librería fue evaluada pormenorizadamente en 1.363 reales y medio.

Algunos objetos del inventario no fueron tasados: así, las joyas, que eran un rosario de corales con extremos de oro, una sarta grande de aljófar y granates, engastada en oro y un agnus dei, u otros objetos menores como una cruz de madera con encajes para reliquias o una guitarra guarnecida de ébano.

En total, bienes, dinero y créditos tasados y evaluados ascendieron a 20.148 reales, a los que habría que añadir la casa de Salamanca y los objetos no evaluados. Las ventas en la almoneda se elevaron a 7.024 reales y medio, de las que habría que rebajar los honorarios de escribanos y pregoneros para poder saber qué cantidad líquida produjeron. En todo caso, los objetos vendidos lo fueron por su valor de tasación en la mayor parte, con algunas pequeñas variaciones arriba o abajo. La plata, por ejemplo, se vendió ligeramente por encima del precio de tasación. Sumado al producto de la venta el importe de créditos, dinero líquido, bienes no vendidos en almoneda, como la librería, de la que apenas se dio salida en ella a tres ejemplares, podemos afirmar que la herencia del licenciado alcanzaba un importe líquido superior a 15.000 reales, ya que no tenía deudas que la afectaran. Era una mediana fortuna, acumulada en quince años aproximadamente de trabajos productivos, que hubiera sido sin duda mucho mayor si la muerte no le hubiera llevado antes de cumplir los cuarenta años (37).

NOTAS

- (1) GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia*, 1-3vº y 15-15vº,
- (2) *Ibidem.*, 118vº "...No es milagro ver, o a lo menos una de las maravillas del mundo las ricas e ingeniosas tapizerías que su Magestad tiene? Si la hubiera en tiempos antiguos esta arte, yo pienso que tuvieran harto que dezir los Poetas en sus Loores? Y no lo digo por aver sido mi padre el primero que en España se ha señalado en el exercicio de ella, sino porque es la misma verdad".
- (3) SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, I, 307-309.
- (4) CRUZADA VILLAAMIL, *Los tapices*, XLIV-XLVIII.
- (5) TORMO y SÁNCHEZ CANTÓN, *Los tapices*, XXII.
- (6) ANTONIO, *Bibliotheca*, I, 26.
- (7) GALLARDO, *Ensayo*, III., col.153, nº2441.
- (8) PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña*, I, 367, nº690.
- (9) MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia*, IV, 402.

- (10) CRUZ YÁBAR, *La Tapicería*. Se habla de Pedro Gutiérrez y de su hijo Gaspar en muy diversos lugares de la obra, en especial, en la biografía del tapicero.
- (11) Documento 4.
- (12) Documento 9.
- (13) También expresa esta misma voluntad en relación con su primera esposa, celebrándose esta vez las misas en el Hospital de Santa María la Blanca, y esta designación de los lugares concretos en que se habían de celebrar es lo que nos hace suponer que era el lugar en que se enterraron.
- (14) Documento 6.
- (15) Documento 9.
- (16) Documento 1.
- (17) Documento 2
- (18) *Ibidem*.
- (19) Documento 1.
- (20) Documento 3.
- (21) Documento 5.
- (22) Documento 7.
- (23) SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, II, XII: "Conócese tan sólo un apunte, sospecho que de la mano de don Bernardo Iriarte" y transcribe a continuación: «En un memorial impreso en folio con 12 folios firmado por Gaspar Gutiérrez a favor de un artífice que no nombra, que era español, que había viajado y aprendido el arte de hacer tapices enseñándolo en el Reino, se cita, fol. 8 v^o, entre varios Pintores, Escultores y Arquitectos al señor Siloé, Maestro mayor de las Obras de Granada, que fue escultor y arquitecto insigne, y Covarrubias, Presidente de Castilla que fue Escultor, Arquitecto famoso, Juan Bautista de Toledo, natural de Madrid -fol. 9, Juan de Herrera, matemático insigne y aposentador mayor de Palacio, *ibid*, vto. Título del memorial: Memorial sobre la Industria y Artífices». Cit. por CALVO SERRALLER, *Teoría*., 62.
- (24) Documento 6.
- (25) En el documento 5 se contienen parte de estas obligaciones. El contenido completo de las mismas deriva de algunos otros documentos que se transcriben en nuestro trabajo sobre *La Tapicería en Madrid*.
- (26) Documento 9.
- (27) Documento 8.
- (28) Documento 12.
- (29) SIMÓN DÍAZ, *El Colegio Imperial*, 30.
- (30) Documento 7.
- (31) Documento 12.
- (32) *Ibidem*.
- (33) Documento 10.
- (34) Documento 11.
- (35) Las noticias que siguen a continuación y las hipótesis que sostenemos tienen como base fundamental el documento de inventario, tasación y almoneda de los bienes del licenciado, que lleva el número 12, por lo que evitaremos en lo sucesivo su cita.

(36) Documento 7.

(37) De su formación, librería y obras nos ocuparemos en la segunda parte de este artículo, que por razones de espacio ha sido reservada para su publicación en el próximo número de esta revista.

BIBLIOGRAFÍA

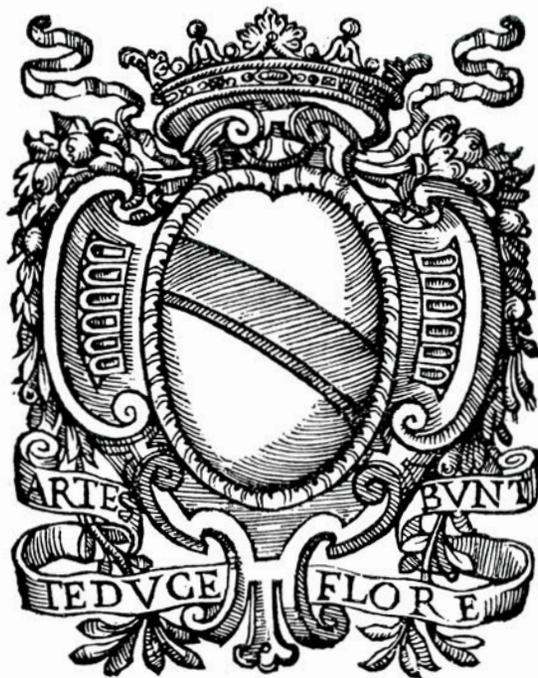
- ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*, 2ª ed. Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa, *La Tapicería en Madrid (1570-1640)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1996.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Los tapices de Goya*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1870.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos formados con los apuntamientos de D. ...*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863-1889.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *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 particulares para las personas de todos los Estados. Por el Licenciado..., Professor de ambos Derechos y Letras Humanas, natural de la ciudad de Salamanca. Dirigido a don Francisco Gómez Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, etc... con privilegio*, Madrid, Pedro Madrugal, 1600.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1947.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid (siglo XVI, I)*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1891.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1923.
- SIMÓN DÍAZ, José, *El Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992.
- TORMO, Elías, y SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los tapices de la Casa del Rey*, Madrid, Mateu, 1919.

NOTICIA
GENERAL PARA LA
ESTIMACION DE LAS
ARTES, Y DE LA MANERA EN QUE

Se conocen las liberales de las que son Mecanicas y fer-
uiles, con vna exortacion a la honra de la virtud y del trabajo
contra los ociosos, y otras particulares para las
personas de todos estados.

*Por el L. Gaspar Gutierrez de los Rios, professor de ambos Dere-
chos y Letras humanas, natural de la Ciudad de Salamanca.*

Dirigido a don Francisco Gomez de Sandoual y
Rojas, Duque de Lerma, &c.



CON PRIVILEGIO.

En Madrid, Por Pedro Madrival, Año M. D.C.

DOCUMENTO 1

PODER GENERAL PARA COBRAR DEUDAS DADO POR PEDRO GUTIÉRREZ A GASPAR GUTIÉRREZ, SU HIJO.

Madrid, 21 de marzo de 1587.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Francisco de la Quintana*, prot. 997, fol. 321).

Sean quantos esta carta de poder vieren cómo yo, Pero Gutiérrez, tapicero del Rey nuestro señor, estante en esta villa de Madrid otorgo y conozco que doi e otorgo todo my poder cunplido y bastante según que yo le tengo y de Derecho más puede y deve valer, a Marcos del Arroyo, tapicero, y a Gaspar Gutiérrez, estudiante, y a Simón de Medina, vecinos y estantes en la ciudad de Salamanca como si fuesen pressentes y a cada uno y qualquier dellos por sí ynsolidum para que por my y en my nonbre e por mi mesmo, puedan demandar, recaudar y rescivir, aver y cobrar de don Mendo Enríquez, conde de Melgar, y de sus bienes y de cualquier condena lo aya de dar y pagar, es a saver, ciento y cinquenta ducados, quel dicho señor conde me deve y es obligado de pagar a cuenta de mayor suma que me a de pagar por treynta rreposteros que por su orden y mandato se me dieron a hazer, que el plazo dellos es ciento y cinquenta ducados se amplió al fin de setienbre pasado del año de quinientos y ochenta y seis como más largo se declara en la scriptura que en razón de los dichos rreposteros se hizo ante el presente escrivano, y anssimismo, para que rreciva y cobre todos los demás maravedís que conforme la dicha scriptura yo obiera de aver, todo lo qual ...fue fecha e otorgada en la villa de Madrid a veinte y un días del mes demarço de mill y quinientos e ochenta e siete años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es, Julián de Arenillas y Francisco de Peñalber y Alonso Romero, estantes en la en la corte, e el dicho otorgante, a quien yo, el presente scrivano, doy fee que conozco, lo firmó en el registro. Francisco Gutiérrez. Ante mí, Francisco de la Quintana, escrivano.

DOCUMENTO 2

PODER DE PEDRO GUTIÉRREZ A ALONSO HERNÁNDEZ, TINTORERO, PARA VENDER SUS CASAS EN SALAMANCA.

Madrid, 22 de marzo de 1589

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Francisco de la Quintana*, prot. 998, fol. 1004).

Sean quantos esta carta de poder vieren cómo yo, Pero Gutiérrez, tapicero del Rei nuestro señor, rresidente en su corte, otorgo y conozco que doi e otorgo todo mi poder

cunplido y bastante según que yo les he y tengo y de derecho más puede y deve valer, (al señor Agustín de Morales y Galarza y : tachado) Alonso Hernández, tintorero, vezino de la ciudad de Salamanca, ausente como si fuese presente para que por my y en mi nonbre y como yo mesmo pueda (demandar rre: tachado), vender y venda a qualesquier personas y por qualesquier prescios y quantías de maravedís y al contado, unas casas que yo tengo mías propias en la ciudad de Salamanca en la colación de Santa María de los Cavalleros en la calle de Bordadores, en linde de casas de los herederos de Ana Rodríguez, muger que fue de Pedro de Topas, y de otro lado, casas de la dicha yglesia de Santa María de los Cavalleros... e otrosí, en caso que no venda las dichas casas pueda tomar a censo sobre ellas y sobre my y mis bienes hasta en cantidad de doscientos ducados más o menos, la cantidad que le pareciere, a rrazón de a cotorze y de qualesquier personas... Que fue fecha e otorgada en la villa de Madrid a veinte dos días del mes de março de mill y quinientos y ochenta y nueve años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es, Juan de la Torre y Francisco de la Torre y Gonzalo Ramírez, estantes en esta corte, y el dicho otorgante, a quien yo, el presente scrivano doi fee conozco, lo firmó en el registro. Pedro Gutiérrez. Passó ante mí, Francisco de la Quintana, escrivano.

DOCUMENTO 3

PODER DE PEDRO GUTIÉRREZ A GASPAR GUTIÉRREZ, SU HIJO, Y A ALONSO HERNANDEZ, TINTORERO, PARA COBRAR CRÉDITOS.

Madrid, 5 de abril de 1589.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Francisco de la Quintana, prot. 998*, fol. 1052).

Sean quantos esta carta de poder vieren cómo yo, Pedro Gutiérrez, tapicero del Rrey nuestro señor, rresidente en su corte, otorgo e conozco por esta carta que doy y otorgo todo my poder cunplido según que yo le he y tengo e de derecho más puede e deve baler a Gaspar Gutiérrez, estudiante, my hijo, y Alonso Hernández, tintorero, rresidente en la ciudad de Salamanca, y a cada uno y qualquiera dellos por sy ynsolidun y a quien sustituyeren ellos o qualesquier dellos, para que por my y en my nonbre e como yo mysmo puedan pedir e demandar, rrescebir, aver e cobrar ansí en juicio como fuera dél de todas e qualesquier personas de qualesquier partes y condición que sean, todas e qualesquier sumas e cantidades de maravedís que me son devidas hasta agora y se me debieren de aquí adelante en qualquier tienpo que sea por qualesquier obligaciones, conoscimientos, poderes en caussa propia y en otra qualquier manera y por fenescimiento de quantas y prestado... y ansimesmo qualquier trigo e cebada y centeno y otro género de pan que a my se me debiere... que fue ffecho e otorgado en la villa de Madrid a cinco días del mes de abril de

myll y quinientos y ochenta e nueve años, estando presentes a lo que dicho es Francisco d'Esmerada, Francisco de Larrea y Lope de Corquera, estantes en esta corte, y el dicho otorgante, a quien yo, el presente scrivano, doy fee que conozco, lo firmó de su nonbre en el registro. Pedro Gutiérrez. Ante my, Francisco de la Quintana, escrivano.

DOCUMENTO 4

PODER DE PEDRO GUTIÉRREZ A SU CUÑADO PARA LITIGAR.

Madrid, 15 de abril de 1589.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Francisco de la Quintana*, prot. 998, fol. 1056).

Sepan quantos esta carta de poder vieren cómo yo, Pedro Gutiérrez, tapicero del Rei nuestro señor, rresidente en su corte, como padre y legítimo administrador de mys hijos y de Ursula Gallega, mi muger, hija y una de los herederos de Benito Gallego y Francisca Díaz, su muger, mis suegros defuntos, que ayan gloria, vecinos de la ciudad de Salamanca, otorgo y conozco que doi e otorgo todo mi poder cunplido y bastante según que yo le tengo y de Derecho más puede y deve valer, a Juan Sánchez, vecino de la dicha ciudad, mi cuñado, y a quien sustituyere, para que por my y en mi nonbre y de los dichos mis hijos, como herederos que son por medio de la dicha Ursula Gallega, su madre, mi muger, de los dichos Benito Gallego y Francisca Díaz, pueda poner y ponga ación y demanda a la de Pero Prieto y a sus bienes y herederos y a quien con derecho deva, sobre ciertos censos que a cobrado de los dichos Benigo Gallego y Francisca Díaz, mis suegros, o de qualquier dellos y de sus bienes y herederos, sin títulos, sin recaudos y sin pertenecerles, y sobre ello... que fue fecha e otorgada en la villa de Madrid a quinze días del mes de abril de mill y quinientos y ochenta y nueve años. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es, Francisco de la Torre y Juan de Bargas y Gerónimo de Quintana, estantes en la corte, y el dicho otorgante, que yo, el presente scrivano doy fee que conozco, lo firmó de su nonbre en el registro. Pedro Gutiérrez. Passó ante mí, Francisco de la Quintana, escrivano.

DOCUMENTO 5

FIANZA DE PEDRO DE VILLAMOR A LAS OBLIGACIONES CON EL REINO DE PEDRO GUTIÉRREZ, TAPICERO.

Madrid, 23 de agosto de 1590.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Francisco Martínez, prot.209*, fol. 282).

J.H.S., en el nonbre de la Sanctíssima Trinidad, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, sea notorio a todos los que esta escriptura e instrumento vieren y entendieren, cómo en la villa de Madrid estando en ella la corte del Rey nuestro señor, a veinte e tres días del mes de agosto de mill e quinientos e noventa años, en pressencia e por ante mí, el scrivano y testigos de yuso escriptos, pareció pressente Pedro Gutiérrez, tapizero del Rey nuestro señor, natural de la ciudad de Salamanca y residente al presente en esta Corte e villa de Madrid, al qual yo, el presente scribano, doy fee que conozco, y dixo que por quanto por orden y mandado de su Magestad, él vino a esta Corte a usar y exercer la arte y officio de hazer reposteros para plantar y criar y enseñar cantidad de oficiales a su modo, para que la dicha arte produxesse y se aumentasse, y sobre ello dio ciertas muestras y memoriales al Rey nuestro señor en los quales significaba clara y desmenuzadamente la utilidad y provecho que venía a estos Reynos y a los naturales dellos y república generales y particulares, de la fábrica de la dicha arte y officio, como se contiene en los dichos memoriales, los quales vistos y entendidos por su Magestad, remitió a Luys Gaytán de Ayala, de su Consejo de Hacienda y corregidor desta villa de Madrid, para que en nonbre de la dicha villa tratasse y confiriese con los procuradores del Reyno de las cortes que se celebran al presente, lo que se a de declarar y proveer acerca de lo que el dicho Pedro Gutiérrez pide por los dichos memoriales, el qual dicho corregidor, en virtud del dicho decreto, aviéndolo tratado y propuesto en el ayuntamiento de la dicha villa, la qual visto y entendido el deseo y voluntad que su Magestad mostraba a que este negocio passasse adelante, nombró por comissarios a don Joan de Victoria y a don Ladrón de Guebara, procuradores de Cortes por esta villa de Madrid, para que juntamente con el corregidor propussiesen y diessen a entender este negocio a los procuradores del Reyno para que viessen si convenía lo que el dicho Pedro Gutiérrez pretendía, y assí, el dicho corregidor y comissarios en diversas vezes hizieron esta diligencia con los procuradores del Reyno y últimamente el dicho don Joan de Victoria en nombre de la dicha Villa pidió resolución y respuesta al dicho Reyno, y assimismo don Alonso de Fonseca, procurador de Cortes por la ciudad de Toro hizo cierta proposición pidiendo lo mismo sobre lo tocante al dicho negocio, de lo qual redundó que el dicho Reyno, considerando lo mucho que conviene a estos Reynos lo que el dicho Pedro Gutiérrez ofrece, y el gran beneficio que se sigue hallarse en él lo que se va a buscar fuera, la ocupación, exercicio y habilitación de sus naturales, el gran provecho que ha de redundar de las manufacturas de las lanas, en que se ocuparán muchas gentes, las ventas dellas y lo que dellas se hiziere, el aumento de alcabalas y otras cosas de provecho que se sacarán de los materiales, por ante Antonio de Paredes, secretario, probeyó y ordenó por escripto un Decreto del thenor siguiente:

En Madrid, a XVII de marzo de mill y quinientos y noventa años, reunido el Reyno, junto don Joan de Victoria, procurador de Cortes por la villa de Madrid, dio un recaudo de parte de la dicha villa en el negocio de Pedro Gutiérrez, tapizero, y assimismo don Alonso de Fonseca, procurador de Cortes por la ciudad de Toro, hizo cierta proposición y luego el Reyno, visto el dicho recaudo y proposición, acordó de votar sobre ello y salió por mayor parte que se den al dicho Pedro Gutiérrez mill ducados por una vez en quatro años, docientos y cinquenta ducados, al principio de cada uno año, dando fianzas que cumplirá lo que por sus memoriales a ofrecido de hazer, en razón de introducir la arte de la tapizería en estos Reynos, y que si no lo cumpliere, volverá los dichos mill ducados, o lo que dellos huviere recibido, y para estos los comisarios deste negocio hagan un memorial de las condiciones y puntos a que se a de obligar y lo traigan al Reyno, para que se vea y que ellos mismos tomen las fianzas, y que estos mill ducados sean de sobras de encabezamientos y quede a cargo del dicho Pedro Gutiérrez el sacar recuados y libranza de su Magestad para que le paguen de las dichas sobras, y para que conste de la verdad, dí esta certificación firmada de mi nombre, qués fecha en Madrid a diez de mayo de mill y quinientos y noventa años. Antonio de Paredes.

Después de lo qual, don Ladrón de Guebara, procurador de cortes por la villa de Madrid y Melón Suárez de Solis, procurador de cortes por la ciudad de Salamanca, como comisarios nombrados para este efecto en virtud del dicho decreto, hizieron y ordenaron ciertos apunclamientos y condiciones que el dicho Pedro Gutiérrez ha de guardar y obligarse a las cumplir, las quales se llevaron y se vieron en el dicho Reyno, que señaladas de las rúbricas de los dichos commissarios son de la forma siguiente:

Sean veynte moços y la muestra que hiziere dellos sea con probanza de que an cursado un año, y la segunda muestra sea de treynta con la misma condición. La tercera, de quarenta de la misma manera, a la quarta cinquenta, y en cumpliendo con la primera muestra, el fiador quede libre de aquella fianza y assí de las demás.

Que si Pedro Gutiérrez muriere antes de cumplirse el término de alguna de las dichas pagas, si los fiadores que huviere dado de la última probaren que cunplió hasta aquel día, queden libres de la tal fianza, sin que se aya de ratear.

Que para su execución, el Reyno le mande dar el auto y recaudo que hizo sobre esto y consentimiento y supplicación a su Magestad para que se los mande librar a cuenta de las dichas sobras, como dicho es.

Y assí, el dicho Pedro Gutiérrez, para cumplir lo que de su parte está obligado a hazer y guardar conforme a lo decretado por el Reyno y a las condiciones que los commissarios tienen señaladas, que son las de arriba referidas, dixo y otorgó que cumpliendo el Reyno con él, conforme a su decreto, que es dársele suplicación a su Magestad para que le mande dar los dichos mill ducados a cuenta de sobras del encabezamiento en la forma dicha de ducientos y cinquenta ducados, y constando avellos cobrado todos o en parte, se obligaba y obligó de començar a servir y servirá y exercerá el dicho officio, arte y fábrica de el primer año con veynte moços, y el segundo con treynta, y el terçero con quarenta y el quarto con cinquenta, a los quales dichos moços a de enseñar buenas costumbres y en su officio tres estofas para todos estados, baxa, mediana y subida, que lleve seda y que les a enseñar a dibujar lo conveniente al dicho officio y blasonar escudos de armas y divisas y

la razón de cada cosa destas y más se obliga de que, acabado el primer año, registrará los dichos veynete moços y probará aver cursado con ellos todo lo sobredicho, y que lo propio hará con el número de los moços de segundo, tercero y quarto año, para todo lo qual dará consigo fianzas vastantes aquí, juntamente con él, para que assí lo cumplirá, y se a de entender y se entiende que ha de ser en esta manera: que aviendo cursado los veynete moços el un año, y aviendo cumplido con lo tocante a su obligación, el tal fiador que assí diere quede libre de la fianza, y lo mismo se a de entender y se ha de hazer en el segundo, tercero y quarto años, haziéndose siempre en cada uno dellos la dicha diligencia, y que si acaso el dicho Pedro Gutiérrez muriere en el discurso de qualquier tiempo de los dichos quatro años, probándose que a la sazón que muriere tenía el dicho número de moços que en cada uno se declaran, aunque no aya cumplido el tal año, no se le ratee el tiempo que le faltare por cumplir, y el fiador quede libre de la dicha fianza y lo propio lo queden libres los herederos y bienes del dicho Pedro Gutiérrez de la cantidad de marabedís que el dicho primer año huviere recibido, y por el consiguiente a de ser en todos los dichos quatro años, para todo lo qual, que assí se cumplirá el dicho Pedro Gutiérrez, dixo que daba y dio por su fiador a Pedro de Villamor, residente en esta Corte, al qual pidió y rogó lo fuesse, el qual dicho Pedro de Villamor, estando pressente, dixo que aceptaba y acceptó hazer la dicha fianza y juntamente y de mancomún con el dicho Pedro Gutiérrez y ambos a dos in solidum y cada uno de por sí por el todo, renunciando como dixeron renunciaban la Ley de duobus reis debendi y la authéntica pressente y hocita de fidejussóribus, y el beneficio de la división y las demás leyes que hablan de la mancomunidad como en ellas se contiene, se obligaban y se obligaron assí principal como fiador, sin que se haga escursión (sic) contra el dicho principal y sus bienes ni otra diligencia alguna, que el dicho Pedro Gutiérrez hará y cumplirá todo lo que por esta escritura está obligado y las condiciones y posturas que en ella se declaran, la qual para que el dicho Pedro de Villamor, fiador, no pueda pretender ignorancia, por mí, el presente escrivano, se le leyó de vervo ad vervum, y assí, aviéndola entendido, se obligó a que el dicho Pedro Gutiérrez lo cumplirá en todo y por todo según en ella se contiene, sin exceptuar ni reservar en ella cosa alguna, y que si no lo cumpliere ni effectuare, que él, como tal su fiador, volverá y pagará al Reyno o a quien su poder hubiere los marabedís que el dicho Pedro Gutiérrez huviere recibido del año que faltare por cumplir de aquéllos que como dicho es está obligado, porque a solo esto es y sale por tal fiador, que se entiende que qualquiera de los quales años en que cada uno dellos se le han de pagar ducientos y cinquenta ducados hasta cumplirse los dichos mill ducados de la dicha merced y offrecimiento, que no cumpliere el dicho Pedro Gutiérrez con lo que assí está obligado, pagará y volverá los dichos ducientos y cinquenta ducados que assí huviere recibido del tal año, esto haziendo de deuda agena suya propia, y para que assí lo cumplirán como de suso se contiene, ambos a dos, principal y fiador, debaxo de la dicha mancomunidad, obligaron sus personas y bienes muebles y rayzes, avidos y por aver.

Otrosí, el dicho Pedro Gutiérrez, de por sí solo, se obligó e prometió que pasados los dichos quatro años, como de suso se contiene y declara, asistirá en esta dicha villa en su casa con su casa e fábrica y los dichos cinquenta moços por lo menos otros seis años más, que por todos sean diez años, y a ello se obligó de lo cumplir sin falta alguna, so pena que

no lo cumpliendo, le puedan compeler y apremiar y compelan y apremien a ello por todo rigor de derecho, y para el cumplimiento dello obligó la dicha su persona y bienes muebles e raíces, avidos e por aver, y los susodichos, por lo que a cada uno toca, dieron poder cumplido a todas y cualesquier jueces y justicias destos Reynos... y ansí lo dixeron y otorgaron e lo firmaron e sus nombres, a los quales doy fee que conozco, siendo a ello presentes por testigos Gaspar Gutiérrez, Alonso de Cienfuegos...residentes en esta Corte, y los dichos otorgantes, a los quales doy fee conozco, lo firmaron de sus nombres en el registro de esta carta. Ut supra. Pedro Gutiérrez. Pedro de Villamor. Passó ante mí, Francisco Martínez, scrivano de su Magestad.

DOCUMENTO 6

EMANCIPACIÓN DE LOS HIJOS DE PEDRO GUTIÉRREZ.

Madrid, 3 de marzo de 1592

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Gonzalo Fernández*, prot. 1609, fol. 282).

En la villa de Madrid a tres días del mes de março de mill e quinientos e noventa e dos años, ante el doctor Doncel de Carvaxal, theniente de Corregidor en ella y ante mí, el escrivano público y testigos yusoescritos, pareció presente Pedro Gutiérrez, tapicero de su Magestad y vecino desta dicha villa y dixo que él tiene por sus hixos legítimos y de Ursola Gallega, su muger difunta, a Gaspar Gutiérrez, qués de hedad de beinte e quatro años, y a Fausta Gutiérrez, de hedad de beinte e un años poco más o menos, los quales ambos son personas hábiles y suficientes para rregir e administrar sus personas e vienes, por lo qual y porque an sido mui obidientes y por otras muchas e muy justas cuassas que le an mobido e mueben, los a querido e quiere emancipar y no solo lo quieren y consiente, pero aún se lo an pedido y rrogado muchas veces, y para que la dicha emancipación aya e tenga entero e cunplido efeto, otorgó que emancipaba e emancipó a los dichos Gaspar Gutiérrez e Fausta Gutiérrez, sus hixos, y en señal de la dicha emancipación tomó a cada uno dellos por la mano e los apartó de sí y les dio por libres del podería paternal que sobre cada uno dellos tenía... estando presentes por testigos Juan de Páramo e Gerónimo Fernández y Francisco Serrano, estantes en esta Corte, y el dicho señor teniente e todos los dichos otorgantes, a quien yo, el escrivano, doy fee conozco, lo firmaron de sus nombres en el registro. Pedro Gutiérrez. Fausta Gutiérrez. Gaspar Gutiérrez. Pasó ante mí, Gonzalo Fernández. Sin derechos.

DOCUMENTO 7

MEMORIAL DE PEDRO GUTIÉRREZ AL REY EXPLICANDO SUS DIFICULTADES EN LA TAPICERÍA QUE HA FUNDADO.

s.f. Fines de 1595 o principios de 1596.

(Real Academia de la Historia, *Colección Salazar*, tomo N-IV, fol. 279).

Señor: Pedro Gutiérrez, tapicero de V. M., digo que avrá tres años dí a V. M. un discurso impreso que Gaspar Gutiérrez, mi hijo, hizo en favor de la industria y artificio, respondiendo a las dificultades que se me oponían contra esta pretensión. El qual, V.M. se sirvió remitir a los procuradores del Reyno, y aviéndose por él visto, les pareció quedavan muertas las dichas dudas, solo quedó bista la que se tenía de mi suficiencia. A ésta también se ha satisfecho, según V.M. lo juzgó viendo la cenefa y patrón del tapiz que hago. De cuyo parecer eran antes todos los cavalleros prudentes y los mejores artífices desta Corte. Pero como la virtud camina por tantos riscos y despeñaderos y no por donde es razón, cuando pienso que he acabado, se descubren dificultades peores que las pasadas, que son malas intenciones de algunos, que por no caer de su opinión, no dan oydos a ninguna de las satisfacciones que he dado, resucitándome algunas de las dichas dudas. A las quales, aunque he respondido largamente por el dicho discurso y un memorial impreso que he dado a los dichos procuradores, con todo, desseoso que esté bien público y por ninguna vía se estorve, avré con licencia de V.M de añadir algo a lo mucho que tengo dicho, no obstante para que V.M. bastava dezirlo en suma.

Opónenme a bulto que será cara la tapicería que se hiciere en España y la razón que dan para ello es que los jornales de los oficiales son más baratos en Flandes y que su mantenimiento es poco y frágil, no considerando cuán poco ganan los oficiales españoles que hacen reposteros, ni sus miserables comidas, que el más largo jornal no pasa de tres reales, y que ya en Flandes ganan a tres reales y no a tres ni cuatro placas como algunos dizen. La qual carestía se ha causado por preciarse ya los de aquellos países más de soldados que de oficiales, y porque como ay al presente tan pocos y la demanda de tapizerías es mucha, los mercaderes que desto tratan les ruegan y pagan caro. Las quales tapizerías tanto son más caras quanto menos traen de bondad, porque con la ufaría de verse rogados se señorean tanto de la obra que no gastan ya el material de seda, lana ni colores como solían. La estofa viene floxa, mal entallada, mal cosida, las encarnaciones y algunas tinturas imperfectas y la pintura defectuosa, como se experimenta en las tapizerías que agora vienen a esta Corte; cuyos precios son tan subidos, según sus dueños dizen, que llega el ana desde siete a doce ducados. Y si se hicieran con la perfección que antes, subieran necesariamente un tercio más de valor. A Francisco Guillamas se trujeron doze reposteros de Bruselas y vinieron de mano de persona bien encomendada, y con todo le salió cada una por siete escudos. Y vistos por oficiales éstos, y cien anas que yo hice a Mateo Enríquez, alguacil del Santo Oficio, se inclinan más a la obra del dicho Mateo Enríquez, la qual le salió el ana della por cinquenta reales, y no se perdió nada. En que si se acrecentarán treinta reales que la otra le excede de valor, por ventura le hiciera mucha

ventaja. Pues si esto es así, que agora a los principios, quando se introduce esta fábrica y no ay oficiales, ay tanta igualdad con el valor de la tapizería que se hace en Flandes, donde ay tanto respecto de los de acá, clara cosa es que después de introducida y criada gente en España, será sin comparación más barata la dicha tapizería. Y quando agora, al principio, fuera muy cara, no por eso se había de dejar de introducir, teniendo en estos días tantos ejemplos, como es el de los candiles de que V.M. se sirve en las salas de palacio, cuyo prescio fue ayer de cinquenta ducados, y niega oy con ellos a seis. Los escritorios, contadores y bufetes de ébano embutido valían a 500, 600 y 700 reales traydos de Alemania y agora hañes en España por mano de españoles, se ruega asimesmo con ellos a 250 y 300 reales, y si alguno le pareciere muy caro lo que agora se hiciere, no lo conpre, que yo aquí no pido privilegio de esención ni que se inpida el venir de fuera, ni que dejen de usar todos quantos quisieren del oficio de hacer la dicha tapizería; antes pretendo que aya emulación y competencia y que se encuentren los unos y los otros de tal manera que por vender cada uno su obra la perfecone y la modere en los precios. A esto repiten que no podrá haber la dicha competencia en lo que es tinturas y colores, porque las del Flandes son mejores y más durables; no advirtiendlo que hasta oy no se ha hecho tapizería en España con quien se pueda hacer esta regulaci3n, y que los reposteros con quien la hacen son de tan poco precio que no dan lugar a gastarse en ellos cuchinilla, ni pastel de Tolosa ni otros materiales firmes que se gastan en las tapicerías muy finas. Las quales, aún no vienen libres destos defectos, pues quanto más alegres son de colores, que es lo que nos engaña, tanto más sujetas están a perderse con brevedad, como se ve en la tapicería de Tunez de V.M., y se vería en todas las demás si no se tuviese tan gran cuydado con ellas, que si alguna puedo decir que es firme de todo género de tinturas, es la de los Honores, que V.M. estima como es raz3n. A las tapicerías comunes a todos los que las tienen es notorio que no les dura la alegría del color de dos años arriba; de manera que si éstas sirviesen sobre acémilas y carros al sol, viento, polvo y lodo, y al linpiar de zapatos, como se hace con los reposteros, descubrirían más presto sus faltas.

Dezir que los orines de cerbeza son mucha parte para la bondad de los colores y que no son los de vino, es engaño, porque este es un material que quando no se use dél aquí ni allá, no inporta nada. Demás desto, que cinquenta mil ducados se han gastado en ensayos de tapizería para poner estos defectos, los quales es imposible tenga la tintura en España guardando las leyes y ordenanças dellas que desto tratan. Assí que si ay alguna falta desta, más es por malicia y engolosinar a los conpradores con el barato del teñir, que por lo que ay de arte. También dizen no veremos esto los que somos nacidos, como si se dexase de plantar por esto la palma, ni de poner el maxuelo, ni de estacar las alamedas, ni usar de la pasta de la borcelana; quanto más que el uso de esto se yrá luego viendo, desde el día que siendo V.M. servido, se comenzare a introducir. No faltan pues personas que me dizen que si tanto deseo introducir esta arte, que lo haga yo. A los quales respondo que sí hiziera, si mis fuerzas fueran suficientes. Pero para introducirse y dar entera provisi3n desta mercadería al Reyno, es menester que haya mucho número de oficiales; los quales se han de crear de niños, como Quintiliano quiere en los Consumado Oradores, de manera que en cinco y seys años salga a la luz gran cantidad dellos. Para cuyo sustento fuera de mi doctrina no es bastante una hormiga como yo, sino se atraviessa de por medio la autoridad y ayuda de

V.M.; lo qual echaron mejor de ver los que esto esponen, el conde de la Mota y el marqués de Este, que visitando mis obradores, y doliéndose de la estrechez de casa se maravillan de que se sustentasse tantos mozos mientras aprenden; no siendo éste de los oficios donde pueden los aprendices ganar desde luego la comida, como hacen los albañiles, carpinteros, canteros y otros oficios. Y para conprobación desto, dixeran que el señor duque de Saboya en la ciudad de Turín aplicó una casa que de antes se decía granja y agora es albergue de la virtud, de valor de más de doce mil ducados, para remedio de vagabundos, recoger niños y niñas pobres y criar artífices en su Estado, lo que tiene un mercader que, conociendo los ingenios de estos niños, les aplica a aquéllo que más se inclinan, procurando encaminarlos al labrar y hilar seda, texer rasos, damascos, terciopelos y telas de oro, y hazer calzas de aguja, y que este mercader solamente está obligado a poner de su parte el caudal de las sedas y los oficiales y honbres y mugeres que enseñan a estos niños, pero no a darles de comer, vestir ni acostumarlos mientras aprenden, porque todo esto va por cuenta de la casa. A la qual, el señor Duque ha dado cierta parte de las penas de Cámara, fuera de las limosnas que ella saca en una procesión que hacen cada año. Según éstos, si agora en estos tiempos el señor Duque de Saboya usa esto en su Estado; si los ingleses, no olvidados de la policia temporal, ayudan a los vassallos flamencos de V.M., assí tapizeros como de otros oficios, porque enseñen gente de aquella tierra, dándoles muchas inmunidades y privilegios, de que se ha venido a poblar un lugar en castellano se diría Villanueva, y hecho en él un gran comercio; si en los antiguos, Alexandro Magno, rey de Macedonia, mandó se enseñassen muchos millares de muchachos de Persia y ayudó para ello; si Sertorio, en estos Reynos de V.M., mandó se enseñassen gran número dellos; si siguiendo estas pisadas, el emperador Trajano hizo lo mesmo mandando se enseñassen hasta cinco mil niños de todo su Imperio en las artes a que se inclinassen; si en España, si en Francia, si en Alemania, si en Grecia y otras partes, que Alexandro al Alexandro refiere; si tanto lo encomienda Platón en su República y Xenofonte alaba en la de los lasedemones y persas; si no es bueno en el mundo, porque lo a de parecer, que en este particular de criar gente para hazer la tapizería implore el favor y ayuda pública de V.M. y del Reyno, pues deven interponerlas, según Platón, en semejantes instituciones de artes liberales o mecánicas: de donde resulta estar en su punto esta armonía de República. Mayormente que el arraigarse éste y otros artificios en la forma sobredicha no es de tan excesiva costa como ha sido a algunos Príncipes traer cien familias de artífices de otras partes, que ha experimentado V.M. en los que a estos Reynos ha traído, pues con la mitad de lo que ha costado traer uno solo, se puede introducir muy ampliamente. Con lo qual se junta que los demás medios para plantar la dicha obra son tan posibles y fáciles y la utilidad y fruto della tan pública y particular de todos los vasallos de V.M. que no dan lugar a responder lo que según Suetonio refiere usó el emperador Vespasiano con un artífice que a muy poca costa le ofrecía llevar unas grandes columnas al Capitolio, a quien aviéndole hecho merced sin poner por obra al ingenio, respondió piadosamente por no hazer mal a los oficiales que en llevarla se ocupaban: Déxame sustentar esta pobre gente. Pues siendo así que de la execución de la tapizería resulta aver en España nuevo exercicio en que se puede ocupar alguna parte de la plebe, con mayor razón que el dicho artífice puedo humildemente suplicar a V.M. se sirva de mandar se execute luego.

Después de estar impresa la respuesta de arriba, he sabido cómo todavía me oponen algunos que son tan espacioso que nunca acabaré; los cuales, no se en qué razón se fundan, porque mientras estuve en Salamanca, con acudir a mí todas las obras del Reyno, fuí tan presto en acabarlas como es notorio, y particularmente en todas las que hize para el servicio de las Reynas nuestras señoras doña Isabel y doña Ana. Pues en las que he hecho para el servicio de V.M. en las jornadas de Lisboa, Monzón, Barcelona, y esta última, quán puntual he sido V.M. lo sabe muy bien. En nueve años que ha que vine a esta Corte, si he tardado en cumplir con algunos, que serán pocos, ha sido por lo que tengo dicho en la última hoja del dicho discurso, de ahora tres años, y no fue poco aver hecho este verano pasado en veintiquatro días ciento y veynte reposteros para el señor Cardenal Archiduque. Si se dice esto por el criar gente en la tapicería, no está en mí la culpa, como se lee por lo de arriba, y constará por lo que dice abajo. Y menos si por el tapiz, porque de mi parte tengo hecho mucho con cinco años del que hize en tres meses y medio por mano de muchachos aprendices, que jamás tal hicieron.

De manera que tocarle hé la fianza. El Reyno me ha dado en tres pagos seyscientos y cinquenta ducados para la crianza de aprendices, con suplemento del número que avía de tener dellos, librando así mismo en quanto a las dichas pagas al fiador que para esto he dado. Los cuales merezco muy bien por lo que sabe qualquiera de los que trabajan en el paño: quanto más que para esto, como consta de sus escrituras, he recibido veintiquatro. Para cuyo sustento, si hechassen mano de la bolsa por un solo día los que esto murmuran y bolviessen a ella sus ganancias, estoy cierto tendrían lástima de mi, como la tienen algunos cavalleros procuradores de Cortes, que uno de ellos estos días de atrás de carestía, doliéndose de que una docena de mozos se ocupavan solo de buscar pan, me embió dos hanegas de trigo, sin querer recibir blanca, que falta ha sido por lo que ha havido de parte del Reyno, que de la mía, en treinta meses que salió el decreto sobre ésto, huviese yo acabado no solo éste más aún los otros cinco paños en que a gusto del Príncipe nuestro señor se prosigue la hieroglífica como a V.M. dixen en el Pardo. A donde, por ver que a este passo me moriría yo primero que se acabasse, le llevé comenzado para que satisfaciendose V.M. dél, mandasse que el tiempo que ha de durar en acabarse se empleasse asimismo en dar principio a esta fábrica.

Otras personas, como sí se me huviesse dado de valde, murmuran también del dinero que he recibido. La Villa me dio seyscientos ducados por una vez, obligándome a residir en ella con mis obradores por espacio de diez años, como lo estoy haziendo, y no a otra cosa alguna, y los trescientos dellos se quedaron en poder del fiador hasta la dellos. Pues qué hará quien, con la comida, les da de vestir y calzar, cama y ropa limpia y juntamente les cura en sus enfermedades. Y sobre todo esto, al mejor tiempo se me van, unos por induzimiento de oficiales, a quien les pesa de que se críen, por el daño que a su parecer les viene de criarse muchos, diziéndoles que soy un engañador y que les enseño a ruin oficio y a ganapanes; y otros por parecerles que les basta lo que han aprendido, con que vengo a perder, no solo el crédito de salir con esta pretensión, sino también el trabajo y lo que he gastado con ellos mientras aprenden, y el fruto que después me havían de dar. Que no es de poca consideración, juntamente con los muchos pleytos que he tenido y tengo ante las justicias desta Corte con los dichos aprendices y oficiales que les induzen, los cuales son

tan largos y pierdo tanto en seguirlos que al cabo me quedo con la pérdida y ellos salen con sus intenciones. Y no hablo aquí lo que me ha costado de hacienda y honra seguir las Cortes siete años, oyendo algunos -aunque no de los procuradores dellas- que es chimera y embeleco lo que ofrezco y que no era oficial: de manera que me obligaron a suplicar a V.M. me diese licencia para llevar un telar a Palacio a donde trabajé por mi persona quarenta días, convocando a todos quantos quisiessen a desengañarse. Lo qual, juntamente con la descomposición de los otros quatro telares, que llevé a la sala del Reyno para que se viesse esta verdad, me hizo de daño más de cien ducados. De donde se hecha bien de ver que si cumpro y la necesidad que tiene esta causa de que V.M. se haga dueño della.

Finalmente, aun no paran en esto, que también me dan en rostro y aplican el hazer de la tapizería mil ducados de que V.M. me hizo merced en recompensa de quinientos que V.M. me devía y de las dichas jornadas en que serví por mandado de V.M. llevando personalmente las obras, y asimismo para traer mi casa a esta Corte. La aceptación desta merced me ha sido de tanto perjuicio como se verá por lo que diré. Abrá doce años que supliqué a V.M. me diese licencia para passar al Perú con el Conde de Villar, adonde por la consciencia de indios quería assentar esta pretensión de la tapizería, y la respuesta que a esto tuve de V.M. fue que sirviese por entonces en hacer los reposteros de la jornada de Monzón y treinta finos de la señora infanta doña Catalina. Éstos lleve por mandado de V.M. a Barcelona, de donde bolví mal despachado, assí en la paga como en la remuneración de los dichos servicios. Lo qual me pusso en tanta necessidad que bolví a suplicar a V.M. diese la dicha licencia y juntamente un oficio en aquel Reyno. Esto se remitió al conde de Chinchón y secretario Mateo Vázquez, los quales trataron conmigo dexase el viaje de Yndias y me viniese a vivir a esta Corte, que para esto V.M. me daría una muy buena ayuda de costa. Yo lo acepté, con que fuese de mil y quinientos ducados, en que entrase la dicha recompensa de deuda y servicios y se me diese cassa bastante para ponerme oficina, y que en lugar de gages, pues no eran más de tres mil maravedís, se le hiciesse cierta a mi hijo la pensión que V.M. me avía ofrecido. Todo esto se vino a resolver con mil ducados. Con esta confianza, traje parte de mi casa, entendiendo cobraría luego para traer lo restante. Lo qual me sucedió muy al revés de lo que pensava: porque se me fue dilatando de día en días, de manera que por tiempo de un año lo solicité, manteniendo dos cassas, una aquí y otra en Salamanca, sin tener lugar de exercitar mi oficio. Con que llegó a punto de perderme si Juan Ruiz de Velasco, doliéndose de mí, no diera cuenta a V.M., de que resultó remitirme al conde Chinchón, que me hizo pagar luego.

Pero quando llegó a mi poder este dinero, no fue de más fruto que de pagar públicamente lo que debía a mis acreedores en Salamanca, precedido de las dichas jornadas, puntualidad de obras y del dicho año que se me dilató esta jornada, quedándome sin blanca alguna. De suerte que lo que vine a sacar en limpio fue tornarme a empeñar para acabar de traer lo que restava. Que todo ello, junto con lo de antes, traxeron catorce carros de a quatro mulas, por ser los instrumentos deste oficio muy pesados. Y la casa que se me dio no ha sido bastante, ni la pensión se ha dado hasta oy a mi hijo, y yo me he venido a quedar solamente con los tres mil maravedís de gages. Por manera que, según ésto, mejor me fuera haver pasado a las Yndias, adonde tuviera ya asentado este oficio y embiado el fruto dél a estos Reynos, y mis hijos no estuvieran tan sin remedio como lo están, ni mi crédito tan

estrágado que me es forzoso suplicar humildemente a V.M. sea servido de mandar se haga información pública y secreta de todo lo que tengo dicho y, juntamente, de mi vida y costumbres de treinta y quatro años a esta parte, pues ay tantos testigos en estos Consejos de V.M. que me han conocido todo el dicho tiempo. Y si se hallara por ella que en mí ha havido otro vicio más que poner mi oficio en el punto que V.M. ha visto y que por esto he dexado de ganar más de catorce mil ducados, V.M. mande se me de más castigo del que mereciese. Pero si trato verdad, en premio della vuelvo a suplicar a V.M. se sirva de mandar se ponga por obra esta fábrica.

DOCUMENTO 8

ESCRITURA PÚBLICA DE RENUNCIA DE LEGITIMA OTORGADA POR GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS A FAVOR DE SU PADRE.

Madrid, 23 de enero de 1601.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Francisco de la Quintana*, prot. 1008, fol. 65).

Sean quantos esta scriptura de renunciación y lo demás en ella contenido vieren, cómo yo, el lizenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, de primeras órdenes, hijo legítimo de Pedro Gutiérrez, tapicero de su Magestad, y de Ursula Gallego, su muger difunta que aya gloria, mis padres, digo que yo soy en mucho cargo y obligación al dicho Pedro Gutiérrez mi padre, que está presente, porque de más del sustento que me a dado, que ordinariamente estaba obligado a me dar como su hijo, me a ayudado y gastado conmigo en mis estudios y en otras cossas mucha suma de maravedís y particularmente en pretensiones más me a ayudado y todo ello en más cantidad de treientos ducados y ansí por ésto como porque es mi padre y por otras muchas buenas obras que él e rrevido, de más de mayor remuneración, de cuya prueba e averiguación le rrelebo y é por rrelebo, otorgo y conozco que cedo e rrenuncio y traspaso y hago donación pura, mera, perfeta e yrrebocable que el Derecho llama entre bibos para agora e de aquí adelante para siempre jamás al dicho Pedro Gutiérrez, mi padre, para él y sus erederos y sucesores y para quien dél o de ellos oviere título o caussa en qualquier manera es a saber de todos los vienes y erencia que me pertenecen y ubíerede por fin y fallescimiento de la dicha Ursula Gallego, mi madre, de por mi legítima materna, todos ellos, enteramente, ansí muebles como rrayces, derechos y acciones, confesando como confieso que es y montan más lo que ansí me a dado que la dicha legítima materna, de que en casso necessario me doy por contento y entregado a toda mi boluntad... que fue ffecha e otorgada en la villa de Madrid a beinte y tres días del mes de henero de mill y seiscientos y un años, testigos que fueron presentes a lo que dicho es, llamados y rrogados, Jaques de Espingarte, flamenco, y Diego Carretero y Pascual de

Eredia y Juan Deogal y Diego de Villanueva, estantes en esta Corte y los dichos otorgantes, a quien yo, el presente escrivano, doy fee que conozco, lo firmaron de sus nombres en el registro. Pedro Gutiérrez. El licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Passo ante mí, Francisco de Quintana, escrivano. Tres reales.

DOCUMENTO 9

TESTAMENTO DE PEDRO GUTIÉRREZ.

Madrid, 23 de enero de 1601.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Francisco de la Quintana, prot. 1008*, fol. 67 v.).

Yn Dey nomine, amen. Sepan quantos esta carta de testamento y última boluntad vieren, cómo yo, Pedro Gutiérrez, tapicero de su Magestad y residente en su corte, estando enfermo de enfermedad corporal y en mi libre sentido y entendimiento natural, que Dios nuestro Señor fue servido de me dar, temiéndome de la muerte ques cossa natural a toda criatura umana, que porque Dios nuestro Señor aya misericordia de mi alma y perdone mis culpas y pecados y creyendo como firmemente creo en la Santísima Trinidad y en todo lo que tiene y cree la Santa madre Iglesia Romana, otorgo y conozco que a su santo servicio y de la Virgen nuestra Señora y de todos los santos de la corte del cielo, ago y ordeno este mi testamento y última voluntad en la forma y manera siguiente:

Lo primero, encomiendo mi alma y cuerpo a Dios nuestro Señor y le suplico que aya misericordia de mi y que rreciva en satisfacción y enmienda del castigo que de él merezco, la muerte y pasión de su Santísima umanidad.

Yten mando que quando Dios nuestro Señor fuere servido de me llevar de esta presente vida, mi cuerpo sea sepultado, falleciendo en la cassa donde al presente bibo, que es en la casa de la Tapicería de su Magestad, en el monasterio de Nuestra Señora de Atocha, en la sepultura, parte y lugar que les pareciere a mis testamentarios e si falleciere en otra parte, me entierren donde pareciere a los dichos mis testamentarios, y que en lo que toca a mi entierro y funeral dél, se haga como lo ordenaren y dispusieren los dichos mis testamentarios, a los quales lo rremito.

Yten que si mi enterramiento fuere por la mañana, digan por mi alma una missa cantada con ministros y seis missas rreçadas y una bigilia, y si fuere por la tarde, la dicha vijilia y otro día siguiente las dichas missas.

Yten mando que se diga por mi alma zien misas rreçadas en las partes y yglesias y monesterios que pareciere a mis testamentarios y por el ánima de mi primera muger, Ursula Gallego, zinquenta missas y éstas en el ospital de Santa Maria la Blanca de la ciudad de Salamanca, y por María López, mi segunda muger, otras zinquenta misas en

Santa María de los Cavalleros de la dicha ciudad de Salamanca, y por mis padres y difuntos otras cinquenta missas en el monesterio de San Francisco de Salamanca, con que destas se digan las dos missas dellas por las ánimas del Purgatorio.

Yten declaro que debo a Francisco de Torres, tapicero de Salamanca, seis u ocho ducados de resta de cierta quenta menos dos ducados de un adereço de unos rreposteros.

Yten declaro que yo e tenido muchos años a zierta quenta con Alonsso Ernández, tintorero, becino de Salamanca; aberígüesse con él y si me debiere, se cobre, y si le deviere, se pague.

Yten digo que abrá diez años poco más o menos que yo emancipé a Fausta Gutiérrez, mi hija, la qual desde entonces acá me a serbido y tenido quento con el gobierno de mi cassa y officio, en que a tenido mucho travajo y gastado su mocedad. Mando que por este servicio y travajo se le den de mis vienes quinze mill maravedís en cada uno de los dichos diez años y a este rrespeto, todo el más tiempo que estubiere en mi cassa y compañía, declarando que esto es deuda muy devida y que aunque yo no muera, lo a de poder pedir siempre que quissiere, lo que tal a de poder pedir en virtud desta cláusula, que quiero que tenga fuerça de obligación quarentisia y contrato entre bibos y no se a de poder rrebocar en manera alguna, con declarar que hago que no tiene en su poder cossa alguna de que me pueda dar quenta y que los bestidos y otras cosas que ella tiene es suyo propio y no se le a de poder pedir ni acer disquento alguno.

Yten mejoro a la dicha Fausta Gutiérrez, mi hija, en el tercio y rremanente del quinto de todos mis vienes, derechos y aciones y de los de que me hiço donación y rrenunciación el licenciado Gaspar Gutiérrez, mi hijo, oy, día de la fecha desta, ante el presente escrivano, que fue de los vienes de la legítima materna, para que de todos ellos aya y llebe el dicho tercio y rremanente de quinto la dicha Fausta Gutiérrez, mi hija, libre y enteramente.

Yten mando a las mandas forçossas a cada uno cinco maravedís biniendo por ello, con que las aparto del derecho de mis vienes.

Yten, en el remanente que quedare e fincare de todos mis vienes, derechos y aciones, dejo y nombro por mis erederos universales en todo ello al licenciado Gaspar Gutiérrez y Fausta Gutiérrez, a mis hijos legítimos y de Ursula Gallego, mi muger, para que lo ayan y ereden entre sí, por yguales partes, tanto el uno como el otro, guardándose y cumpliéndose lo contenido en este mi testamento.

Yten, para cunplir y executar este mi testamento y lo en él contenido, dexo y nombro por mis albaceas y testamentarios a los dichos licenciado Gaspar Gutiérrez y Fausta Gutiérrez, mis hijos, y a Domingo de Errera, tapicero de la magestad de la Enperatriz, a los quales y a cada uno dellos, por ssi ynsolidum, doy y otorgo todo mi poder cunplido bastante para que después de mi fallecimiento entren y tomen todos mis vienes, bendan dellos los que bastaren en almoneda o fuera della...

...que fue ffecha y otorgada en la villa de Madrid, a veinte y tres días del mes de henero de mill y seiscientos y un años; testigos que fueron presentes, Jacques d'Espingarte, flamenco, y Diego Carretero y Pascual de Eredia y Juan Deogal y Diego de Villanueva, estantes en esta corte, y los dichos otorgantes, a quien yo, el presente escrivano, doy fee conozco, lo firmaron de sus nombres en el rregistro. Pedro Gutiérrez. El licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Passó ante mi, Francisco de Quintana.

DOCUMENTO 10

MEMORIAL DE FAUSTA GUTIÉRREZ PIDIENDO QUE SE LE CONCEDA EL OFICIO DE TAPICERO RETUPIDOR DE LA REINA QUE TUVO SU PADRE.

Valladolid, 16 de septiembre de 1603.

(Archivo General de Palacio, *Expedientes*, c^a 489/49).

El duque mi señor me a mandado enbiar a vuestra merced el memorial yncluso de Fausta Gutiérrez para que se vea en el bureo y se consulte lo que parecerá y su Excelencia me a mandado advierta a vuestra merced que las consultas que se hizieren vengan a él y no a su Magestad. Dios guarde a V.M. muchos años. En Palacio, a 20 de septiembre de 1603. Don Rodrigo Calderón.

Señor: Fausta Gutiérrez, hija de Pedro Gutiérrez, tapicero de la Reina nuestra Señora, con cargo de aderezar las tapizerías y alhonbras, dize que por muerte del dicho su padre, por quedar huérfana, doncella y pobre para se poder casar, supplicó a V.M. le hiziesse merced del dicho oficio, que en el interín que se remediara le serviría por persona suficiente, y que, aviéndolo consultado el bureo con V.M., ha tenido respuesta que se podría escusar el dicho oficio estando a cargo de Felipe de Benavidas las tapizerías de la Reina nuestra señora, y es así que el officio de retapar y hazer reposteros no es a cargo del dicho Felipe de Benavides y que quando la voluntad de V.M. sea que los retapadores de V.M. lo hagan, por el nuevo cuydado es cosa cierta que V.M. les ha de hazer merced, y por el contrario, haziéndosela V.M. a la dicha Fausta Gutiérrez, remedia V.M. a otra persona más y remunera treynta años de servicio del dicho su padre. Suplica a V.M. como amparo de huérfanas se sirva de no desamparar ésta, haziéndole merced del dicho oficio, que en ello la recibirá muy grande.

Al Bureo. Fausta Gutiérrez. A 16 de septiembre de 1603. Al duque de Lerma

DOCUMENTO 11

INFORME SOBRE LIMPIEZA DE SANGRE DE GASPAR GUTIÉRREZ PARA ACEDER A UNA PLAZA EN EL CONSEJO DE LA INQUISICIÓN.

Medina del Campo, 29 de octubre de 1603.

(Archivo Histórico Nacional, *Sección Inquisición*, leg. 3202, años 1603/1604).

29 de ottubre. 1603.

Los inquisidores con las informaciones de la genealogía y limpieza del licenciado Gaspar Guttierrez, natural de Salamanca.

En Valladolid, 2 de noviembre de 1603.

La ynformación de la genealogía y limpieza del licenciado Gaspar Gutiérrez, natural de la ciudad de Salamanca, que por carta de 6 de septiembre próximo pasado Vuestra Señoría nos mandó se hiziese como para official, ymbiamos a Vuestra Señoría con ésta y nos parece bastante para obtener el officio que pretende en la inquisición, siendo Vuestra Señoría servido de hazerle merced. Guarde Dios a Vuestra Señoría.

Medina del Campo. 29 de octubre de 1603.

El licenciado Francisco Polanco de Salzedo Doctor Alonso Ximénez de Reinoso. Doctor Roco Campofrío. Al Consejo de Su Magestad de la Sacta General Inquisición de Valladolid. Valladolid.

DOCUMENTO 12

INVENTARIO, TASACIÓN Y ALMONEDA DE LOS BIENES DE GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, HIJO DE PEDRO GUTIÉRREZ.

Madrid, 27 de octubre de 1606 hasta 17 de noviembre de 1608.

(Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, *Juan de Obregón, prot. 2440*, fol. 1193).

Inventario

Domingo de Herrera, tapicero de la magestad de la Emperatriz, digo que por el testamento que hizo y otorgó el licenciado Gaspar de los Ríos, relator del Consejo de la General Ynquisición, devaxo de cuya dispusición falleció y se depositó en la yglesia de San Martín desta villa oy, a las doce del mediodía, me dexó por su alvacea y testamentario juntamente con el señor Villanueva, del dicho Consejo, y el dotor Galdoz y el licenciado Castano, avogados, y a cada uno ynsolidun con cláusula particular que todos sus vienes entrasen en mi poder para que yo los vendiese y satisfaciese lo que dexava hordenado y diese cuenta de lo restante, para acer su dispusición y no envargante que porel dicho su testamento dexava echo ynventario de sus vienes los más y de más consideración, a mi me conviene como persona en quien an de entrar, acer ynventario dellos para efeto de los tasar y vender. A vuestra merced pido y suplico mande que un escrivano de su Magestad aga ynventario de todos los vienes que quedaron del dicho Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que están en la posada donde murió, y para ello de comisión en forma, pues es justicia que pido y para ello, etc. Domingo de Errera.

Dáse licencia a Domingo de Herrera para que como albacea y testamentario de Gaspar Gutierrez de los Ríos haga ynventario de sus vienes por ante Pedro Suárez, escrivano de su Magestad, a quien doy comisión para ello. El señor licenciado Oribe de Vergara, teniente, lo mandó en Madrid a veinte y siete de octubre de mill y seiscientos y seys años. Ante mí, Johan de Obregón.

En la villa de Madrid a veinte y siete días del mes de octubre de mill y seiscientos y seys años, por ante my, el presente escrivano, el dicho Domingo de Herrera, albacea testamentario del dicho licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, para efecto de hacer y inventario de los bienes que quedaron por su fin e muerte puso en ellos los siguientes bienes:

Plata

Primeramente, puso por y inventario un rosario de corales con extremos de oro, a manera de encomiendas de San Juan y una granada de oro por remate.

Una sarta grande de aljófar con granates, de oro.

Yten una salba de plata sobredorada.

Yten una taça de plata de pie alto sobredorada.

Una pieza de agua de plata pequeña con dos asitas doradas.

Yten un jarro de plata pequeño dorado por de fuera

Yten una aceytera y una binagrera de plata sobredorada

Yten un salero de plata con su tapador con tres pies, dorado.

Yten un açucarero y un pimentero de plata dorados

Yten otra pieza de agua de plata sobredorada escarolada con dos asas

Yten pone por y inventario un frasco de plata alto sobredorado que el dicho difunto declara por cláusula de su testamento ser del conde de Cocentayna y estar en prenda de ochocientos reales que le deve de que dize tener cédula de ello.

Yten siete cucharas de plata y dos tenedores de lo mismo.

Y en este estado quedó el dicho y inventario oy, dicho día, con protestación de lo acabar dentro del término que es obligado, y lo firmó. Pedro Suárez, escrivano.

En la villa de Madrid a veinte e ocho días del mes de octubre del dicho año por ante my, el dicho escrivano, el dicho Domingo de Herrera, continuando el dicho y inventario, puso en él los bienes siguientes:

Yten un jubón de gamuça traydo.

Yten otro jubón de tafetán labrado negro, bueno.

Yten otro jubón de tafetán morado, viejo.

Unos calçones de damasco dorados, viejos y rrotos.

Yten unos calçones de capichola negros, traidos.

Yten otros calçones de tafetán açabachado labrado, buenos.

Yten unos calçones de paño morado viejos y rrotos.

Yten unas calças de faxas con medias de seda, viejas e rrotas.

Yten un ferreruero de paño negro, traydo.

Yten otro ferreruero de paño negro, traydo.

Yten una sotanylla de capichola corta con mangas, traida.

Yten un manteo de rraxa, bueno.

Yten una loba de chamelote con mangas de lo mismo, buena.

Yten un manteo de paño negro bueno y nuevo.

Yten un manteo de bayeta.

Yten una sotanylla de lanascor con mangas de lo mismo, bieja.

Yten otra sotanylla de paño, vieja.

Yten una rropa de levantar de capichola forrada en bayeta negra, trayda.
 Yten un coletto chico de cordobán negro pa debaxo la rropilla, traydo.
 Yten unas medias de seda moradas de Ytalia, traydas.
 Yten otras medias de seda biejas e rrotas.
 Yten otras medias de lana blancas traydas.
 Yten un pedaço de tafetán negro en que se enbuelben los bonetes.
 Yten dos bonetes de clérigo, traydos.
 Yten puso por ynventario una rropa de lanylla negra con dos ribetes de lo mysmo, trayda.
 Yten un manteo francés de saya entrapada con faxas e un ribete de brocadete.
 Yten una saya de rropa de lanylla, digo, de gorgorán açabachado con pasamanos, traydo todo.

Yten una saya de picote de lana con pasamanos berdes, trayda.

Yten una cruz de madera con algunos encaxes para reliquias.

Yten una guitarra.

Y en este estado quedó el dicho ynventario, oy dicho día, y lo firmé. Pedro Suárez, escrivano.

En la villa de Madrid a seys días del mes de nobiembre del dicho año el dicho Domingo de Herrera, por ante my, el escrivano, continuando el dicho ynventario, abrió un escritorio mediano de nogal en el qual estaban muchos papeles y cartas, misibas y otras menudencias, que son las siguientes:

Dos toallas y un paño de manos de Olanda y un frutero de rred labrados, que esto se pondrán con la demás rropa blanca.

Un brebiario en dos cuerpos, chico, guarnecido, el uno dellos con manecillas de plata.

Un ciñidero de seda negra.

Una campanilla quebrada.

Una piedra de xaspe quadrada

Quatro cuchillos y dos tenedores

Unas tixeras largas y otras más cortas.

Unas tixeras de despabilar de pico de gurrión.

Yten pone por ynventario quarenta y nueve escudos de oro que avía en el dicho escritorio al tiempo que el dicho difunto murió, que balen quinientos y setenta y seys rreales y medio.

Yten ochenta ducados en rreales que valen ochocientos y ochenta rreales que avía en el dicho escritorio, el qual se bolbió a cerrar.

Tapices

Yten se pone por ynventario seys tapices de figuras de diferentes ystorias.

Yten dos tapices de lampaços

Yten un tapiz viejo de cenefa angosta

Yten quatro rreposteros y tres antepuertas

Yten otro rrepostero con una torre

Yten otro rrepostero con orillas de letras

Yten una antepuerta con una pirámyde.

Yten una alhombrilla de açul y más açul y dos rruedas

Yten otra alhombrilla con cenefa de rrepostero
 Yten una cuer dita de cofra. Y otra açul más pequeña
 Yten una alhombrilla de Alcaraz de tres ruedas bieja
 Un tapetillo pequeño de Alcaraz
 Y en este estado quedó el dicho ynventario el dicho día, de que doy fee. Pedro Suárez.

Escritorio

En la villa de Madrid, a nueve días del mes de nobienbre del dicho año, el dicho Domingo de Herrera, continuando el dicho ynventario, puso en él las cosas siguientes:
 Primeramente, cinco sillas de respaldar de nogal con clabaçón dorada.
 Yten dos sillas de nogal con tornyllos de respaldar, traídas.
 Yten una silletica baxa de la echura de las dos de arriba.
 Yten tres taburetes de nogal con asientos y espaldares de badana.
 Yten un bufete grande, largo, de pino, con sus pies pegados.
 Yten una mesa de pino con sus pies pegados.
 Yten un banco de pino de asiento.
 Yten una mesa de goznes con sus bancos de pino, que se coxe.
 Yten un bufetillo de pino baxo con dos caxones y zerraduras.
 Yten unos estantes de librería de madera de pino que son cinco tablas.
 Yten ynventarió la madera de la cama chica berde que quedó del dicho difunto.
 Yten la madera de la cama de campo de nogal entera, con barillas de hierro.
 Yten un bufete de nogal endido.
 Yten dos tablas chicas en que están unos papeles biejos.
 Yten un caxón con dos puertas con sus pies y archero, a manera de aparador, con sus cerraduras.
 Yten un catre de la Yndia.
 Yten un escritorio de nogal pequeño con un bufetillo con su nabeta por pie, de nogal.
 Yten un almario chico, de pino.
 Yten un cofre blanco de cubierta con su cerradura y llabe en donde están los bestidos.
 Yten otro cofre con cuer dita negra y oja de lata en questá la ropa blanca; es forrado y biejo algún tanto.
 Yten, otro cofre negro con cubierta, biejo.
 Yten una arca forrada por de fuera, bieja, en questaba rropa blanca.
 Yten una arquilla chica de pino.
 Yten una arca de pino en questán los patrones y tapiz del Rreyno.
 Yten una caxa berde con sus puertas y dentro un rretablo de muchas figuras talladas a lo antiguo, muy bieja y quebrada.

Cocina

Yten, un perol de cobre con dos asas de hierro.
 Yten un caldero de cobre de poço, biejo.
 Yten una çauela de pie con su tapador de cobre.
 Yten dos candeleros baxos de açófár y tixerás de espabilar.

Yten un brasero de caja con bazía, pequeño y biejo.
 Yten una sartén mediana.
 Yten un almirez chico con su mano.
 Yten unas trébedes de hierro quebradas e biejas.
 Yten una caldera de latón mediana con su cerco de hierro.
 Yten dos asadorcillos viejos.
 Yten un peso de garabatos con una libra de hierro.
 Yten un caço chico de açófar.
 Yten un belón de dos mechas, de açófar.

Yten tres cerraduras con sus llaves de lomas traydas y desconcertadas.

En este estado quedó el dicho ynventario oy, dicho día, con protestación de le proseguir y acabar y lo firmé. Pedro Suárez.

En la villa de Madrid a veinte y tres días del mes de nobiembre del dicho año, el dicho Domingo de Herrera, por ante my, el presente escrivano, continuando el ynventario de los bienes que quedaron por fin y muerte del dicho licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, puso en él la *ropa* blanca siguiente:

Primeramente puso por ynventario diez y siete colchones, algunos buenos, otros viejos y rrotos y uno de cañamazo con su lana todos; los quales, por estar sucios de la enfermedad y del camino y rrotos se an de llevar hacer y labar y aderezallos y echalles algunas sábanas de las peores que quedaron del dicho difunto, para que tengan mexor benta.

Yten se abrió un cofre negro y en él abía lo siguiente:

Tres piezas de lienzo delgado de bara en ancho que tienen treynta y cinco baras.

Yten dos piezas de servilletas de gusanyllo delgado que tienen diez y ocho servilletas.

Yten cinco pedaços de pieza de servilletas un poco gordas que tienen veynte y dos servilletas.

Yten cinco tablas de manteles de gusanyllo, las quatro buenas y la otra nueva.

Yten tres tablas de manteles de gusanyllo traídas.

Yten otra tabla de manteles de gusanyllo destopa de Tresparnas.

Yten una tabla de manteles rreales traída, grande.

Yten tres tablas de manteles alemanyscos viejas e rrotas.

Yten seys servilletas rreales viejas alemanyscas

Yten dos servilletas viejas e rrotas, una de gusanyllo y otra alemanisca

Yten dos almoadas de lienzo casero labradas de amarillo con sus azericos de lo mysmo

Yten dos almoadas de lienzo labradas de seda negra, traídas, con acericos de lo mysmo y mejores que las almoadas

Yten un trabesero de lienço casero labrado de açul, nuebo

Yten dos almoadas de lienzo delgado, enpeçadas a labrar de ylo amarillo

Yten dos almoadas de lienzo llanas, nuevas.

Yten quatro almoadas de lienzo labradas de seda colorada, viejas.

Yten seys almoadas de lienzo llanas con un acerico, traydas.

Yten dos almoadas y un acerico de lienzo casero con una rrandica amarilla por medio y dentro

Yten otras dos almoadas de lienzo con rrandilla amarilla por medio y bainicas, traydas.

Yten quatro almoadas de lienzo con rrandas blancas, traídas.
 Tres almoadas de lienzo llanas, traydas.
 Una almoada y dos acericos de lienzo gordo con una rrandá blanca, biejas
 Dos almoadas blancas y biejas, la una con una rrandá
 Otra almoada de lienzo, llana.
 Yten diez sábanas de lienzo casero traydas y la una rrota
 Yten se pone por ynventario otras dos sábanas de lienzo casero bien tratadas
 Yten se abrió otra arca llana con guarniciones de paño y en ella abía lo siguiente:
 Yten seys sábanas de estopa traydas y algunas viejas y gordas
 Yten dos paños de manos de lienzo llanos
 Yten otro paño de manos de lienzo con una rrandica alrededor
 Yten otro paño de manos biejo de Castilla, labrado
 Yten otros dos paños viejos e rrotos
 Yten tres camisas de hombre traydas
 Yten dos camysas de muger
 Yten una colcha de lienzo delgada, buena
 Yten otra colcha de lino y estopa de bolillos
 Yten un rrodapiés de cama de rred
 Yten unas calzas de ylo blanco de aguja de peales, traydas
 Lo qual se bolbió a meter en el dicho cofre y arca y se cerró por el dicho Domingo de
 Herrera, el qual puso por ynventario la ropa blanca que abía en el escritorio del difunto.
 Yten una toalla de lienzo labrado de ylo amarillo y blanco de punto rreal con rrandas,
 nueba
 Yten otra toalla blanca de desylado con rrandas, nueba
 Yten un paño de manos de olanda, labrado de desylado con puntas blancas, nuebo
 Yten un frutero de rred con sus puntas
 Yten un cuello de caça, traydo
 Yten cinco pañiquelos de narizes
 Yten unos cañones de lienzo
 Yten dos balonas de olanda con tres pares de puños con rrandas todo
 Yten tres balonas de clérigo con sus puños de olanda, traydas
 Yten inventarió seys fraçadas blancas, las dos traydas, las dos listadas de açul y colo-
 rado, buenas
 Yten siete fraçadas blancas biejas y rrotas e manchadas
 Yten un paño açul muy biejo de cama
 Yten un alfamar, todo listado, biejo
 Yten dos pares de alforxas traydas
 Yten dos pares de alforxas, traydas
 Yten cinco costales grandes de los de Salamanca, el uno biejo y rroto y los otros
 traydos
 Y en este estado quedó el dicho ynventario oy, dicho día, con protestación que hizo el
 dicho Domingo de Herrera de le proseguir y acabar, y lo firmé. Pedro Suárez, escrivano.

En la villa de Madrid a beynte y quatro días del mes de nobiembre del dicho año, el dicho Domingo de Herrera, prosiguiendo el diho ynventario por ante my, el dicho escrivano, puso en él las *cossas y deudas* siguientes:

Las casas que quedaron en la ciudad de Salamanca, que son las del escudo dorado, que quedaron por fin y muerte del dicho difunto,

con los cargos de los censos perpetuos y al quitar que ay sobre ellas, como lo dexa declarado por su testamento.

Yten puso por ynventario la deuda que el dicho difunto dexa declarado por su testamento se a de cobrar de Francisco Buelta, rrezetor del Consejo de la Ynquisición, por averlo mandado pagar adelantado, que parece son quarenta y cinco myll e quynientos maravedís.

Yten puso por ynventario la deuda que debe el obispo de Abila de la pensión de ciento y cinquenta ducados cada año desde el principio deste año hasta que murió.

Yten puso por ynventario la deuda de ciento y cinquenta ducados o lo que se cobrare della, que debe Anz de Ébalo, rrelojero, sobre que ay litixio y no se sabe de cierto lo que es.

Yten ciento y sesenta rreales que debe doña Bárbora Rrebezete, biuda de Niculás Campi, rrey de armas, que se lo debía al dicho difunto, como lo dexa declarado.

Yten la deuda de cien ducados que debe Juan Martín, tratante en el Rrastró, de su muger, por escritura como lo declara.

Yten los ducientos y cinquenta y seys rreales que quedó debiendo el licenciado Rruiz, abogado, sobre quatro tafetanes questán en prendas, como lo dexa declarado.

Yten los noventa y dos rreales que quedó debiendo al dicho difunto doña Mariana Xirón por zédula.

Yten noventa y dos rreales que quedó debiendo al dicho difunto Alonso Martín, carpintero, por zédula suya.

Yten pone por ynventario los ducientos rreales que el dicho difunto queda declarado se an de cobrar de Francisco Guillamas Belázquez, maestro de Cámara de su Magestad, que se quedaron debiendo de rresta de los gajes que hubo de haber Pedro Gutiérrez, su padre, del tiempo que sirbió a su Magestad en su oficio de tapizero.

Y el dicho Domingo de Herrera juró a Dios y a una cruz en forma de derecho no aver quedado más bienes del dicho difunto que los questán ynventariados en estas ocho ojas de atrás, y que cada y quando que a su noticias binyeren más bienes los manifestará e ynventariará para que coste dellos y los que son, y lo firmó de su nombre. Ante mí, Pedro Suárez, escrivano.

La *librería* está ynventariada y tassada al fin de las tasaciones de los demás vienes.

Tasación de tapices

Domingo de Herrera, tapicero testamentario del licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos y curador de sus bienes, digo que entre otros que del susodicho quedaron, que de presente no están para tasar ni acer almoneda dellos, quedaron algunos tapices y rreposteros que están ynventariados con los demás bienes, los quales, por ser aora tiempo de ynbierno, tendrán buena salida para venderse.

A vuestra merced pido y suplico mande que se tasen y se bendan en quien más diere por ellos, en almoneda, para que yo cumpla con mi oficio.

Otrosí digo que del susodicho quedaron muchos libros de todas profesiones y por ebitar costas y gastos, suplico a vuestra merced mande que personas que entiendan dello los tasen y balúen por el ynventario que de ellos se fuere haciendo. Pido justicia, etc. Domingo de Errera.

Se da licencia al dicho Domingo de Herrera para que aviéndose tasado los tapices y rreposteros que quedaron del dicho difunto por personas que dello entiendan, los benda a una o más personas, en almoneda en quien más diere por ellos, y en quanto a lo otro, se haga tasación de los libros como se fueren ynventariando, probeydo por el licenciado Oribe de Vergara, ty niente de corregidor, en Madrid a onze de dizienbre de myll y seiscientos y seys. Ante mí, Johan de Obregón.

En la villa de Madrid a doçe días del mes de diciembre de myll y seiscientos y seys años, en cumplimiento del auto de arriba, por ante my, el escrivano, el dicho Domingo de Herrera nonbró por tasador para que tasse los tapices, rreposteros y demás cosas del arte de tapicería que quedaron por fin e muerte del dicho Gaspar Gutiérrez de los Ríos a Juan de Medina, tapicero vecino desta villa, el qual, que presente estava, lo acetó y juró en forma de hacer lo que es obligado en este caso y aviendo visto los dichos tapices, rreposteros y demás cosas de tapizería conthenidas en el ynventario, hizo la tasación siguiente:

Primeramente cinco tapices de figuras de diferentes historias de quatro anas de cayda que todos tienen noventa y tres anas, que a ocho rreales y medio cada ana como los tasó montan DCCXC [Al margen:] Tapices, vendidos

Yten tasó un tapiz viejo de cenefa angosta que tiene diez y ocho anas a cinco rreales cada una. Monta noventa rreales XC [Al margen:] Tapiz, vendido

Yten quatro rreposteros y tres antepuertas con las armas de los Ríos, tasó cada rrepostero a ocho ducados y cada antepuerta a sesenta rreales, que todo monta quinyentos y treynta y dos rreales DXXXII [Al margen:] Reposteros, vendido

Antepuertas, vendido

Yten otro rrepostero que tiene una torre y unos xirones por armas, en cien rreales C [Al margen:] Repostero, vendido

Yten otro rrepostero con orilla de letras, tasó en ocho ducados LXXXVIII [Al margen:] Repostero, vendido

Yten una antepuerta con una pirámide en quarenta rreales XL [Al margen:] Antepuerta, vendido

Yten una alombrilla de açul y más açul con dos rruedas, es de estofa de rrepostero, en treinta rreales. XXX [Al margen:] Alhonbrilla, vendido

Otra alhombrilla de açul con cenefa de rrepostero, en veinte y quatro rreales XXIII

[Al margen:] Alhombrilla, vendido

Yten una cubierta de cofre con rrequibe amarillo en doce reales [Al margen:] Cubierta de cofre, vendido XII

Otra cubierta açul más pequeña en diez rreales X [Al margen:] Otra, vendido

Un tapiz de lanpaços que tuvo diez y ocho anas y tres y media de cayda, y tubo quinze anas y media a cinco rreales cada ana. Y otros tapiz de lampazos de quatro de cayda y tubo

quince anas y media, a cinco rreales cada ana CLX [Al margen:] Tapices de lampaços, vendidos, pagado

Una alhombra de Alcaraz de tres rrueadas y franxones coloridos, que a sido podrida y está rremendada y aderezada, en quatro ducados XLVIII [Al margen:] Vendido, pagado

Otro tapete pequeño de Alcaraz con franxones colorados, en quatro ducados XLVIII [Al margen:] Tapetillo, vendido. Bendido y pagado

Yten otro tapiz de figuras que tubo diez y nueve anas a ocho rreales y medio cada ana, monta CLX [Al margen:] Tapiz, vendido

Y juró en forma aver fecho la dicha tasación bien y fielmente sin hacer agravio alguno, siendo testigos Juan Bautista y Marcos García. Ante mí, Pedro Suárez.

Peso y tasación de la plata

Pesa una salba de plata dorada recercada, tres marcos menos una ochaba, a rraçón de a siete ducados el marco [Al margen:] Salba. Vendida

Pesa una taça de plata lisa con su pie alto, dorada, dos marcos y una onça y dos ochabas, a siete ducados el marco [Al margen:] Taça, Vendida.

Pesa una pieça de agua de bocados con dos asas y su pie de plata dorada un marco y seis onças menos media ochaba, a lo propio [Al margen:] Pieça de agua, vendida

Pesa una pieça de agua lisa con dos asas y su pie de plata dorada un marco, tres onças y ochaba y media, a lo propio [Al margen:] Pieça de agua, vendida

Pesan dos binajeras de plata doradas para aseyte y binagre, tres marcos y dos onças menos media ochaba, a rraçón de lo mismo [Al margen:] Binajera, vendida

Pesa un jarro de plata dorado, pequeño, dos marcos y una onça y una ochaba y media, a lo propio [Al margen:] Jarro, tasación, vendido

Pesa un medio salero de plata dorado alto, un marco menos dos ochabas, a seis ducados y medio el marco [Al margen:] Medio salero, vendido

Pesa un açucarero de plata dorado un marco y una onça y quatro ochabas y media, a siete ducados el marco [Al margen:] Açucarero, vendido

Pesa un pimentero de plata dorado seis onças y ochaba y media, a rraçón de siete ducados [Al margen:] Pimentero, vendido

En este día, el dicho Alonso Gallo juró en forma aver fecho la dicha tasación y firma della, y lo firmó. Alonso Gallo. Pedro Suárez, escribano.

En la villa de Madrid a seys de henero de myll y seiscientos y siete años, por ante my, el escrivano, el dicho Domingo de Herrera, para efeto de tasar los bestidos que an quedado del dicho difunto, nombró a Bartolomé de Fuensalida, sastre, vecino desta villa, el qual, aviendo jurado en forma de derecho de hacer la tasación dellos bien y verdaderamente, y aviéndolos visto y mirado, los tasó en la manera siguiente:

Primeramente, un jubón de gamuça, traydo, en diez y seys reales [Al margen:] Jubón de gamuça, vendido

Yten un jubón de tafetán labrado, negro [Al margen:] Jubón de tafetán, vendido

Tasación de los bestidos

Yten otro jubón de tafetán morado biejo, en dos ducados [Al margen:] Jubón de tafetán morado, vendido

Yten unos calçones de damasco viejos en diez y ocho reales [Al margen:] Calçones de damasco, vendidos

Yten otros calçones de capichola, negros, en cinco ducados [Al margen:] Calçones de capichola, vendidos

Yten otros calçones de tafetán açabachado, en setenta reales [Al margen:] Calçones de tafetán, vendidos

Yten otros calçones de terciopelo negro traydos y biejos, en quatro ducados [Al margen:] Calçones de terciopelo, vendidos

Yten otros calçones de terciopelo morados, viejos e rrotos [Al margen:] Dados

Yten unas calças de faxas con medias de seda biejas e rrotas, en dos ducados [Al margen:] Calças de faxas, vendidas

Yten un ferreruelo de paño negro traído, en seys ducados [Al margen:] Ferreruelo negro, vendido

Otro ferreruelo de paño viejo, en tres ducados [Al margen:] Ferreruelo viejo. Dado

Yten una sotanylla de capichola corta con mangas, en siete ducados [Al margen:] Sotanilla de capichola, vendida

Un manteo de rraja, bueno, en cien rreales [Al margen:] Manteo de rraja, vendido

Una loba de chamelote con mangas, en cien rreales [Al margen:] Loba de chamelote, vendida

Un manteo de paño, nuevo, en ciento y cinquenta y quatro reales [Al margen:] Manteo de paño, vendido

Un manteo de bayeta, en veinte rreales [Al margen:] Manteo de bayeta, vendido

Yten una sotanilla de anascote con mangas, vieja, en dos ducados [Al margen:] Sotanilla de anascote, vendida

Yten una sotanilla de paño, bieja, en dos ducados [Al margen:] Sotanilla de paño, dada.

Yten una rropa de levantar de capichola forrada en bayeta negra, en seys ducados [Al margen:] Ropa de levantar de capichola, vendida

Yten un colete chico de cordobán negro, en diez y ocho rreales [Al margen:] Colete de cordobán, vendido

Yten unas medias de seda morada, treydas, diez y ocho rreales [Al margen:] Medias de seda, vendidas

Otras rrotas, de seda negra, dos rreales [Al margen:] Medias rrotas de seda, vendidas

Otras de lana blanca, en catorce rreales [Al margen:] Otras de lana, vendidas

Un ciñidero de seda, en doze rreales [Al margen:] Ciñidero, vendido

Un sombrero traydo, ocho reales [Al margen:] Sombrero, vendido

Dos bonetes, en seys reales [Al margen:] Dos bonetes, vendidos

El tafetán en que se enbuelben, quatro rreales [Al margen:] Tafetán, vendido

Un espejo viejo, quatro rreales [Al margen:] Espejo, vendido

La qual juró aberla fecho bien y fielmente a su saver y entender, sin aber fecho agrabio, y no firmó por no saver. Ante my, Pedro Suárez.

En la villa de Madrid, a catorze días del mes de hebrero de myll y seyscientos y siete años, por ante my, el escrivano, Juan Calderón, entallador, abiendo bisto las *cosas de madera* que quedaron del dicho difunto y mirádoles según están, hizo la tasación:

Primeramente, cinco sillas de respaldar en nogal, con clabazón dorada, tasada cada una dellas a dos ducados. [Al margen:] Sillas, vendidas.

Dos sillas de nogal con tornyllos al respaldar, en diez y ocho rreales cada una dellas. [Al margen:] Sillas, vendido.

Una silletica baxa de la hechura de las dos de arriba, en quince reales [Al margen:] Silletica, vendida

Tres taburetes de nogal con asientos y respaldares de badana a ocho rreales cada uno [Al margen:] Taburetes, vendidos

Un bufete grande, largo, de pino, con dos nabetas, en cinco ducados [Al margen:] Bufete largo, vendido

Una mesa de pino con sus pies pegados, en ocho rreales [Al margen:] Mesa de pino, vendida

Un banco de pino de asiento, en seys rreales [Al margen:] Banco de pino, vendido

Una mesa de goznes con sus bancos de pino, que se coxe, en diez y seys rreales [Al margen:] Mesa de goznes, vendida

Yten tasó un bufetillo de pino baxo con so caxones y zerraduras, en doce rreales [Al margen:] Bufetillo, vendido

Una mesa de nogal bieja con pies de cadenas, en ocho rreales [Al margen:] Mesa bieja, vendida.

Yten unos estantes de librería de pino, que son cinco tablas, en treynta rreales [Al margen:] Estantes, vendidos

Yten la madera de la camylla berde, en diez y ocho rreales [Al margen:] Madera de la camylla berde, vendida

Yten, la madera de una mesa de canpo de nogal entera con sus barillas de hierro, en ochenta rreales. [Al margen:] Madera de cama de canpo, vendida

Yten un bufete de nogal hendido, en veinte y ocho rreales [Al margen:] Bufete, vendido

Yten unas tablas en que están unos papeles viejos, en dos rreales [Al margen:] Tablas, vendidas

Yten tassó un caxón con dos puertas con sus pies y achero, a manera de aparador, en cinquenta rreales [Al margen:] Caxón, bendido

Yten un catre de la Yndia, en quarenta rreales [Al margen:] Catre, vendido

Yten un escritorio de nogal con su pie, qués bufetillo con su nabeta de nogal; el escritorio seys ducados y el bufetillo un ducado, que son siete ducados. [Al margen:] Escritorio, vendido. Pies, vendido.

Yten un almario chico de espino en diez y seys rreales [Al margen:] Almario, vendido

Yten un cofre blanco de cubierta con su cerradura y llabe, en tres ducados [Al margen:] Cofre blanco, vendido

Yten otro cofre con cuerdita negra y oja de lata, un poco biejo y forrado, en veinte y quatro rreales [Al margen:] Cofre negro, vendido

Yten otro cofre viejo cubierto de negro, en catorce rreales. [Al margen:] Cofre biejo, vendido

Yten una arca bieja, forrada por de fuera de forros viejos, en ocho rreales [Al margen:] Arca, en ser

Yten una arquilla chica de pino, en seys rreales. [Al margen:] Arquilla, vendida

Y el dicho Juan Calderón, entallador, juró en forma aberla fecho vien y fielmente sin agravio ninguno.

Y ansymismo tasó una arca de pino en que están los patrones y tapiz del Rrey nuestro señor y en ella an de estar, en veinte y quatro rreales [Al margen:] Arca, vendida

Y lo firmó de su nonbre y ansimismo tasó la casa berde de figuras, bieja, en doce rreales.

Juan Calderón. Ante mí, Suárez.

En la villa de Madrid a diez días del mes de março del año de myll y seiscientos y siete años, por ante my, el escrivano, Antonio de León, camero de su Magestad, para efecto de *tasar las camas* que quedaron del dicho difunto, hizo la tasación siguiente:

Primeramente tasó una cama açul de paño que tiene cinco cortinas y su rrodapiés apollillado y su cobertor, todo ello en docientos rreales. [Al margen:] Cama, vendida.

Otra cama de paño berde de cortinas y alló todo junto, y cobertor de otro paño berde de más claro y paño de bufete viejo, todo ello en ciento y cinquenta rreales. [Al margen:] Cama berde, en ser.

Un cobertor berde muy rroto y apollillado, en seys rreales. [Al margen:] Cobertor berde, vendido

Y el susodicho juró en forma de derecho aver fecho la dicha tasación bien y fielmente a todo su saver y entender, sin hacer agravio alguno, y en fee dello lo firmé. Suárez.

En la villa de Madrid, a once días del mes de março del dicho año, por ante my, el escrivano público, Domingo de Herrera, albacea y testamentario del dicho difunto, para efeto de *tasar la rropa blanca* que quedó por su fin y muerte, nonvró a Isabel Bautista, muger de Andrés de Rojas Alarcón, escrivano, y Juana Martínez, vecina desta dicha villa, las quales, abiendo bisto y mirado toda la dicha rropa y debaxo de juramento, hicieron la tasación siguiente:

Primeramente, siete colchones que son los mejores poblados de lana, a treinta rreales cada uno. [Al margen:] Colchones, vendidos.

Yten otros nueve colchones con su lana, las sábanas biejas e más pequeños, a dos ducados cada uno. [Al margen:] Colchones, vendidos.

Yten otro colchón de cañamazo moreno con lana, en ducado y medio. [Al margen:] Colchón, vendido.

Yten tasaron tres piezas de lienzo delgado de bara en ancho, que tienen todas tres treynta y cinco baras, a quatro rreales cada bara, que montan ciento y quarenta rreales. [Al margen:] Lienço, vendido.

Yten, seys piezas de lienzo de marca de la villa, casero, que cada una tiene nueve baras, que hacen cinquenta y quatro baras, a tres rreales cada bara, que hacen ciento y cinquenta y quatro rreales, digo, ciento y sesenta y dos rreales. [Al margen:] Lienzo, vendido.

Yten, dos piezas de servilletas de gusanyllo delgadas que tienen diez y ocho servilletas, que a tres rreales y medio como se tasó cada una, monta sesenta y tres rreales. [Al margen:] Servilletas, vendido.

Yten tasaron cinco pedaços de piezas de servilletas un poco gordas, que tienen veintidós servilletas, que a dos rreales y medio cada una montan cinquenta y cinco rreales. [Al margen:] Ydem, vendido.

Yten, cinco tablas de manteles de gusanyllo, buenas y nueva, tasaron las quatro dellas a beinte rreales cada una y la otra en beinte y ocho rreales, que hacen ciento y ocho rreales. [Al margen:] Manteles, vendido.

Yten, tres tablas de manteles de gusanyllo trídas; tasaron las dos a ocho rreales cada una y la otra en doce rreales, que montan veinte y ocho rreales. [Al margen:] Manteles, vendidos.

Yten, una tabla de manteles de gusanyllo destopa de tres piernas, en diez y seys reales. [Al margen:] Manteles, vendido.

Yten una tabla de manteles rreales grande, trayda, en tres ducados. [Al margen:] Manteles reales, vendido.

Yten tres tablas de manteles alemanyscos viejas e rrotas, las tasaron en seys rreales todas tres. [Al margen:] Manteles, vendido.

Yten seys servilletas rreales biejas, en doce rreales. [Al margen:] Servilletas, vendido.

Yten, dos servilletas biejas e rrotas en medio real. [Al margen:] Servilletas, cargo.

Yten, dos almoadas de lienzo cassero, labradas de amarillo con sus acericos de los mysmo, las tasaron en tres ducados. [Al margen:] Almoadas, cargo. Vendido.

Yten dos almoadas de lienço labradas de seda negra, traídas, con acericos de lo mysmo mexores, en treynta y ocho rreales. [Al margen:] Almoadas, cargo, vendido.

Yten, dos almoadas de lienço delgado enpeçadas a labrar de ylo amarillo, tasáronlas en veinte y quatro rreales [Al margen:] Almoadas, cargo, vendido.

Yten dos almoadas de lienzo llanas nuevas, en ocho rreales [Al margen:] Almoadas, cargo, vendido.

Yten, seys almoadas de lienzo llanas con un acerico, traídas, en diez y ocho rreales todas. [Al margen:] Almoadas, cargo, vendido.

Yten dos almoadas de lienzo casero con una rrandica amarilla por medio y desylado, traydas, en seys reales. [Al margen:] Almoadas, vendidas.

Yten, otras quatro almoadas de lienzo con rrandas blancas, traydas, las dos en seys reales y las otras dos en quatro rreales. [Al margen:] Faltan 2. Vendidas.

Yten tasaron tres almoadas de lienzo llanas, traídas, en quatro rreales. [Al margen:] Almoadas, vendidas

Yten una almoada y dos acericos de lienço gordo con una rranda blanca, viejas, en quatro rreales. [Al margen:] Almoada y acericos, vendido.

Yten dos almoadas blancas y biejas, la una con una rranda, en cinco rreales. [Al margen:] Almoadas, vendidas.

Yten otra almoada de lienço llana en dos rreales [Al margen:] Almoada, cargo.

Yten diez sábanas de lienzo casero, una rrota y bieja y otras traydas y otras buenas. Tasaron las dos a tres ducados cada una. Las cinco a dos ducados y medio cada una. Otra

beinte rreales y otra diez y seys rreales. Otra que es la rota en ocho rreales. Que todo monta ducientos y quarenta y siete reales. [Al margen:] Sábanas. Vendido. Cargo.

Yten otras dos sábanas de lienzo casero bien tratadas, a dos ducados cada una. [Al margen:] 2 Sábanas

Yten seys sábanas de estopa traídas. Las dos a dos ducados cada una. Y las quatro en cinquenta rreales, todas montan noventa y quatro rreales. [Al margen:] 6 Sábanas de estopa

Yten dos paños de manos llanos de lienzo en seys rreales. [Al margen:] Paños, cargo.

Yten otro paño de mano de lienço con una rrandas alrededor en dos rreales. [Al margen:] Paños, vendido.

Yten tasaron otro paño de manos viejo de beatilla labrado, en dos rreales. [Al margen:] Paño de manos, cargo.

Yten otros dos paños de manos viejos e rrotos en un real. [Al margen:] Paños, vendidos.

Yten tasaron tres camisas de lienzo de hombre, traídas, en beinte rreales. [Al margen:] Camisas, vendido.

Yten una colcha de lienzo delgado, buena, en seys ducados [Al margen:] Colcha, vendida.

Yten otra colcha de lienzo colchada, bieja, en dos ducados e medio. [Al margen:] Colcha, vendida.

Yten, otra colcha de lino y estopa de bolilla, en cinco ducados [Al margen:] Colcha, vendida

Yten un rrodapiés de rred de cama en diez rreales [Al margen:] Rodapiés, vendido.

Yten unas calças de aguja de ylo de Peales, traídas, en dos rreales [Al margen:] Calças, vendidas

Yten una toalla de lienzo labrado de ylo amarillo y blanco de Pintorreal con rrandas, nueba, en tres ducados y medio [Al margen:] Toalla, cargo.

Yten otra toalla blanca de desylado con rrandas, nueba, en veintydós rreales [Al margen:] Toalla, cargo.

Yten un paño de manos de Olanda labrado de desylado con puntas blancas, nuebo, en veintydós rreales. [Al margen:] Paño, cargo.

Yten un frutero de rrandas con sus puntas en doce rreales [Al margen:] Frutero, cargo

Yten un cuello de caça traído en ocho rreales. [Al margen:] Cuello, vendido

Yten cinco pañiçuelos de narices en cinco rreal [Al margen:] Pañiçuelos, vendidos.

Yten unos cañones de lienço traídos, en dos rreales [Al margen:] Canones, vendido.

Yten dos balonas de Olanda con tres pares de puños con rrandas, todo en doce rreales. [Al margen:] Balonas, vendido

Yten tres balonas de clérigo con sus puños de Olanda, traydas, en quatro rreales. [Al margen:] Balonas, vendido.

Yten seys fraçadas blancas, las unas listadas de açul y colorado, buenas, tasadas las tres listadas a diez reales cada una y las otras dos blancas a diez y seys reales cada una y la otra, qués más trayda, en doce rreales, que montan todas seys en setenta y quatro rreales. [Al margen:] Fraçadas, vendidas.

Yten siete fraçadas blancas biejas, rrotas y manchadas, todas en veinte y quatro rreales [Al margen:] Fraçadas, vendidas, 5. 2, Cargo 2 reales.

Yten un paño açul muy biejo de cama en ocho reales [Al margen:] Paño açul, vendido
 Yten un alfamar, todo listado, viejo, en ocho rreales [Al margen:] Alfamar, vendido.
 Yten, dos pares de alforxas traydas, en seys rreales [Al margen:] Alforxas, vendidas.
 Yten, cinco costales grandes de los de Salamanca, el uno biejo y rroto, todos los otros traídos, los quatro a quatro rreales cada uno y el otro en dos rreales. [Al margen:] Costales, vendidos.

La qual dicha tasación, las susodichas juraron a Dios en forma de derecho averla fecha bien y fielmente a todo su saber y entender, sin fraude alguno, y en fee dello lo firmé. Testigos, Marcos García y Juan Gutiérrez, estantes en Madrid. Ante mí, Pedro Suárez.

En la villa de Madrid, a doce días del mes de março del dicho año, el dicho Domingo de Herrera, para *tasar las cosas de cocina*, nonvró a Marcos García y Ysabel Antonia, los quales la hicieron en la forma siguiente:

Un perol de cobre con dos asas, en diez reales [Al margen:] Perol, cargo.
 Un caldero de cobre de poco en diez reales. [Al margen:] Caldero, vendido.
 Una caçuela de pie con su tapador, en ocho rreales [Al margen:] Caçuela, vendida
 Dos candeleros de açófar vajos y unas tixeras de despabilar en siete reales [Al margen:] Candeleros, vendido. Tixeras de despabilar, vendido
 Un brasero de caxa chico, con bacía, viejo, en tres ducados [Al margen:] Brasero, vendido.
 Una sartén grandecilla, en dos reales. [Al margen:] Sartén, vendida
 Un almirez chico con su mano, en ocho reales [Al margen:] Almirez, vendido.
 Unas trébedes, un real [Al margen:] Trébedes, cargo.
 Una caldera mediana de latón con cerco de hierro, en quarenta reales [Al margen:] Caldera, vendido.
 Dos asadorcillos viejos en un real [Al margen:] Asadores, vendido
 Un peso de garabatos con una libra de hierro, en dos reales [Al margen:] Peso, vendido.
 Un caço chico de açófar, en tres reales [Al margen:] Caço chico, cargo.
 Otro caço viejo mediano, en cinco reales [Al margen:] Vendido.
 Un belón de dos mechas en veinte y seys reales [Al margen:] Belón, vendido.
 Tres zerraduras con sus llaves, en diez reales [Al margen:] Cerraduras, vendido.
 Quatro cuchillos y dos tenedores de hierro, en seys reales [Al margen:] Cuchillos y tenedores, vendido
 Yten unas tixeras de despabilar, en seys reales [Al margen:] Tixeras, vendido.
 Yten el dicho Marcos García tasó una espada vieja de Bilbao en diez reales. [Al margen:] Espada, vendido.
 Yten dos pares de tixeras de cortar, unas mayores que otras, en cinco rreales [Al margen:] Tixeras, vendido.
 Una piedra de xaspe para papeles, en tres reales [Al margen:] Piedra, vendido.
 Y juraron en forma de derecho aberla hecho bien y fielmente sin fraude alguno, y lo firmó. Pedro Suárez, escrivano.

Librería

En la villa de Madrid a trece días del mes de março de mill y seiscientos y siete años, ante mí, el escrivano y testigos, el dicho Domingo de Herrera, haciendo ynventario de los libros que quedaron por fin y muerte del dicho licenciado Gaspar Gutiérrez y para efecto de que se tasen, traxo a la parte y lugar donde estaban a Antonio Rodríguez, librero que bibe en la calle de Santiago, el qual myrándolos y yntitulándolos, los ynbentarió y tasó en esta manera.

Primeramente un derecho canónico de Turín, en tres cuerpos, en nueve ducados [Al margen:] Canónico, 99

Yten se ynbentarió y tasó el Derecho Civil en seys cuerpos, de la ynpresión de León, rubricas coloradas, en catorce ducados [Al margen:] Civil, 154

Yten un libro de Plinio, De Natural Ystoria, ynpreso en Basilea, en catorce reales [Al margen:] Plinio, 14.

Yten, las Partidas, de Gregorio López, ynpresas en Salamanca, en dos cuerpos, en tablas y repertorio, en pergamyno, en diez ducados [Al margen:] Partidas, 110

Yten, las Dicciones de Rriero, en un cuerpo, en diez y ocho rreales [Al margen:] Dicciones

Yten otro libro yntitulado Abiles, en catorce rreales [Al margen:] Abiles

Yten otro yntitulado Catálogo Gloria Mundi, en once rreales [Al margen:] Gloria mundi

Yten, Prática de Paz, en un cuerpo, en quince rreales [Al margen:] Prática

Yten otro libro yntitulado Obras de Platón, en diez y seis rreales [Al margen:] Platón

Yten la Rrecopilación de las Leyes, en dos cuerpos, en cinquenta rreales [Al margen:]

Rrecopilación

Yten un libro yntitulado Micilanya, de Antonio del Rrío, en dose rreales [Al margen:]

Micilanya

Yten otro libro yntitulado Joanis Juspiniiani, en un cuerpo, en diez y ocho reales [Al margen:] Juanis Juspiniiani

Yten otro libro yntitulado Marianus de Rrebus Yspanya en veinte y quatro rreales [Al margen:] Marianus

Yten otro libro de Fuero Juzgo en un cuerpo, en veynte rreales [Al margen:] Fuero Juzgo

Yten otro libro yntitulado Mendoça de Pactis en diez rreales [Al margen:] Mendoça de

Pactis

Yten otro libro yntitulado Guillermo Benedito, en un cuerpo, en veinte y quatro rreales

Yten otro, De Platica de Gail, en doce rreales [Al margen:] Plática de Gail

Yten otro libro yntitulado Singularia dibersorum dotorun, en un cuerpo, en veyntiocho reales [Al margen:] Singularia dibersorum

Yten las Ynstituciones Ynperiales, en un cuerpo, en diez y seis rreales [Al margen:]

Ynstituciones

Yten otro yntitulado Consejo de Cumani, en un cuerpo, en treynta reales [Al margen:]

Consejos de Cumani

Yten otro libro yntitulado Bitá de Manuel Dunx, saboyano, en doce reales [Al margen:]

Bitá de Manoel Dux

Yten otro libro yntitulado Estrabón, en diez y ocho rreales [Al margen:] Estrabón

Yten otro de Cerbantes, sobre las Leyes de Toro, en nueve reales [Al margen:] Cerbantes

Yten otro de Tello Fernandez, sobre las leyes de Toro, en nueve reales [Al margen:] Tello Fernández

Yten otro, Decisiones de Rrota, en un cuerpo, en diez y seys reales [Al margen:] Decisiones

Yten, otro libro, De Seneca, biejo, en quatro rreales [Al margen:] Séneca

Yten otro libro, de Phelipe Decio, sobre las Yndecretales, en veinte reales [Al margen:] Phelipe Decio

Yten otro libro yntitulado Ystoria, de Pauli Mili, en treinta reales [Al margen:] Pauli Mili

Yten Rreminaldo, Sobre el Dixesto, nuebo, en siete rreales [Al margen:] Rreminaldo, Sobre el Dixesto

Yten, otro libro yntitulado Obserbaciones Xacobi Guiaxi, enquadernado en becerro, en doce rreales [Al margen:] Observaciones

Yten otro libro yntitulado Alexando Achilili, en nueve reales [Al margen:] Alexando Achilini

Yten las obras de Cuxacio, en dos cuerpos, enquadernados en becerro colorado, en cinquenta rreales [Al margen:] Obras de Cuxacio

Yten los comentarios de Mateo Besebesi, en tabla, en ocho reales [Al margen:] Comentarios de Mateo

Yten las Tablas de Tolomeo, en diez y ocho reales [Al margen:] Tablas de Tolomeo

Yten otro libro yntitulado Nabarro, de Discritis, en seys reales [Al margen:] Nabarro de Discritis

Yten otro libro yntitulado De Plática de Fuleri, en seys reales [Al margen:] Platica de Fuleri

Yten otro libro yntitulado Platini, De la Bida de los Pontífices, en ocho reales [Al margen:] Platini, De Pontificis

Yten otro libro yntitulado Concordia, de Olano, en cinco reales [Al margen:] Concordia de Olano

Yten otro libro yntitulado Polibio, en quatro reales [Al margen:] Polibio

Yten otro libro yntitulado Octomano, Sobre ynstituta, con cubierta negra, en once rreales [Al margen:] Octomanos

Yten Los Abades, en seys cuerpos, con cubiertas coloradas, en ocho ducados todos [Al margen:] Abbades

Yten los Bartulos, en siete cuerpos, en cien rreales [Al margen:] Bartulos

Yten los Jasones, en cinco cuerpos, en treynta y seis rreales [Al margen:] Jasones

Yten los Angelos, en quatro cuerpos, en quatro ducados [Al margen:] Anjelos

Yten Paulo de Castro, en cinco cuerpos, en siete ducados [Al margen:] Paulo de Castro

Yten, las obras de Rripa, en dos cuerpos, antiguos, y la ynpresión antigua, en tres ducados [Al margen:] Obras de Rripa

Yten otro libro yntitulado Micaelis Gracis, en diez rreales [Al margen:] Micaelis Gracia

Yten otro libro yntitulado Soto, De Justici ed Juri, en doce reales [Al margen:] Soto, De Justicia

Yten otro libro yntitulado Angelo Mateacin, en ocho rreales [Al margen:] Anjelos Mateacin

- Yten otro libro yntitulado Linajes del duque de Saboya, en latín, en ocho rreales
- Yten, Juan Gutiérrez, en dos cuerpos, Praticas Questiones, en quatro ducados [Al margen:] Prácticas Questiones, de Juan Gutiérrez
- Yten, Acevedo, Primero, segundo y tercero, sexto y sétimo, sobre la Rrecopilación, en veinte y seys rreales [Al margen:] Acuerdo
- Yten otro libro yntitulado Comunes Conclusiones, de Antonio Gabriel en un cuerpo, en doce reales
- Yten pone por ynbentario un librilla yntitulado Sumarmyla, en quatro reales
- Yten otro libro pequeño, Cautelas, de Cepola, en seys reales
- Otro, De Rretorica de Culeri, en quatro reales
- Yten otro libro, De la Esplicación de la Bula, en seys reales
- Esplicación
- Yten otro yntitulado Mateo Gribaldi, en dos reales
- Yten otro llamado El iadesillo, nuevo, en tres rreales
- Yten, otro De Ludobico Dolci, en dos reales
- Yten otro libro yntitulado Bixelie Yndia Eltica Juris, en doce reales
- Yten otro libro, De Antoni Bixeranio, en dos reales
- Yten, las Constituciones, de Antonio Agustino, en tres reales, tiene título de Nobela
- Juliani
- Yten otro libro, de Titelmal de Filosofía, en dos reales
- Yten otro con cubierta colorada yntitulado Compendio de Teoluxía, en dos reales
- Yten otro yntitulado Suma, de Bitoria, en dos rreales
- Yten otro yntitulado Agustino, de Cibitate Dey, con cubierta colorada, en dos reales
- Otro libro yntitulado Xenofonte, en dos rreales
- Yten otro, de Ypitome de Juris Civilis, en dos reales
- Yten otro, de Rrudolfo Agricola, en dos reales
- Yten otro, de Laercio Bite, Filosofofan, en dos reales
- Yten otro, de Plaudi Anopalta, en real y medio
- Yten otro, de Bicenci Castilany, de Oficio Rrexix, en treinta reales
- Yten otro, de Ponponyo Mela, en dos reales
- Yten otro, de Juicio Ordini, en dos rreales
- Yten otro libro, De Ystimulis pastorum, en rreales y medio
- Yten otro libro, Metodus de Rracioni estrudendi, en rreal y medio
- Otro, de Bartolo Meyrrici, en un rreal
- Otro libro, De Flores Teoloxicorun, primera parte, en dos rreales
- Yten otro libro, Contextus Unibersi, en rreal y medio
- Yten otro, de Juliani Aureli, en un real y medio
- Yten otro, Suma Desa, en rreal y medio
- Yten otro libro, Formulario, en un rreal
- Yten otro libro, de Celeytas de Ciseron Epistolas, en un real
- Yten otro libro, De Platonici, en dos rreales
- Yten otro, de Arnobius Adbersus, en tres reales

Yten otro libro, de De oraciones de estudiantes, en un real, biejo, con cubierta negra, un real.

Yten otro, de Juliani Aureli, de Cognominibus, en real y medio

Yten otro, de Maxistratibus Sacerdotis, en real y medio

Yten otro libro, de Alfonso García, Rretorica, en real y medio

Yten otro libro con cubierta de tabla colorada, de Matey Ucebeci, en tres rreales

Yten otro libro yntitulado Ad Ystoria Xintilica Banderburi, en quatro rreales

Yten otro libro, Decisiones de Guido, Papa, en tres reales

Yten otro libro, de Julio Claro, en seys rreales

Yten otro libro, Del origen de Castilla, en quatro rreales

Yten otro libro, De topicorum juris, en un real y medio

Yten otro, de Metudis confesionis, en real y medio

Yten otro libro, Flores Vipierna, en dos rreales y medio

Yten otro libro yntitulado Conclusionen juris, en tres reales

Yten otro libro yntitulado Francisco Duareno, en real y medio

Yten otro titulado Quintiliano, en quatro reales

Yten otro libro yntitulado Tratatatus de Militares, en tres reales

Yten otro yntitulado Adbersis jurisconsultis, en real y medio

Yten otro yntitulado Ynstrucion Beate Maria, en real y medio

Yten otro libro yntitulado Geronimo Vides, en real y medio

Yten otro, Dibisiones, en dos rreales

Yten otro libro, Epistolas Çadolitare, en tres rreales

Yten otro libro, Frocul sacramentorum, en medio rreal

Yten otro pequeño, Ynquerenon, en medio rreal

Yten otro libro yntitulado Método Bixelio, en tres reales

Yten otro libro yntitulado Octomano, en dos rreales

Yten otro libro, De antiquitate rromanun, en real y medio

Yten otro libro yntitulado Dibersorum juris, en dos rreales

Yten otro, De Corraci Mycelany, en tres rreales

Yten Pusebini Judicum, en tres rreales

Yten otro, Décadas, Tito Libio, en dos rreales

Yten otro libro, Comentarios del César, en dos rreales

Yten otro yntitulado Jenofonte, en tres rreales

Yten, Guilherme Onceati, dos reales

Yten otro libro, Tercera Década, de Tito Libio, en dos rreales

Yten otro libro, De Juanis Lodibici Bibis, en dos reales

Yten otro libro, Notata Antiquis Mecatoris, en dos reales

Yten otro libro yntitulado Copia Berborum, en dos rreales

Otro libro, Juan Rrubiertis, Animaadbersiones, en dos rreales

Yten otro libro, el Secretario Toscano, en dos rreales y medio

Yten otro, Meditaciones debot, en real y medio

Yten otro libro, Sentencia de los poetas, rreal y medio

Yten otro libro, Latancio Ferminiano, en dos rreales

Yten otro libro, Del Acebedo, Yncuria Piçana, en tres rreales
 Yten otro libro, Misingueri, en tres rreales
 Yten otro, Castro, De Canonen Cibiles, en tres rreales
 Yten otro, Soler, de Cencibus, en tres rreales
 Yten otro, Dixibendis auxiles, en tres rreales
 Yten otro libro, Disputacionis Juris Cibiles, en dos rreales
 Yten otro libro, Rrolandi Pereri, en dos reales
 Yten otro libro, Plauto, pequeñito, en rreal y medio
 Otro yntitulado Tratatus de Estatutos Episcopalis en tres reales
 Yten otro, Concilio Tridentino, en dos reales
 Yten otro, Academya Cibi de Judici, rreal y medio
 Yten otro, Rrolando de Flores, en rreal y medio
 Yten otro, Mariana, de Ponderibus, en dos reales y medio
 Yten otro libro, Arte, de Martínez, en dos rreales
 Yten otro libro yntitulado Cibil, en rreal y medio
 Yten otro libro, Dialética, de Titelman, en rreal y medio
 Yten otro libro, Tratato de Ynstituciones Sacerdotum, en tres rreales
 Yten un nuebo Testamento, nuevo, en dos rreales
 Yten otros diez o doze librillos chicos y viejos en ocho rreales
 Yten un libro grande yntitulado Rrelaciones, de Juan Botero, en diez y seys rreales
 Yten otro libro yntitulado Leyes del Rreyno de Aragón, en ocho rreales
 Yten otro libro biejo de la Ystoria de Tucídides, en dos rreales
 Yten otro libro yntitulado Sagimila Parte de Carlos Quinto, en cinquenta y quatro reales
 Yten un libro yntitulado Barones y enbras, de Sedeno, en ocho rreales
 Yten otro libro yntitulado Pedro Mexía, en dos rreales
 Yten otro libro, Tesoro de Misericordia, en un rreal
 Yten otro libro, de muestras descrevir y quantas, en tres rreales
 Yten otro libro, Historia Mexicana, en tres rreales
 Otro libro yntitulado Luz del alma, en dos rreales y medio
 Yten otro libro yntitulado Ynquiririón de los tiempos, un rreal
 Yten otro libro yntitulado Oratorio de Rrelixiosos, en dos rreales
 Otro chiquito, De Doctrina, en medio real
 Otro, De Yndulgencias del Carmen, en rreal y medio
 Otro libro, de la Ystoria de la Fundación de las tres órdenes, en quatro rreales
 Yten un brebiario en dos cuerpos, de Benecia, el uno dellos con manecillas de plata,
 en diez y ocho reales

Yten inventarió el dicho Domingo de Herrera ciento y cinquenta libros pocos más o menos, que estavan en su poder quatro años ha, que de cierto no sabe lo que son, los quales tasó cada uno dellos a tres rreales, questan en papel sin enquadernar, yntitutados Noticia de Declaración de las Artes.

La qual dicha tasación del dicho Antonio Rrodríguez juró a Dios y a una cruz en forma aber fecho a su saber y entender sin hacer agrabio alguno y lo firmó de su nonbre. Antonio Rrodríguez. Ante mí, Pedro Suárez.

Almoneda

Domingo de Herrera, testamentario del licenciado Gutiérrez y tenedor de sus vienes, digo que yo tengo hecho ynventario y tasación de todos ellos y aora es franco para poderse vender. A vuestra merced suplico mande darme licencia para acer almoneda de todos ellos por boz de pregonero y por ante escribano, para que en todo tiempo conste aberse rrematado jurídicamente. Pido justicia, y para ello... Se da licencia al dicho Domingo de Herrera para que por ante Pedro Suárez, scrivano de su Magestad, por boz de pregonero, haga almoneda de los vienes y hacienda que quedaron por fin y muerte del licenciado Gaspar Gutiérrez, de quien es testamentario y tenedor dellos. Probehido por el licenciado Oribe de Vergara, teniente de corregidor, en Madrid a beinte y seys de abril de myll y seiscientos y siete años. El licenciado Justino de Chaves. Ante mí, Johan de Obregón.

En la villa de Madrid a veinte y ocho días del mes de abril de myll y seiscientos y siete años, por ante my, el escrivano público, Domingo de Herrera, tapicero e albacea y testamentario del licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, relator que fue del Consejo de la Ynquisición y tenedor de sus vienes, para efecto de hazer almoneda dellos, en una pieza baxa de las casas donde bibe, que son de los herederos de doña Marcela Duarte en la calle Mayor, donde los dichos bienes estaban, abrió los cofres y arcas en questaban guardados y por boz de Mateo Rrebollo, pregonero público, en altas e yntelixibles boces, por la dicha calle Mayor e otras partes públicas desta Villa, dixo y publicó cómo y quando se hazía la dicha almoneda y las cosas de que se hacía, la qual fue continuando y bendiendo de la forma y en los precios siguientes...

Primeramente se rremataron en Juan Gutiérrez las medias de seda negras viejas, en tres rreales

Yten se rremataron en Marcos García, platero, los calçones de terciopelo negro traydos, en cinco ducados

Yten en Miguel de la Riba, calcetero, una espada de Bilbao vieja, en nueve rreales

Yten los calçones de tafetán labrado açabachado en Lorenço de Pisa, en setenta rreales

Yten en Alonso de Villacorta dos colchones de los chicos y viejos, a dos ducados cada uno

Yten en el dicho una fraçada listada, en diez rreales

En el dicho otra fraçada blanca, en doce rreales

Yten se rremataron en Myguel González los calçones de capichola en cinco ducados

Yten se rremataron en doña María López las dos forquetas de plata en diez y seys rreales de peso y echura

Yten se rremató en Diego Calderón la caldera de latón questaba agujerada, en treynta y seys rreales

Yten una arquilla de pino sin llabe en Alonso de Billacorta en cinco rreales

Yten en Miguel de la Riba, calcetero, un bufetillo chico que era el pie de escritorio, en catorce rreales

En Alonso Tofiño el escritorio de Nogal, en seys ducados

Yten en Antonya Cortés tres piezas de lienzo casero gordo que tienen beynte y siete baras, a tres rreales cada bara, montan ochenta y un rreales

En la dicha, quatro servilletas en una pieza, gordas, en dos rreales y medio cada una montan diez rreales

Yten se rremataron en la dicha dos almoadas con rrandas blancas, en seys rreales

Yten en María de Escobar el catre de la Yndia, en cinco ducados

Yten en la dicha muebe servilletas en pieza, a quatro rreales cada una

Yten en la dicha tres tablas de manteles de gusanyllo de las cinco que abía, a beynte y un rreales cada tabal

Yten en Mariana Tremyño se rremataron dos sábanas destopa de las seys de una partida, la una en catorce rreales y la otra en doce rreales

En Tomás Hernández sse rremató el coxín y portamanteo en veynte y quatro rreales

Yten en doña Juana Bicente quatro cucharas de plata en quarenta y seys rreales y medio de su peso y echura

En María de la Peña se rremataron las dos vinajeras en ducientos y sesenta y siete rreales y medio de su peso y echura

Yten se rremató en la dicha el açucarero en nueve ducados de peso y echura

Yten en la dicha un colchón de los viejos y pequeños en dos ducados

Yten en la dicha un caldero de poço en diez rreales

En la dicha el brasero con su caja en tres ducados

En la dicha dos mantas en veinte e quatro rreales anbas

En la dicha otra manta en diez y seys rreales

Yten en la dicha una tabla de manteles de las cinco, en beinte y un rreales

Yten en la dicha el peso de balanças y una libra de hierro en dos rreales

Yten en Gaspar de Herrera los dos taburetes en diez y seys rreales anbos

En el dicho la silla chica, en catorze rreales

Yten en Alonso Ochoa los dos candeleros de açófar y tixeras en siete rreales

Y en este estado quedó oy, dicho día, la dicha almoneda, abiendo asistido a ella tarde y mañana y lo firmé. Pedro Suárez, escribano.

En la villa de Madrid a veinte y siete días del mes de abril del dicho año en la dicha cassa por boz del dicho pregonero, trayendo al pregón los vienes de la dicha almoneda por ante my, el escrivano, se rremataron los siguientes:

Y prosiguiendo la dicha almoneda se rremató en César, curial de Rroma, el jarrillo de plata sobredorado a precio de siete ducados y medio el marco, que conforme a su peso montó ciento y ochenta y un rreales

Yten en María de Córdoba una tabla de manteles en doce rreales

En la dicha se rremataron cinco servilletas en pieza a precio de tres rreales menos quartillo cada una, montan catorce rreales menos quartillo

En Mateo Rrebollo una sábana vieja questaba tasada en ocho rreales, en nueve rreales

En el dicho una sábana en quinze rreales questaba tasada en diez y seys

Yten en Juana Camos las cinco sillas de respaldar en diez ducados de su tasación

Yten en la dicha dos costales en ocho rreales

Yten en Antonia Cortés dos colchones de los viejos a dos ducados cada uno

Yten se rremató en Gaspar de Herrera la alhonbrilla azul de dos rruedas de estofa de repostero en treynta rreales

Yten en el dicho otra alhonbrilla de açul con cenefas de rrepostero en veinte y quatro rreales

Yten se rremató en el dicho una cubierta de cofre con rrequibe amarillo en dice rreales

Yten se rremató en el dicho otra cubierta de cofre açul más pequeña, en diez rreales

Yten se rremató en Guiomar Francisca dos tablas de manteles a ocho rreales cada una de su tasación

Yten se rremató en Luisa de Baeza tres camisas de hombre biejas en veinte rreales

Yten se rremataron en Alonso Ochoa de Meruelo dos balonas con puntas y tres pares de puños de Olanda en doce rreales

Yten se rremató en el dicho Alonso Ochoa una caxa berde de figuras ralladas con puertas, quebrada, en doze rreales de su tasación

Y en este estado quedó la dicha almoneda el dicho día, aviendo asistido a ella mañana y tarde y lo firmé. Pedro Suárez, escribano.

En la villa de Madrid a veinte y ocho días del mes de abril del dicho año por la mañana se abrió la almoneda y presente el dicho Domingo de Herrera, por ante mí, el dicho escrivano, por boz del dicho pregonero, se truxo al pregón los vienes de la dicha almoneda y en ella se rremataron los siguientes:

Primeramente se rretamó en Ysavel Bautista la colcha de lienzo colchada en treynta rreales

Yten en la dicha se rremató el paño de manos de lienzo con rrandas alrededor en dos rreales, por ser bieja

Yten se rremató en la dicha dos almoadas y azerico de lienzo con rrandas amarillas y dechado en seys rreales

Yten se rremató en la dicha Ysavel Bautista tres almoadas de lienzo de lana, traídas, en quatro rreales

En la dicha, dos paños de manos viejos, en dos rreales

En la dicha se rremataron dos colchones de los mexores, en sesenta rreales anbos a dos

Yten se rremató en Gaspar de Herrera un colchón, en treynta rreales

Yten se rremató en Mateo Rrebollo dos almoadas blancas y biejas y la una con una rranda, en cinco rreales anbas

Yten se rremató en Francisca, labandera, dos almoadas labradas de colorado, en ocho rreales

En la dicha un alfamar listado viejo, en ocho rreales

Yten en la dicha dos mantas de las viejas a seys rreales cada una, son doce rreales

Yten se rremataron en María de la Peña dos sillas de rrespaldar de nogal en treynta y seys rreales

En Luisa de Baeza tres tablas de manteles alemaniscas, biejas y rrotas, en siete rreales

Yten se rremataron en Matías Calbiche dos colchones en treynta rreales cada uno, que son sesenta rreales

Yten dos almoadas de lienço con rrandas de las quatro de una partida, en seys rreales

En Ysavel Bautista dos acericos y una almoada en quatro rreales

Yten se rremató en Pasqual Fiallo un pimentero de plata pequeño sobredorado que pesó seys onças y ochaba y media, en sesenta y tres rreales y tres quartillos, que montó a razón de siete ducados el marco

En el dicho se rremataron tres cucharas de plata diferentes de echura, en treynta y seys rreales

Yten se rremataron en el dicho Pasqual Fiallo seys tapices de figuras de diferentes ystorias a ocho rreales y medio de su tasación, que montan ciento y doze anas, que tubieron al dicho precio nobecientos y cinquenta y dos rreales

Yten se rremató en María de Herrera un sombrero de fieltro negro viejo en ocho rreales de su tasación

Más en la dicha un taburete de nogal biejo en siete reales

En la dicha tres mantas de las biejas a seys reales cada una, son diez y ocho rreales

En la dicha, otra fraçada de las buenas en diez y seys rreales

Yten se rremató en Juana Rodríguez un almario chico de pino, en diez y seys rreales

Yten en la dicha un colchón de los chicos, en dos ducados

Yten en la dicha una colcha de lienzo delgado, en seys ducados de su tasación

En Juana Camós se rremataron dos colchones de los grandes a beinte y siete rreales cada uno, que montan cinquenta e quatro rreales

En la dicha dos colchones de los pequeños a dos ducados cada uno, digo, a diez y nueve rreales cada uno, que fueron los peores y desecho de todos

Yten en Gaspar de Herrera un colchón de cañamazo en ducado y medio

...Yten se rremató en Antonio de León, camero, el caxón con dos puertas a manera de aparador, con su archero y pies, en cinquenta rreales.

Yten en el dicho dos cuchillos y un tenedor, en tres reales por ser biejos.

En el dicho dos pares de tixerias, unas mayores que otras, ambas en cinco rreales.

Una piedra de xaspe para papeles en tres reales

Unas medias de lana blancas en catorce rreales

En Juana Gutiérrez un espejo biejo en los quatro reales de su tasación.

Yten se rremató en Bartolomé de Fuensalida el manteo de paño nuevo en ciento y cinquenta y quatro reales de su tasación.

Yten se remataron en doña Juana Bicente unas botas de camyno biejas en ocho rreales.

En Juan Alonso una mesa de nogal vieja con pies de cadena, en ocho reales.

Yten se rremató en Alonso de Ochoa un tapiz de figuras que tubo diez y ocho anas, a cinco rreales cada una, montan noventa reales.

Yten se rremató en el dicho Alonso Ochoa una antepuerta con una pirámyde en quarta reales

Yten en el dicho un tapete de Alcaraz pequeño con franxones colorados, en quatro ducados.

Yten se rremataron en Juan Rodrigo Bedriera dos tapices de lampaços que tubieron treynta y tres anas a cinco reales cada una, de su tasación, montan ciento y sesenta y cinco reales.

Yten se rremató en Diego de Cubas la alhombra grande en cinquenta y dos reales.

Yten se rremataron en Gregorio de Gayangos, mayordomo del estado de los ayudas de Cámaras, quatro rreposteros y tres antepuertas con las armas de los Ríos, los rreposteros a ocho ducados cada uno y las antepuertas a ssesenta rreales cada una, monta todo quinientos treinta y dos rreales.

Yten se rremataron en Juan Sigundo, boticario, dos reposteros, el uno que tiene una torre y unos xirones por armas y el otro con orillas de letras, ambos en diez y siete ducados.

Yten se rremató en Alonso de Quevedo una guitarra guarnecida de ébano en diez y seys rreales

Yten se rremató en Marcos García unas alforxas traydas en tres rreales

Yten en el dicho dos cuchillos y un tenedor, en tres rreales

Yten tres cerraduras viejas con llabe en el susodicho, en diez rreales

Yten en el dicho dos asadores viejos en un rreal

Yten en el dicho un caço viejo en quatro rreales

Yten se rremató en Alonso Gutiérrez unas medias de seda moradas traydas en diez y ocho rreales

Yten en el dicho unas tixeras de despabilar en seys rreales

Yten se rremató en Esteban Hurtado una pieza de lienzo de doce baras a quatro rreales cada una, monta XLVIII reales

Yten en el dicho, un costal traydo, en quatro rreales y medio

Yten en el licenciado Sandobal la maleta de baqueta, en diez y ocho rreales

Y en este estado quedó la dicha almoneda oy, dicho día, abiendo asistido a ella y dado muchos pregones desde la mañana hasta la noche y el dinero que procedió de las cosas que se bendieron y rremataron quedó en poder del dicho Domingo de Herrera, persona que tiene a su cargo la dicha hacienda, y en fee dello lo firmé. Pedro Suárez, escribano.

En la villa de Madrid a diez y siete días del mes de setiembre de myll y seyscientos y siete años, lunes por la mañana, en las casas que quedaron por muerte de doña Marcela Duarte, en la calle Mayor, por boz de Juan Martín, pregonero pública, se pregonó quién quisiere conprar los vienes que avían quedado por fin e muerte del licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos que paresciesen en las dichas casas, que se avían de rrematar en el mayor ponedor, y aviendo dado el dichp pregón en dibersas partes y a altas bozes, en la dicha casa se fueron bendiendo e rrematando los vienes siguientes:

Primeramente se rremataron en Marcos García, platero, el almyrez, en ocho rreales

En el licenciado Alba se rremató la loba de chamelote y rropa de lebanar de capichola, en doce ducados anbas

En el licenciado Alonso Franco la sotanylla de capichola corta, en siete ducados

En el dicho el ciñidero de sseda en un ducado

Y en este estado quedó la dicha almoneda oy, dicho día, de que doy fee. Pedro Suárez, escribano.

Martes.

En la villa de Madrid a diez y ocho días del dicho mes de setiembre del dicho año, por el dicho pregonero se rremataron en almoneda pública los vienes siguientes:

En el padre fray Angel Hernández los dos brebiarios, en quince rreales

En Marcos García el cuello de caça en siete rreales y medio

En doña Mariana de Mendoza una pieza de lienzo de doce baras a quatro rreales y medio la bara, que montan quarenta y quatro rreales

Yten se rremató en Xacques Ferman, archero, la madera de la cama y rropa açul della en beinte y cinco ducados y medio

En Xristóbal Rrodríguez el calçón rroto de damasco morado, en diez y seys rreales.

Y en este estado quedó la dicha almoneda sin aberse bendido más vienes de los de suso declarados y abiendo asistido a ella todo el día, y lo firmé. Ante mí, Pedro Suárez, escribano.

Miércoles

En la dicha villa de Madrid a diez y nueve días del dicho mes de setiembre del dicho año, por boz del dicho pregonero a altas bozes se truxeron a pregón los vienes de la dicha almoneda y en ella se rremataron los siguientes:

Yten se rremataron en Rroças, barbero, las seys servilletas alemanyscas rreales, en diez rreales

En María Gutiérrez la sartén en dos rreales y medio

Yten se rremató el belón de açófar en el licenciado Gutiérrez, abogado, en veynte y seys rreales

Y en este día no se rremataron ny bendieron más vienes de los declarados abiendo asistido a la dicha almoneda todo el día, y en fee dello lo firmé. Pedro Suárez, escrivano.

Juebes

En Madrid, a beinte del dicho mes y año, a ora de las ocho de la mañana, el dicho pregonero, a altas bozes, pregonó la dicha almoneda y en ella, ante my, se rremataron los vienes siguientes:

Yten, en Francisco Maldonado el ferreruero negro, en quarenta e quatro rreales

Yten en Pedro Suárez, la sábana destopa traída, de dos piernas, en diez rreales

Yten en el dicho la tabla de manteles rreales en beinte y ocho rreales

En el dicho las medias de ylo traydas, en dos rreales, el banco de pino biejo, en quatro rreales.

En Juan Martín se rremataron quatro pañuelos, los dos traydos y los dos viejos, en tres rreales

Y en este estado quedó la dicha almoneda, abiendo asistido a ella todo el día, y en fee dello lo firmé. Pedro Suárez, escribano.

Viernes

En la dicha villa el dicho día, digo, a veynte y uno de septiembre del dicho año, se rremataron en la dicha almoneda los vienes siguientes:

Yten se rremató en Marcos García el banquillo con dos nabetas, en nueve rreales

Yten en Francisca Gómez la colcha de lino y estopa de bolilla, en quarenta e quatro rreales

Y en este estado quedó la dicha almoneda, abiendo asistido a ella el dicho día, y lo firmé. Pedro Suárez, escribano.

Sávado

En la villa de Madrid a veinte y dos días del dicho mes de setiembre del dicho año, por boz del pregonero se truxeron al pregón los bienes de la dicha almoneda y en ella se rremataron los siguientes:

Rematóse en Alonso Núez el libro de la Ystoria Mexicana, en dos rreales

Yten en Miguel Alonso dos sábanas de las que estavan tasadas a dos ducados, en treinta y quatro rreales

Yten en doña Francisca de Santiago el ferreruelo de bayeta y la loba de anascote vieja, en tres ducados.

En Juan Gutiérrez la caçuela y cobertera de cobre, en ocho rreales

Yten en María de la Peña dos sábanas de lienzo de dos piernas y media, en quarenta y ocho rreales anbas

En la dicha una mesa de pino, los pies pegados, en seys rreales

En don Diego de Argote el bufete de oja, endido, en veinte y seys rreales

Yten en María de Escobar la pieza de servilletas que tenya nueve servilletas, a quatro rreales cada una, montan XXXVI reales

En Juana Camos el rrodapiés de rred, en diez rreales

Yten en Miguel de Soto el bufete largo de pino con dos nabetas y las balas goznadas en cinquenta y dos rreales.

Yten en el dicho la arca de pino, en beynte rreales

Yten se rremató en Marcos García el agnus dey de oro y christal, en cinquenta rreales

Yten se rremató en Pedro Suárez la taça de plata sobredorada que pesó dos marcos y una onça y dos ochabas y la pieza de agua de bocados, de lo mismo, que pesó un marco y seys onças menos media ochaba, ambas piezas a rrazón de siete ducados el marco. Y el medio salero questá quebrado y pesó un marco menos dos ochabas, a rrazón de seys ducados el marco, en trecientos y sesenta y un rreales, que pesó y montó.

Yten se rremató en Baltasar de Atienza la pieza de agua lisa de dos asas de plata sobredorada, que pesó un marco, tres onças y ochaba y media, en ciento y catorce rreales y medio, montó a rrazón de siete ducados y medio el marco

Yten en Jusepe Pulido la salba de plata sobredorada que pesó tres marcos menos una ochaba en ducientos y treynta rreales, que montó de su peso, a rrazón de siete ducados el marco

Yten en Gaspar de Loyando el jubón de tafetán negro, en sesenta rreales

Yten en Rroas de Alarcón el jubón de tafetán morado viejo, en diez y seys rreales

Yten se rremató en Gaspar Alonso el jubón de gamuça traydo, en dyez y seys reales

Yten un cobertor berde biejo y rroto se rremató en el dicho, en seys rreales

Yten en el dicho un cofre blanco sin aforro, en tres ducados

En el dicho un colchón de los peores, en dos ducados

Yten en el dicho un cofre negro en diez y seis rreales

Yten tres balonas de clérigo con sus puños de Olanda pequeños, traydos, en Alonso Ochoa, en quatro rreales

Yten en Juan Martín, unos cañones de lienzo traydos, en rreal y medio

En el dicho una tabla de manteles de las cinco de la partida de la tasación, en veinte y quatro rreales

En el dicho una tabla de manteles gordos de tres piernas, en doze rreales

Yten en María de la Peña tres piezas de lienzo delgado y marca de la billa que cada una tiene nuebe baras, a tres rreales cada bara, son LXXXI reales

Yten en la dicha una pieza de lienzo ancho delgado que tiene once baras de quatro rreales cada una, XLIII reales

Yten en Fuensalida, sastre, las calças de cuchilladas con medias biejas y rrotas, en diez y seis rreales

Yten en Ana Gutiérrez se rremató un cofre negro biejo y quebrado, en quinze reales

Yten se rremató en Diego García de la Puente un libro yntitulado Rrelaciones de Botero, en diez y seys rreales

Yten en el dicho un libro de la Ystoria de Tucídides, en dos rreales, otro de Pedro Mexía en dos reales y otro, Ynquisiziión de los tiempos y otro, De Oratorio de Rrelixiosos, viejos, en tres rreales, que montan siete reales

En el dicho dos tablas biejas con unos papeles en dos rreales

Yten unas alforxas en el susodicho, en tres rreales

Yten se rremataron en Alonso Gutiérrez, mercader, trece servilletas de las que estaban en pieza gorda, a dos rreales y medio cada servilleta, montan treynta y seys reales y medio.

Yten seys rreales en que se bendió un paño açul biejo y rroto

Yten se rremató en Ysabel Bautista una sávana de las diez de una partida, en veinte y quatro rreales

Yten en la dicha otra ssávana en diez y ocho rreales

Yten en Francisca, labandera, dos costales, el uno rroto y biejo y otro mejor, en cinco rreales

Yten en la dicha, dos mantas muy biejas e rrotas, en dos rreales y medio

Yten se rremataron unos librillos chicos y biejos y rrotos en tres rreales, eran diez librillos

Yten se remató una cruz de ébano con unas rreliquias en diez rreales.

Y en este estado quedó la dicha almoneda, cuyo precio de las cosas que ansí se bendieron y rremataron en que más se dió por ellas, quedó y entró en poder del dicho Domingo de Herrera, y lo firmé. Pedro Suárez, escribano.

En la villa de Madrid a diez y siete días del mes de nobiembre de mill y seiscientos y ocho años, el señor licenciado Justino de Chaves, theniente de correxidor desta dicha Villa y su tierra por su Magestad, haviendo visto el ynbentario, tassaziión y almoneda de los bienes que quedaron por fin y muerte del licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, a pedimiento de Domingo de Herrera, su testamentario, dixo que mandava y mandó se de al dicho Domingo de Herrera como tal testamentario y a las demás partes a quien tocara, un traslado, dos o más del dicho ynbentario, tasación y almoneda de bienes signados y en pública forma y en manera que hagan fee, a los quales y a cada uno dellos para su balidaziión ynterponía e ynterpuso su autoridad y decreto judicial quanto á lugar de derecho y lo firmó. El licenciado Justino de Chaves. Ante mí, Johan de Obregón.

A PROPÓSITO DE UN RETRATO COLECTIVO: EL
ARQUITECTO ALFONSO RODRÍGUEZ

Por

ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ

En la ya lejana exposición de Retratos de Niño en España, celebrada en Madrid en 1925, figuró entre otros un retrato familiar (lám. 1) que se decía representaba a la esposa e hijos de D. Alfonso Rodríguez, arquitecto de la Real Casa (1). Se trataba de un lienzo de los años finales del siglo XVIII español o de principios de la centuria siguiente, en el que tanto la técnica, como la frialdad estática de las figuras, e incluso las ropas de los personajes, remiten a la estética neoclásica. Quiero llamar la atención sobre esta pintura, por otra parte nada excepcional, ya que en fechas bastante más recientes se expuso en Madrid el que es, con toda claridad, dibujo preparatorio para esa composición (2) (lám. 2).

La correspondencia compositiva entre ambas imágenes es total, repitiéndose en el cuadro definitivo desde la disposición y actitud de los miembros de la familia Rodríguez, hasta detalles como el enlosado del suelo, o el sombrero que aparece tirado en primer término. No concuerda, en cambio, la frescura y fluidez del dibujo previo, con la rígida factura de la obra definitiva. El planteamiento general fue bien diferente, en uno y otro: la espontaneidad del apunte, se truncó en severo estatismo. Parece que se ha puesto más empeño en dejar constancia de los rasgos físicos de los personajes, apenas sugeridos en el dibujo, que de la vitalidad que éste dejaba percibir. Sus actitudes se han respetado, caso de la postura de la madre, con las piernas separadas, de modo muy similar a como Goya representó a la condesa de Fernán Núñez (3). Sin embargo, al caracterizar a las figuras, se las ha querido representar con cierta solemnidad y especial detalle en los elementos accesorios, como joyas y ropajes.

En cuanto a la autoría de estas dos piezas, la inscripción que acompaña al dibujo ofrece alguna pista: "Diseño hecho por mi padre pa. el cuadro de



Lám. 1. "La Familia del Arquitecto Alfonso Rodríguez".
Antes Madrid, Colección Particular
(Fotografía Biblioteca Nacional).



Diseño hecho por mi Padre p.^o el cuadro de familia.

Lám. 2. "La Familia del Arquitecto Alfonso Rodríguez". Madrid, en comercio.

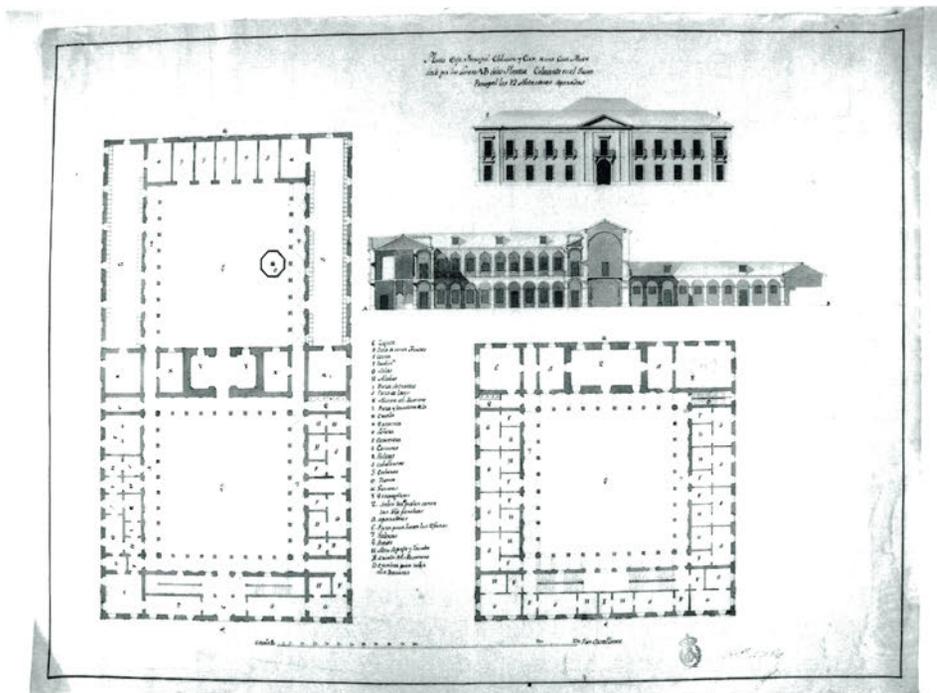


Fig. 1. Alfonso Rodríguez, Proyecto para una Casa-Mesón (1787). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

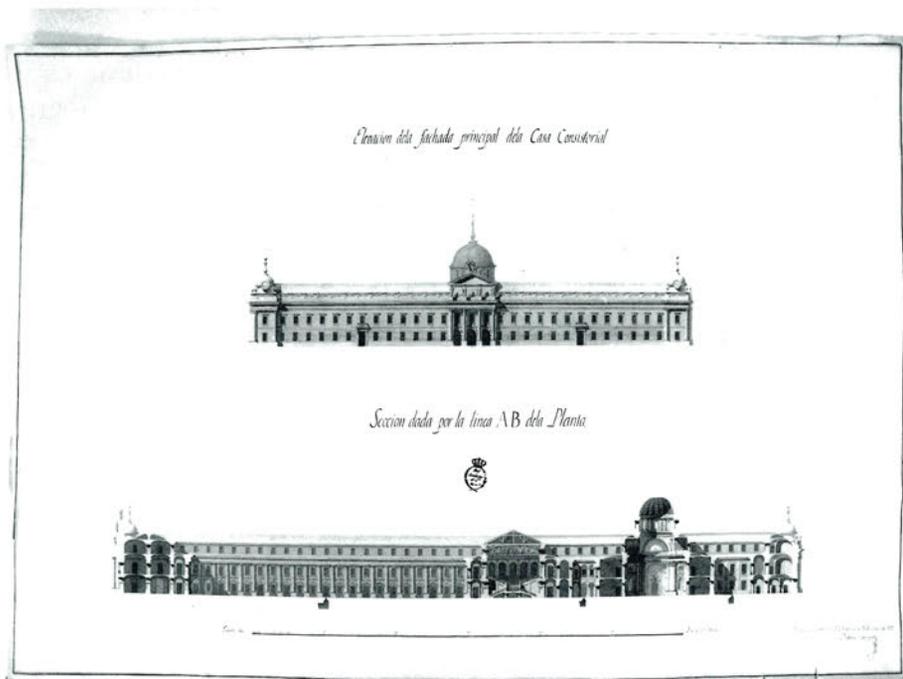


Fig. 2. Alfonso Rodríguez, Proyecto para una Casa Consistorial (1792). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

familia”. En atención a esta nota, seguramente escrita años después por alguno de los niños representados, parece que el propio Rodríguez fue el artífice, por lo menos, del diseño inicial. Es lógico pensar que el lienzo es obra del mismo artista, con lo que Alfonso Rodríguez no sería sólo arquitecto, sino también pintor, siquiera aficionado. Pero, al no conocer directamente el cuadro definitivo, ni pintura alguna de su mano, no se debe descartar otra posibilidad, como que sólo pergeñara el esquema que ordenó materializar a un pintor. A falta de más datos, quede de momento planteada la relación entre las dos obras.

La identificación del dibujo, da pie para dar a conocer algunos datos de la vida de Alfonso Rodríguez, un arquitecto de discreta carrera, tan discreta como la pintura gracias a la que conocemos a su familia, del cual apenas hay noticias publicadas. Pese a no ser un personaje relevante en el panorama artístico de su época, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, puede presentar algún interés si lo estudiamos como caso prototípico de arquitecto académico. Formado en la Academia de San Fernando de Madrid, participó en la tarea difusora y de control que esta ejerció en toda España, en materia de arquitectura. Incluso sus cargos, secundarios en el entramado del Ayuntamiento de Madrid, la Casa Real y la propia Academia, de la que llegó a recibir honores de Director, son buena muestra de la influencia que tuvo la institución en ese momento, situándose los académicos en todos los escalafones de las administraciones de obras.

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez nació en Toledo, según consta en los libros de matrícula de la Academia de San Fernando, en la que ingresó como alumno el 22 de marzo de 1787 (4). A diferencia de otros registros, en los que se señala también la edad de matriculado, sólo se indica su ciudad de origen. Sin embargo, no debía ser un principiante en materia arquitectónica, puesto que se conserva un dibujo, firmado por él en 1785, representando la fachada de un templo toscano (5). La calidad del diseño, muy semejante a las hojas de examen de los alumnos de San Fernando, es superior a la de algunos de los dibujos posteriores, que se conservan en dicha institución. Todo parece indicar, pues, que Rodríguez ya había recibido enseñanzas de algún arquitecto. Su llegada a la Academia no sólo se debía a un deseo por ampliar sus conocimientos, sino también a la búsqueda de su reconocimiento oficial, que el título que ésta expedía le otorgaría.

Su aprendizaje en la Academia se puede seguir a través de los numerosos premios mensuales de ayuda de costa, que fue recibiendo sucesivamente. El mismo año de su llegada ya fue premiado en tres ocasiones: por los dibujos de un templo dórico –7 de mayo–, de un interior de un templo en perspectiva y de una Casa mesón –17 de noviembre– (fig. 1). En enero de 1788 fue premiado su proyecto para la escalera de la casa de un Grande; y al año siguiente, lo fueron los que representaban la fachada de la Rotonda (sin duda la fachada del Panteón de Roma, modelo habitual para los alumnos de arquitectura) y un patio circular de orden dórico –25 de noviembre–. A lo largo de 1790 llegó a recibir cuatro premios mensuales: las trazas de una capilla pentagonal –4 de febrero–, un cornisamiento dórico –marzo–, un mausoleo –2 de septiembre– y la vista de un jardín –noviembre– (bastante desafortunada en comparación con los trabajos anteriores). Por último, el 28 de febrero de 1791 recibió la ayuda de costa gracias a un dibujo, del interior de un templo hípetro (6). Todos estos diseños, a excepción de la fachada de templo dórico y el interior de un templo, se conservan hoy entre los planos del Gabinete de Dibujo de la Academia (7). Son en total trece dibujos, casi todos firmados al dorso en lápiz; sólo uno, está rubricado a tinta.

Sin estar muy clara su relación con nuestro arquitecto, no se debe omitir la existencia de un dibujo firmado por un Alfonso Rodríguez, que quizá sea el mismo que nos ocupa. Se trata del plano de la planta baja del Palacio Real de Madrid, copia del proyecto inicial de Filippo Juvarra (8). Lo mencionamos en este periodo de formación, ya que alguno de los dibujos presentados a los premios mensuales, antes citados, parece deudor de las trazas destinadas a la obra de Palacio. Es el caso del diseño de escalera para la casa de un Grande, de un efectismo escenográfico que recuerda soluciones propuestas por Juvarra y Sachetti para la gran escalera (9). Con esto se prueba que Rodríguez había estudiado, siquiera parcialmente, los primeros planes proyectados, algo que no debe extrañar tratándose de un arquitecto formado en la Academia. No se puede olvidar que en la génesis de la Academia está omnipresente la escuela de Palacio, por ello es posible que un alumno de arquitectura realice una copia del plan original del edificio, cuya construcción es matriz de la propia institución. Si bien, esto se daría en fechas ya muy tardías, cuando el barroco clasicista era abiertamente contestado por los arquitectos neoclásicos.

Pero la conexión de Alfonso Rodríguez con la herencia de los primeros arquitectos de la fábrica del Palacio, se pudo realizar por otra vía: directamente a través de su maestro. Cuando solicita que le sea asignado un ejercicio para poder obtener el grado de Académico de mérito, Rodríguez dirige a la Academia un memorial, en el que se declara alumno del Teniente Director de Arquitectura, Francisco Sánchez (10). En el mismo legajo se encuentra una carta del propio Sánchez, en la que certifica que Rodríguez "... es mi discípulo el que ha asistido y asiste a mis obras". Así pues, debemos ver en él el maestro más inmediato de Alfonso Rodríguez, en cuyo estudio se formaría (11). Sánchez, cuando intentaba acceder a la plaza de Teniente Maestro Mayor de obras de Madrid, destacó entre sus méritos que había asistido siete años en casa de Ventura Rodríguez, "... cuatro de ellos como pensionado" (12). Sólo falta recordar la actuación de Ventura Rodríguez en Palacio, como colaborador de Sachetti, para completar la cadena que conecta a Alfonso Rodríguez con el entorno de Juarra y sus seguidores. Esto justifica que conociese los diseños para el Palacio y, aunque no fuera suya la mencionada copia, aplicara sus enseñanzas en algún dibujo.

Volviendo a su examen en la Academia, en la Junta General de 4 de marzo de 1792, el secretario de ésta, Isidoro Bosarte, da cuenta de la solicitud del arquitecto Rodríguez y de José Gómez de que les sean planteadas las pruebas para poder alcanzar el título académico (13). Se pidió a los aspirantes que proyectaran "En un paralelogramo rectángulo de 600 pies de ancho por 960 de largo construir una Casa de Ayuntamiento. o Consistorial con los tribunales y oficinas que les corresponden, cárcel y habitaciones para sus dependientes; salones para las Juntas Generales y Particulares del Ayuntamiento. y sociedades y para funciones públicas: cuyo edificio se considera para una ciudad de 30.000 vecinos y se previno que además de las plantas, alzados y cortes regulares habían de hacer el informe facultativo de construcción de la obra, y el cálculo total de su coste".

En la Academia se guardan tanto los planos que presentó Rodríguez (fig. 2), como el informe explicativo que adjuntó (14). En su proyecto de Ayuntamiento se percibe, de nuevo, el influjo de fórmulas barrocas clasicistas heredadas de su aprendizaje. En el edificio destacan dos volúmenes antepuestos, la caja de la escalera y la capilla. En la escalera, retoma el modelo ensayado antes para la casa de un Grande. Al ser colocada antes de la capilla, se dificulta el paso hacia ella, ya que es obligado

ascender y descender, sucesivamente, dos pequeños tramos de gradas para llegar a un patio intermedio que está al mismo nivel de acceso. Se prima el aspecto majestuoso y teatral, la impresión que produce la enorme escalera al visitante, tanto por el gran espacio que ocupa, como por la distribución multidireccional y encontrada de las rampas. Se potencia visualmente un aspecto representativo, antes que lo utilitario, que es lo que domina en la distribución del resto del edificio consistorial. En éste se sitúan las diversas funciones en torno a los patios: en el principal las oficinas del ayuntamiento, de los escribanos y las sociedades cívicas; en los dos traseros, a ambos lados de la capilla, las cárceles de hombres y mujeres. En la fachada, se vuelve a buscar una imagen palaciega, con las pequeñas “torres” cupuladas de las esquinas, que flanquean una potente portada toscana. Por encima, sobresale la cúpula de la capilla, en el eje central de la construcción. De planta de cruz griega, ésta se articula por medio de columnas adosadas, como ocurre en la capilla del Palacio Real (si bien en este caso se alternan con pilastras).

Por tanto, se puede considerar como un proyecto que apunta hacia la idea de utilidad, pero recubierto de una piel distorsionante, fabricada con el lenguaje del barroco clasicista. Rodríguez buscó la funcionalidad general, la racionalidad en la distribución, sin dudar en resaltar una de sus funciones sobre las demás: la simbólica.

El plan se aprobó y el nombramiento, como Académico de mérito, le fue finalmente otorgado el 1 de julio de 1792 (15). Al término de ese mismo año, concretamente el 3 de noviembre, volvemos a tener noticias sobre su actividad, esta vez ya como profesional. Entonces envía a la comisión de Arquitectura dos planos para su aprobación, con un proyecto de tabernáculo para la parroquia de Santa Cruz en Madrid (16).

A estas alturas de su vida, su situación profesional debía estar consolidada, pues contrajo matrimonio en 1793, con Antonia Sánchez Naranjo (17). Su mujer formaba parte de una familia ligada directamente a la arquitectura, ya que parece que era sobrina de Francisco Sánchez Montalvo. El padre de Antonia, Manuel, se declara natural de Sangarcía, en el documento de dote. El arquitecto Francisco Sánchez también había nacido en dicha localidad segoviana, según los datos que acompañan su inscripción como alumno de la Academia de San Fernando, en marzo de 1774 (18). Dado que Rodríguez se declaró sobrino suyo en alguna ocasión,

como se verá más adelante, es seguro que Sánchez Montalvo era tío de su mujer. Llegó a ser Académico de mérito en diciembre de 1788 (19), y en las juntas de la Comisión de Arquitectura se le conocía como “Francisco Sánchez, menor”, para distinguirlo del Teniente Director homónimo, el maestro de Rodríguez (20). Ocupó el cargo de Aparejador del Pardo, en el que le sustituyó Rodríguez. También debía pertenecer al clan familiar Alfonso Sánchez Naranjo, quizá hermano de Antonia dada la precisa coincidencia de apellidos, quien asimismo alcanzó el rango de Académico de mérito, también como arquitecto (21). Por tanto, Alfonso Rodríguez participó de la endogamia profesional, tan habitual en los artistas de su época, que sin duda le proporcionó conexiones en su entorno laboral. Siempre, tales relaciones se hacen con la Academia como trasfondo, ya que son miembros de ella todos los personajes que se entrecruzan en su vida, incluso en el plano familiar.

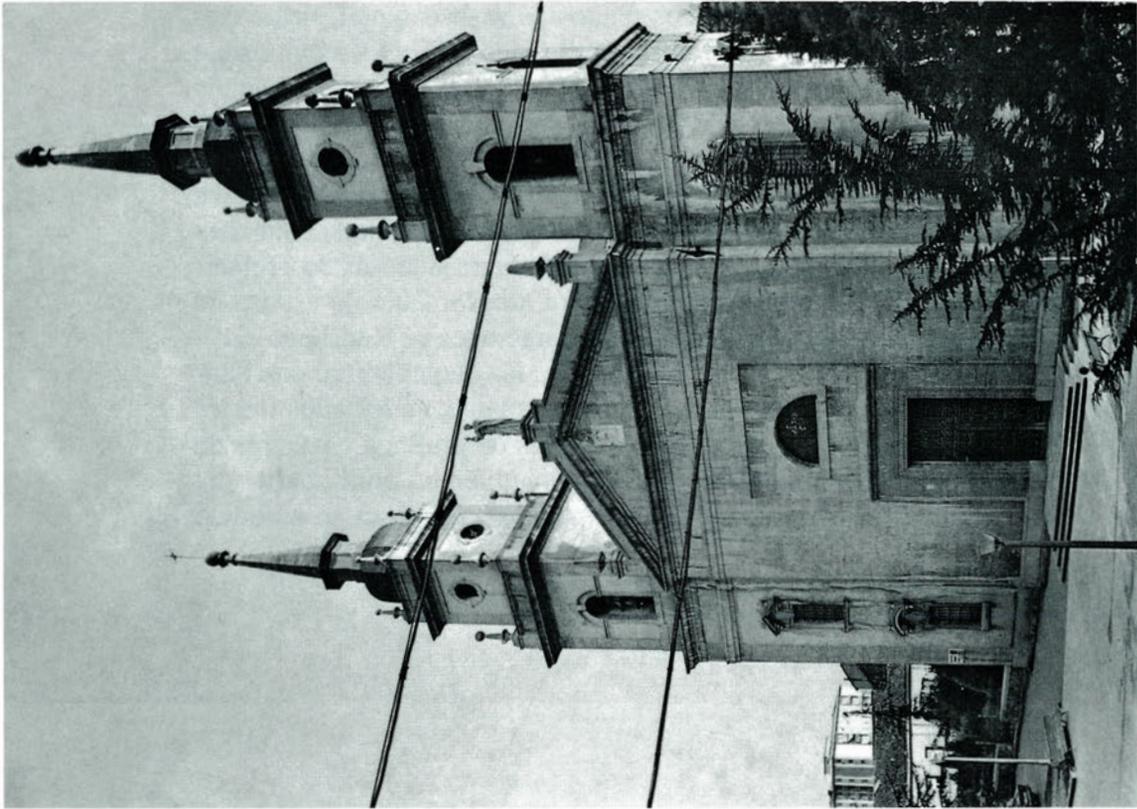
Es en los años siguientes, cuando la actividad de Rodríguez se desarrolla y diversifica. En 1795, consta en los documentos del Expediente de alineación de la fachada de una casa, lindante con la capilla de la Virgen de la Soledad, templo proyectado, precisamente, por su maestro Francisco Sánchez “el Mayor” (22). En las actas de la Comisión de Arquitectura de la Academia, se encuentran más datos acerca de los trabajos de Rodríguez, previos a la Guerra de Independencia. Tras alguna petición acerca de obras particulares (23), presentó en noviembre de 1798, con la aprobación de sus compañeros, los planos para la iglesia parroquial de Ribadesella (Asturias) (24). Este proyecto inicia una serie de parroquias para diferentes pueblos, que le incorporan al nutrido grupo de artistas que extendieron los presupuestos de la Academia, a otros puntos de España. El control que la Institución ejercía, sometiendo a su aprobación los proyectos de edificios públicos, se ve materializado en la tarea de arquitectos como Alfonso Rodríguez. Al año siguiente, da las trazas para la parroquial de Villanueva de los Castillejos (Huelva) (25). El 31 de julio de 1800 recibe el encargo de realizar los dibujos para la Iglesia de Pola de Siero, también en Asturias, tras haber desestimado la Comisión los anteriormente presentados por el maestro de obras Francisco Muñiz de Lorenzana; somete el proyecto a la comisión en junio de 1801, recomendándole ésta que simplificara algunos aspectos (26).

Antes de la presentación de los proyectos para Pola de Siero, Rodríguez intervino en compañía de Juan Antonio Cuervo, Beltrán y Guillermo Casano-

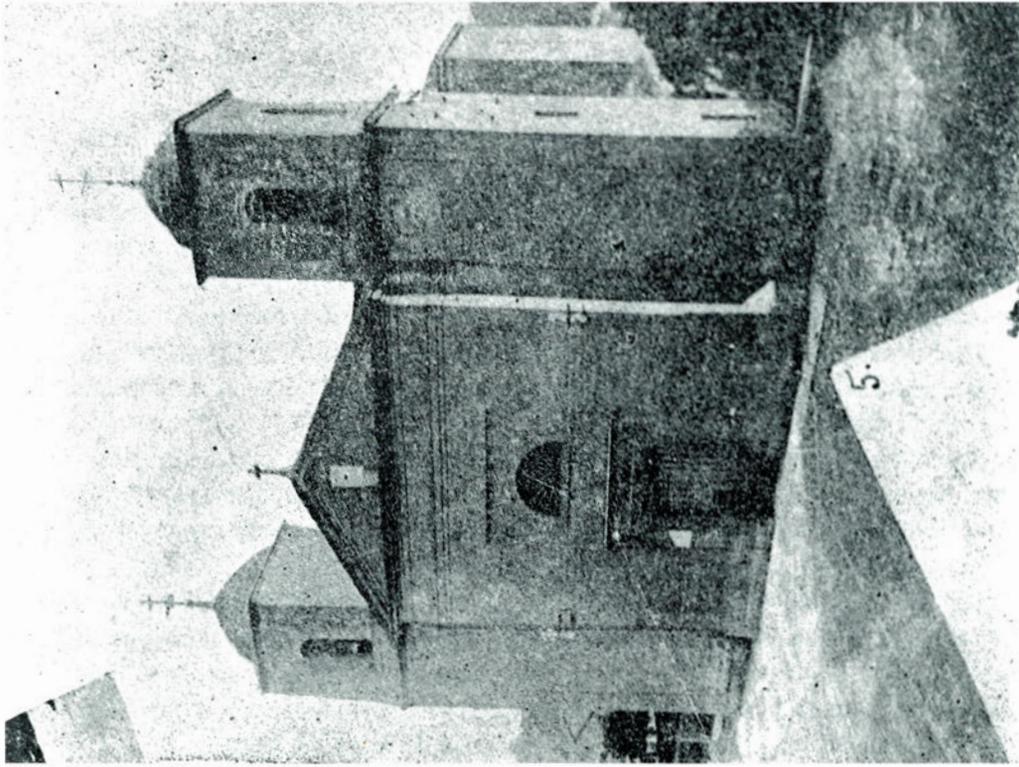
va en la Junta Particular de 3 de mayo del mismo año, 1801, para proponer normas alternativas para el establecimiento de los acuerdos en la Comisión de Arquitectura. Carlos Sambricio, quien publicó esta noticia (27), interpretó esta actitud, frustrada por la oposición de Arnal, como una crítica al falso clasicismo que practicaban algunos arquitectos de poca formación. Es posible que la revisión del proyecto para la villa asturiana, que presentó el mes siguiente, no sea ajena a este enfrentamiento con Juan Pedro Arnal, quien precisamente fue el encargado de transmitir a Rodríguez las pegadas a sus planos. La aprobación definitiva de los dibujos se produjo el 29 de diciembre (28).

La parroquia de San Pedro de Pola de Siero (láms. 3-5), tomada aquí como ejemplo de la obra construida de Rodríguez, se destaca precisamente por su simplicidad volumétrica. Si bien, el aspecto que hoy ofrece está trastocado, por la adición de los cuerpos superiores de las torres y el pórtico de la fachada, a principios del siglo XX. La concepción general se distancia bastante de aquel proyecto de Casa Consistorial, que le había valido el título académico. Aquel lenguaje barroco clasicista, da paso a una desnudez de formas y motivos, más propia del Neoclasicismo, que lo hermana con contemporáneos de preparación y categoría sensiblemente superiores, caso de Silvestre Pérez.

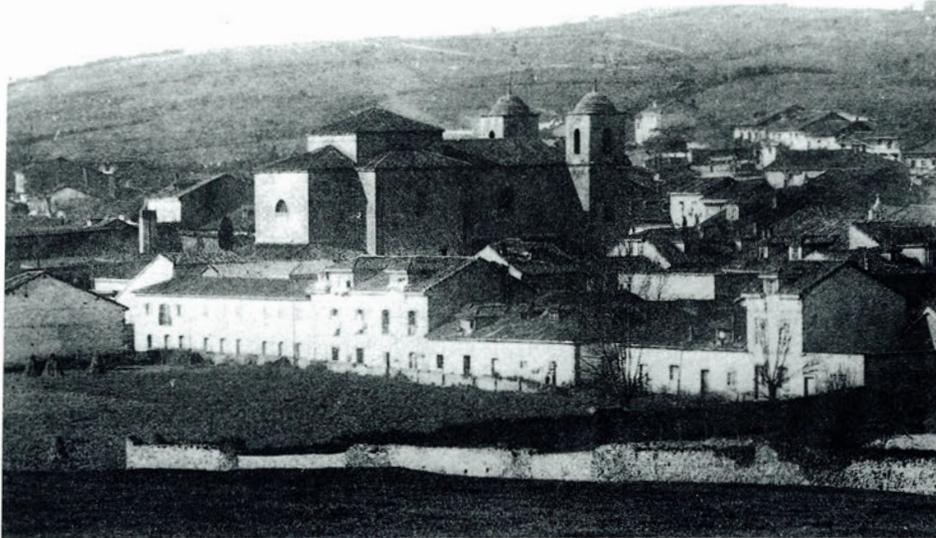
En la documentación referida al proyecto de Siero, podemos encontrar un dato que puede inducir a error, ya que Alfonso Rodríguez es mencionado como “Alfonso Rodríguez de Sánchez”; incluso en la carta dirigida a Isidoro Bosarte, por la que enviaba los planos para su examen, firma con ambos apellidos, acompañados de su rúbrica habitual (29). Es muy posible que la muerte del Teniente director Francisco Sánchez, ocurrida al final de 1800 (30), fuera el motivo de esta anómala alteración, precisamente para resaltar la relación con quien fue su maestro. Incluso, se declara su sobrino en un memorial remitido al ayuntamiento madrileño, solicitando la plaza de teniente director de Policía del Departamento Bajo, que ocupara Sánchez anteriormente (31). Extraña que tal vínculo no hubiera sido sacado a relucir hasta entonces. Cabe la posibilidad que fuera, nuevamente, la esposa de Rodríguez el nexo familiar. Gracias a las declaraciones de Rodríguez en el documento, podemos tener idea de las obras en las que colaboró con Sánchez, como delegado en su ausencia o como ayudante, en los años finales del XVIII: “reconocim^{tos}. y diposicⁿ de las obras de molinos y paneras de Guadarrama, Las Navas y Arévalo, (...), como también las obras diarias del R^l Pósito y taonas de su recinto, nuevos pozos..” La plaza se adjudicó



Lám. 3. Parroquia de San Pedro. Pola de Siero (Asturias). Estado Actual



Lám. 4. Parroquia de San Pedro. Pola de Siero (Asturias). Estado previo a las transformaciones actuales. Reproducción cedida por el Centro Regional de Bellas Artes (Oviedo).



Lám. 5. Vista General de Pola de Siero, antes de 1895. Fototipia Bellmunt, Gijón.
Reproducción cedida por el Centro Regional de Bellas Artes (Oviedo).

finalmente a Juan Antonio Cuervo, a pesar de las patéticas razones ofrecidas por Rodríguez, que se comprometía a ceder a la viuda de Sánchez, que cita como su tía, la tercera parte de su sueldo. Poco después, el 22 de diciembre, Rodríguez era favorecido con el nombramiento de arquitecto del Pósito y Casas de Abastos de la Villa, que también ostentara Sánchez (32).

En los años inmediatamente anteriores a la invasión napoleónica, aun se puede rastrear la actividad de Alfonso Rodríguez a través de las Actas de la Comisión. En 1805, entrega junto con Juan Antonio Cuervo un informe y dibujos sobre el estado de una casa en la calle Don Pedro de Madrid (33). Poco después, el 30 de diciembre, en la Junta se trató de un pleito entablado entre el marqués de Bendaña y Rodríguez (34). La última constancia que tenemos de Rodríguez antes del estallido de la Guerra de Independencia es su nombramiento de vocal de la Comisión de Arquitectura —a la que ya había pertenecido en ocasiones anteriores— el 4 de febrero de 1808, al excusarse de ocupar de dicho puesto Isidro González Velázquez y José

Agustín de Larramendi (35). Como tal permanece hasta la disolución de la Junta y cese de actividades de la Academia, en noviembre de dicho año.

Finalizada la ocupación francesa, Rodríguez se concentró en su carrera al servicio de la Corona y en los cargos del Ayuntamiento madrileño, sin abandonar nunca su labor en la Academia. Inicia así un momento de decadencia, en el que se verá ensombrecido continuamente por los arquitectos titulares de las Obras Reales y del Concejo de la Villa. En julio de 1813, solicita la plaza dejada por el tío de su mujer, Francisco Sánchez Montalvo, de Aparejador de las Obras del Real Sitio del Pardo. En el memorial de solicitud, afirma que Sánchez ocupó el cargo hasta la entrada de las tropas francesas en el Real Sitio: "...fue quemada su casa y bienes, y durante el gobierno intruso no pidió la continuación de su destino". En este documento, Pedro Manuel Sainz de la Maza corrobora el relato, asegurando que Sánchez había muerto en la miseria, pidiendo para Alfonso Rodríguez la concesión de la vacante. Por las actas de la Academia, sabemos que Sánchez Montalvo murió el 18 de noviembre de 1811 (36).

El 26 de julio de 1813, le era concedido a Rodríguez el cargo solicitado, aunque sin sueldo. El 24 de diciembre, reclama dicho sueldo porque "... sin muchos fondos y con mucha familia (...) hace los viajes de Madrid al Pardo a sus expensas y atiende un Sitio cerrado, que tiene más de 14 leguas de circunferencia (y) en su término más de 40 casas de guarda y 15 puertas de comunicación con los pueblos de su circunferencia". Pese a su argumentación, el Intendente Francisco Antonio de Góngora deniega la remuneración de Rodríguez, añadiendo lacónicamente: "por ahora debe continuar en esta sit." (37). Entre tanto, el 17 de octubre del mismo año, la Comisión de arquitectura de la Academia había reanudado sus sesiones, figurando de nuevo Rodríguez entre sus miembros.

En mayo de 1814, busca un ascenso en el escalafón palatino y requiere ser nombrado arquitecto de los Reales Sitios de la Zarzuela, Casa de Campo y Moncloa. Los méritos con los que avala sus pretensiones, aportan algunas noticias de sus trabajos al inicio del reinado de Fernando VII, siendo siempre obras de poca envergadura y, en la mayoría de los casos, sin concretar su naturaleza: cita la realización de obras en la Casa de Campo, por orden de Antonio López Aguado, en diciembre de 1813; en enero de 1814 redactó el inventario del almacén de efectos, enviado al Gobernador de dicho Real Sitio, D. Luis Villegas. Asimismo, declara haber ejecutado diversas obras, que no

específica, en la Zarzuela, Moncloa y Florida, suspendidas en su día por la falta de fondos de la Mayordomía Mayor de Palacio (38). Sus pretensiones no fueron respondidas en esta ocasión, pero al año siguiente insistió en ellas, añadiendo a la nómina de sus trabajos diversas intervenciones en los Sitios reales, a las órdenes de Isidro González Velázquez. Su reclamación se acompañaba de una recomendación del administrador del Pardo, Joaquín Antonio de la Quintana, y de un escrito de apoyo del propio González Velázquez. En este nuevo intento, los engranajes administrativos sí funcionaron, ya que en septiembre el Mayordomo Mayor de Palacio, Duque de San Carlos, recibía una lista con los nombres propuestos para ocupar los cargos de aparejadores y sobreestantes mayores de los Reales Sitios, redactada por Isidro González Velázquez. Rodríguez figuraba como candidato a la Aparejaduría conjunta del Pardo y La Moncloa. Finalmente, el 22 de noviembre de 1815 Alfonso Rodríguez obtenía su nombramiento (39). Tal cargo se debe interpretar dentro de la “normalización” de actividades que la Casa Real emprendía, tras el revuelo de los tiempos de Guerra. Era necesario, por tanto, designar nuevos responsables del mantenimiento de las Casas del Rey.

En tanto, Rodríguez había recibido ya algún reconocimiento de la Academia de San Fernando, puesto que el 4 de septiembre de 1814, fue nombrado Teniente Director de Arquitectura (40). Ese mismo día, había enviado al Ayuntamiento de Madrid una carta reclamando que su cargo de Arquitecto del Pósito, que no ejerció durante la guerra, le fuera devuelto, así como reemplazar al recientemente fallecido Pedro de la Puente como Teniente Director de Policía del Departamento Alto (41). Entre las obras emprendidas para la Villa, menciona la portada principal de la Real Alhóndiga y diversos hornos de pan en el Pósito, entonces todavía inacabados. Informaba también que de orden “de la Academia y el Excmo. Sr. Corregidor actual Conde de Moctezuma y demás Sres. del Ayuntamiento se halla desempeñando el gran encargo de la formación de ordenanzas de Policía y construcción q. deban regir en Madrid...” El 29 de septiembre se le otorgó el puesto.

En febrero de 1815, la Junta de Arquitectura de la Academia le comisionó para hacer correcciones, a los diseños presentados por el arquitecto Joaquín García Roxo, con destino al altar mayor de la iglesia de Corres (Álava) (42). En noviembre, retomó brevemente la línea emprendida en su etapa anterior en la Academia, al serle encargados los planos para la parroquial de Borrenes (León). La Comisión le encomendó además que considerara las propuestas de

Manuel Peña Padura, acerca de los estudios de Geometría que impartía la Academia; y la corrección de los dibujos para la reparación de la iglesia de Villarrubia de los Ojos del Guadiana (Toledo) (43). Su dedicación a los estudios de arquitectura, de los que se ocuparía como Teniente Director de la sección, se plasma en sus intentos por modificar las pruebas destinadas a los candidatos a académico, las llamadas Disertaciones de Arquitectura (44). Pero en un personaje tan pendiente de los cargos, como se nos dibuja Rodríguez a través de la documentación, es significativo que se preocupara más por las normas de acceso al estatus académico, que por la enseñanza en sí.

Un nuevo paso en ese encadenamiento de puestos oficiales se dio en diciembre de 1816. Rodríguez y Cuervo piden al Ayuntamiento que se les dé el título de Tenientes de Arquitecto Mayor de Policía y Limpieza de sus respectivos distritos, en lugar de Tenientes Directores de Policía como se les venía denominando. Tras el informe aprobatorio del Arquitecto Mayor de la Villa, López Aguado, la Junta accedió al cambio de titulación el 27 de febrero de 1817 (45). Si bien, su momento de mayor prestigio llegaría pocos meses después, al serle concedidos los honores de Director por la Academia (46). Sin embargo, buscó acrecentar más su reputación con un nuevo título honorífico, solicitando el grado de Comisario de Guerra, el 21 de agosto de 1819. El documento de petición es bien elocuente de las razones que le movieron: "... pide Alfonso Rodríguez el grado de comisario de guerra, como lo obtuvieron los demás arquitectos de V.M."; por carecer de grado "... no puede alternar con ellos por la diferencia de graduación, siendo esto un problema de duda, sobre la opinión y buenos servicios" del exponente (47). Rodríguez, a lo largo de su carrera oficial, estuvo continuamente a las órdenes de compañeros de profesión que ocupaban los cargos claves: López Aguado, como Arquitecto Mayor de la Villa, e Isidro González Velázquez, máximo responsable de las obras de la Corona. Al reclamar el rango de Comisario de Guerra, otorgado por el Rey a los arquitectos palatinos desde Villanueva, concedido a los dos citados, Rodríguez pretendía equipararse a ellos. Quería hacer ver que sus conocimientos eran, al menos teóricamente, tan válidos y cualificados como los de quienes le antecedían en la escala administrativa. La reacción de González Velázquez, quien años antes había contribuido a que obtuviera el destino del Pardo y Moncloa, fue contundente. En una carta al conde de Miranda, tilda a Rodríguez de simple aparejador, sin derecho a optar al comisariado, grado

reservado a los arquitectos mayores y sus tenientes. Quien tenía la última palabra era el rey, que concedía tal puesto como gracia personal, pero en este caso las pretensiones de Rodríguez no prosperaron (48).

Los años siguientes fueron de una progresiva decadencia física. En su expediente palaciego, se suceden las peticiones de licencia para ausentarse de su puesto, para reponerse, desde agosto de 1820 (49). Rodríguez, en estos años del Trienio Liberal, apenas debió realizar actividades en sus puestos, imposibilitado por su enfermedad y por los traslados. Murió en la madrugada del 29 de julio de 1822, comunicando su baja al servicio de la Casa Real el arquitecto González Velázquez. Su esposa falleció poco después, en 1827 (50).

Para completar el perfil de la vida de este arquitecto, debemos hacer referencia a dos fuentes públicas de Madrid que le son atribuidas. En el catálogo de la Exposición de Retratos de Niño, aludido al inicio de este artículo, se citaban como obras de Rodríguez la Fuente Egipcia del Retiro y la Fuentecilla de la calle Toledo. Recientemente se ha vuelto a mencionar esta autoría (51), pero sin respaldar esta afirmación con documentos u otras fuentes escritas. La labor del arquitecto, en ambos casos, se debió limitar a la ejecución de los proyectos ideados, respectivamente, por los arquitectos mayores de la Villa y Obras Reales. En la “Fuentecilla”, concluida en 1815, el plan del levantamiento de la obra es de Antonio López Aguado (52). En cambio, la fuente para El Retiro forma parte del programa de reformas del Estanque Grande, que diseñó Isidro González Velázquez (53). Estas intervenciones al servicio de proyectos ajenos, con un grado de intervención difícil de fijar, se vienen a sumar a las vistas anteriormente. Por ello, no es de extrañar que González Velázquez lo considerara un aparejador, pues como tal estaba trabajando para él, siguiendo sus trazas en El Retiro. Para el Ayuntamiento y la Casa Real tenía una consideración secundaria, a pesar de su posición privilegiada en la sección de Arquitectura de la Academia.

NOTAS

- (1) *Retratos de Niño*, lám. XXXVII. El lienzo mide 144 x 97 cms.
- (2) *El Dibujo en España*, nº 32. Agradezco la colaboración de la Galería Caylus, que amablemente me ha proporcionado la fotografía del dibujo. Éste mide 212 x 162 mm.
- (3) El retrato de la condesa de Fernán Núñez (Madrid, col. particular), está fechado en 1803. El cuadro de la familia Rodríguez se debió pintar en fechas cercanas al de Goya, como parece indicar el atuendo a la moda “Imperio” de los personajes.
- (4) PARDO CANALIS, *Los Registros*, 198.
- (5) *El Dibujo en España*, nº 31. El dibujo está fechado el 28 de septiembre de 1785.
- (6) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF). 192-1/15. Este legajo contiene un listado de los premios mensuales de arquitectura de 1768 a 1792. Agradezco al personal de Archivo de la Academia las facilidades prestadas para la consulta de los fondos.
- (7) Es posible que el dibujo que representa el interior de una galería, fechado el 13-IX-1783, conservado en la Academia (A-5391), se corresponda con el mencionado “Interior de un templo”. Asimismo, la desaparecida fachada dórica, no debía distar mucho del que se ha mencionado antes, de 1785. Debo dar las gracias a Carmen Heras y Silvia Arbaiza por su colaboración para el acceso a los dibujos de la Academia.
- (8) Archivo General del Palacio Real de Madrid (en adelante AGP), inv. 101: “Iconografía de el Proyecto de el Real palacio, hideado por D. Phelipe Ibarra”. Fue publicado por PLAZA SANTIAGO, *Estudios Palacio Real Nuevo*, 38. Véase también el catálogo de la Exposición *Juvarra*, 432.
- (9) Acerca de los primeros proyectos de la escalera de Palacio, PLAZA SANTIAGO, *Estudios Palacio Real Nuevo*, 114-116. La planta que reproduce la solución dada en febrero de 1738, es la utilizada por Rodríguez, duplicándola. Ver *Propuestas para un Madrid soñado*, 237. La escalinata para la Casa de un Grande, tiene las firmas A-5210 y A-5211 de la Academia.
- (10) ASF. 43-2/1. El memorial está fechado el 27-I-1792.
- (11) Sobre Francisco Sánchez, véase SAMBRICIO, *Arquitectura Española de la Ilustración*, 414-415.
- (12) AGULLO, “Ventura Rodríguez”, 105.
- (13) ASF. 3/85. Actas de las Juntas Generales, 1786-1794, fol. 187v.
- (14) ASF. 186-19/5. “Condiciones formadas por Dⁿ Alfonso Rodri^z para la obra d. la Casa Consistorial...”. Los planos tienen las firmas A-2769 a A-2773.
- (15) ASF. 3/85. Figura también en el Libro de Académicos de Mérito (sign: 3/18), fol. 67. Recogido por BEDAT, *Los Académicos*, 117.
- (16) ASF. 3/139. Junta de Comisión nº 94.
- (17) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHP, prot. 19.925, fols. 1664-1671v). “Escritura de carta de pago y reciuo de dote que otorgó dⁿ Alfonso Rodríguez vezino de esta Corte, a fauor de D^a Antonia Sánchez su muger”. El docu-

mento, de 15-X-1793, se firmó antes de celebrarse la boda. Agradezco a mi amigo Juan Luis Blanco que me haya dado a conocer este documento.

- (18) PARDO CANALIS, *Los registros*, 103.
- (19) BEDAT, *Los Académicos*, 105.
- (20) ASF. 28-8/1. Nombramientos de vocales de la Comisión de Arquitectura.
- (21) *Distribución de los premios concedidos por el Rey*. Incluye una lista de los académicos fallecidos desde 1805 a 1832. Alfonso Sánchez Naranjo falleció el 6-XII-1820.
- (22) CAYETANO; FLORES; y GALLEGO, "En torno a La Paloma", 34.
- (23) ASF. 3/139. Junta de comisión nº 138 (3-VI-1798). Rodríguez Solicitó el apoyo de la Comisión, ante la suspensión decretada por el Ayuntamiento madrileño de las obras de una casa particular, diseñada por él, en la Calle del Carmen.
- (24) ASF. 3/139. Junta de Comisión nº 142.
- (25) ASF. 3/139. Junta de Comisión nº 145 (3-V-1799). La iglesia de Villanueva de los Castillejos permaneció inconclusa a lo largo del siglo XIX. Véase MADDOZ, *Diccionario*, XVI, 220. Según la *Gran Enciclopedia de Andalucía*, VII, 3279, no se abrió al culto hasta 1929.
- (26) ASF. 3/139. Juntas de Comisión nº 153 (31-VII-1800) y nº 158 (8-VI-1801).
- (27) SAMBRICIO, *Arquitectura Española de la Ilustración*, 317.
- (28) ASF. 3/139. Junta de Comisión nº 163 (29-XII-1801). La comisión se negó a fijar la cantidad a pagar al arquitecto por sus servicios, como Rodríguez solicitaba. Sólo se comprometió a arbitrar si hubiera diferencias entre las partes.
- (29) ASF. 28-2/1. Informes de la Comisión de Arquitectura, 1798, 1804. Carta del 4-VI-1801, entregando los diseños para Pola de Siero.
- (30) LLAGUNO, *Noticias de los Arquitectos*, IV, 301. Afirma que Sánchez murió el 13 de diciembre de 1800. Se debe señalar que incurre en un error, comprensible dados los apellidos, al creer Sangarcía el lugar de nacimiento de este profesor, cuando lo fue Daimiel. Confunde el dato con Francisco Sánchez Montalvo, el tío de Antonia Sánchez Naranjo.
- (31) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (en adelante ASA). 1-188-12. Mencionado por CAYETANO, FLORES, y GALLEGO, "En torno a La Paloma", 33.
- (32) ASA. 1-188-12. En un documento posterior, de 1814, Rodríguez hace constar que fue nombrado Arquitecto del Pósito el 22-XII-1800, por notificación del Secretario de la Junta de Abastos, D. Santiago de la Sota Crespo.
- (33) ASF. 3/139. Junta de Comisión nº 207 (3-X-1805). Citada por SAMBRICIO, *Arquitectura Española de la Ilustración*, 322.
- (34) ASF. 3/139. Junta de Comisión nº 210. Rodríguez demandaba al Marqués el valor de la tasación de unas casas. Bendaña se negaba a ello, ya que sólo había solicitado la valoración de los daños de los inmuebles y no su tasa total. La comisión dio finalmente la razón al Marqués.
- (35) ASF. 3/140. Junta de Comisión nº 27 (4-II-1808). Antes, Rodríguez vendió un solar de su propiedad, el 18-VI-1806 (AHP. Prot. 22.992, fols. 856-861).
- (36) AGP. Caja 778, exp. 9. La fecha del fallecimiento de Sánchez aparece en la *Distribución de los premios concedidos por el Rey*.
- (37) AGP. 728/9.
- (38) AGP. 728/9. Carta del 18-V-1814.

- (39) AGP. 728/9. Carta del 18-V y 17-VI-1815. La nómina de candidatos le fue remitida a San Carlos el 21-IX.
- (40) ASF. 41-1/1. Tenientes Directores.
- (41) ASA. 2-188-18.
- (42) ASF. 3/140. Junta de Comisión nº 45 (28-II-1815).
- (43) ASF. 3/140. Junta de Comisión nº 54 (9-XI-1815). El proyecto para Villarubia, había sido presentado por Elías Villalobos, siendo desestimado. Rodríguez entregó sus planos para la Iglesia de Borrenes en la Junta de Comisión nº 57 (28-II-1816), con la aprobación general.
- (44) ASF. 17-5/1. Disertaciones de Arquitectura. Se incluyen unas “Amplificaciones hechas por dn. Alfonso Rodríguez a las Disertaciones...” que deben corresponder a diciembre de 1815. Rodríguez hizo una nueva propuesta, también conservada en este legajo, el 20-XII-1819.
- (45) ASA. 1-38-77. Citado por NAVASCUES, *Arquitectura y Arquitectos*, 68.
- (46) ASA. 41-1/1. 6-XI-1817. Al año siguiente realizó un arbitrio, junto con Juan Miguel de Inclán, entre el Convento de Padres Capuchinos de Alcalá de Henares y un particular de dicha ciudad. ASF. 3/140. Junta de Comisión nº 94 (4-VIII-1818).
- (47) AGP. 728/9.
- (48) AGP. 728/9. La carta de González Velázquez está fechada el 27-XII-1819.
- (49) AGP. 728/9. 5-VIII-1820, pide licencia para ir un mes al Sitio de San Ildefonso. La acompañó de un certificado médico, firmado por Victoriano Rodríguez, médico del Colegio Nacional de Sordomudos. El 15-VI-1821, el arquitecto pide una nueva autorización, esta vez para ir a Bilbao, por espacio de tres meses. El informe médico adjunto aporta datos sobre su afección: “... por su constitución débil y linfática padece un anasarca o hidropesía pasiva”. Hace la misma solicitud al Ayuntamiento (ASA. 3-492-22).
- (50) La fecha del fallecimiento de Rodríguez aparece en el citado expediente de Palacio. La referente a su esposa, figura en el catálogo de *Retratos de Niños*, 76.
- (51) MARTÍNEZ CARBAJO; GARCÍA GUTIÉRREZ, *Fuentes de Madrid*, 99 y 108.
- (52) DÍAZ DÍAZ, “La “Fuentecilla” de Madrid”, 165-170.
- (53) ARIZA, *Los Jardines del Retiro*, I, 105.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLO COBO, Mercedes: "Ventura Rodríguez: Noticias Biográficas", en el Catálogo de la Exposición *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal, 1983, 89-107.
- ARIZA, Carmen: *Los Jardines del Buen Retiro*, Barcelona, Lunweg, 1990, 2 vols.
- BEDAT, Claude: *Los Académicos y las Juntas (1752-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1982.
- Exposición de Retratos de Niño en España*, Madrid, 1925.
- Catálogo de la Exposición *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1992.
- Catálogo de la Exposición *Filippo Juvarra, 1678-1736: de Mesina al Palacio Real*, Madrid, Palacio Real, 1994.
- CAYETANO, C.; FLORES, P.; y GALLEGO, C.: "En torno a "La Paloma". Proyectos y construcciones (1787-1930)", en *Villa de Madrid*, nº 81, Madrid (1984), 31-40.
- DÍAZ DÍAZ, M^a Sol: "La "Fuentecilla" de Madrid", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, C.S.I.C. (1978), 165-170.
- El dibujo en España*, Madrid, Galería Caylus, 1992.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública del 27 de marzo de 1832*, Madrid, Ibarra, 1832.
- Gran Enciclopedia de Andalucía*, Granada, 1979, VII, 3279.
- LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*, Madrid, Imprenta Real, 1829.
- MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1850, XVI, 220.
- MARTÍNEZ CARBAJO, A.F.; GARCÍA GUTIÉRREZ, P.J.: *Fuentes de Madrid*, Madrid, Avapiés, 1994.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro: *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- PARDO CANALIS, Enrique: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, C.S.I.C., 1967.
- PLAZA SANTIAGO, F. de la: *Estudios sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, 1975.
- SAMBRICIO, Carlos: *La Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1986.

UN DICTAMEN SOBRE LA NOBLEZA Y LIBERALIDAD
DE LAS ARTES EN LA ANDALUCÍA DE
PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

Por

MIGUEL FALOMIR FAUS

Hacia 1600 pareció extenderse por toda la Península una rara unanimidad a la hora de conceder a la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, un lugar propio en el cada día más poblado Parnaso de la Artes Liberales. A su ya larga aceptación por parte de curiosos, diletantes y, obviamente, los propios artífices (1), las décadas a caballo entre los siglos XVI y XVII fueron testigo de la adhesión de celosos eclesiásticos (2) al coro de sus apologetas, al tiempo que se sucedían los laudos reales a instituciones que, como el "Colegio de Pintores" barcelonés o la matritense "Academia de San Lucas", proclamaban pública y solemnemente la liberalidad de la pintura (3). Cimentado así por la teoría humanista de las artes primero y apuntalado después por la doctrina católica postridentina -aspecto este último rara vez tenido en consideración y al que volveremos más adelante-, el andamiaje que sustentaba la nobleza de estas disciplinas parecía gozar de sólidos fundamentos en las postrimerías del siglo XVI. Incluso más allá de los estrictos círculos artísticos e intelectuales. Ya hemos aludido a las corporaciones de Madrid y Barcelona, pero de entre todos los hechos acaecidos durante aquellos años, probablemente ninguno ilustre mejor hasta qué punto era admitida la liberalidad de estas artes que las vicisitudes que rodearon la creación de un Colegio de Pintores en la Valencia de 1607. Fue entonces cuando los pintores activos en esta ciudad, encabezados por Francisco Ribalta y Juan Sariñena, pretendieron dotarse de un entramado jurídico que protegiese sus intereses profesionales frente a las apetencias de terceros (principalmente, de revendedores e importadores de arte cuando no de simples aficionados), suscitando de inmediato la enérgica reacción tanto de los directamente perjudicados como de diversos sectores ciudadanos que,

no sin razón, consideraban incompatible la liberalidad de la pintura, por todos aceptada, con la instauración de trabas a su libre ejercicio (4). La actitud de los opositores no era sin embargo altruista y respondía a prosaicas cuestiones económicas, pues un posible monopolio por parte del Colegio encarecería el precio de la pintura. Con todo, su denuncia, en lo que por otra parte constituye un tempranísimo ejemplo del poder y la capacidad de articulación de una clientela artística en España, nos advierte de los peligros que encerraba la apelación a la liberalidad de la pintura por parte de colectivos profesionales todavía imbuídos de una mentalidad y sujetos a un sistema laboral típicamente gremiales. Convertida así en peligrosa arma arrojadiza, la idea de la liberalidad y nobleza de las artes podía fácilmente volverse, como ocurrió en Valencia, incluso contra aquellos mismos que la habían engendrado.

Y es que el siglo que empezaba en 1601 no iba a quedar huérfano de controversias, antes al contrario, las hubo en abundancia y, por lo general, dotadas de una virulencia hasta entonces desconocida. ¿Asistimos acaso a una vuelta atrás en la apreciación de las artes tras la anuencia de criterios que vimos manifestarse en las postrimerías de la centuria anterior? Más allá de regresiones de ésta u otra índole cualesquiera, lo que va a darse durante el Seiscientos español, y lo que en buena medida explica las muchas polémicas que habrán de recorrerlo, es un importante salto cualitativo en la postura de los artistas, que lejos de contentarse con meras reivindicaciones teóricas, tratarán de obtener resultados prácticos de la pretendida nobleza de sus disciplinas. De ahí los problemas a los que aludimos -pues los beneficios que se querían obtener chocaban frontalmente con las aspiraciones de otros colectivos-, y de ahí también la distinta naturaleza de los alegatos en favor de la dignidad de las artes en un siglo y otro. En el Quinientos, los escritos que abogaban por la liberalidad de las artes habían tenido un carácter predominantemente especulativo, y aunque de la mayoría de ellos se deducía una revalorización social de los artífices, rara vez abandonaban la esfera de las ideas para plantear cuestiones prácticas. Durante el siglo XVII no desaparecerán este tipo de obras, piénsese por ejemplo en el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649), pero junto a ellas, y en número creciente, verán la luz otras muchas cuyo fin último era satisfacer necesidades bastante más prosaicas relacionadas con el fisco o la milicia, lo que explica también la aparición de un nuevo y hasta entonces

desconocido defensor de la dignidad de las artes: el jurista profesional, autor en la España del siglo XVII de algunos de los textos más representativos de nuestra literatura artística.

En realidad, los innumerables escritos generados por la tan discutida liberalidad de las artes durante el siglo XVII poco tuvieron que ver con etéreas controversias teóricas y mucho sin embargo con las peculiares circunstancias sociales, políticas y económicas del país. Las crecientes dificultades financieras de una Monarquía embarcada en interminables conflictos bélicos propiciaron un vertiginoso incremento tanto de la presión fiscal como de las levadas en el Reino de Castilla y, no por casualidad, obras fundamentales como las de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (5) o Juan de Butrón (6), surgieron precisamente como respuestas de los pintores (y en adelante me referiré sólo a la pintura por ser de todas las disciplinas artísticas la que dio pie a la mayoría de pleitos y escritos) a estas demandas. De igual modo, no parece casual que carezcamos de literatura jurídico-artística elaborada en la Corona de Aragón o en el Reino de Navarra, territorios ambos sujetos a gravámenes mucho menos onerosos que el castellano.

En sentido estricto, ninguna de estas obligaciones, ya fuera la milicia o el pago de impuestos, atentaba contra la liberalidad de la pintura (7). La misma alcabala, convertida durante el Seiscientos en el auténtico caballo de batalla entre el Fisco y los profesionales del pincel, había sido creada por los monarcas con vocación universal y, en principio, era aplicable por igual a nobles y pecheros. Con el tiempo, eso sí, comenzarían las excepciones y a ellas habrían de pretender acogerse los pintores (8). Satisfacer o no determinadas contribuciones constituía en verdad un problema estrictamente jurídico ajeno a cualquier cuestionamiento de la dignidad de la pintura (9), y quienes se vieron en el trance de recordar a los pintores sus obligaciones fiscales o militares así lo entendieron, lo que explica que jamás entraran en consideraciones teóricas o especulaciones intelectuales al exigirselas. Ni siquiera durante el famoso pleito por el cobro de alcabalas -el denominado "de Carducho"-, que enfrentó a los pintores madrileños con el Fisco, se atrevió a ello Don Juan Balboa Megrobejo, Fiscal por aquel año de 1633 del Consejo de Hacienda (10).

¿Por qué se afanaban entonces tanto los pintores en recordar la dignidad de su disciplina en tales circunstancias? Su estrategia al apelar a la nobleza de la pintura ante cualquier demanda de impuestos era en realidad bastante

simple y buscaba llevar la cuestión a un terreno que se les antojaba favorable. Otra cosa es dilucidar el alcance de su maniobra. Hoy desconocemos hasta qué punto pudieron impresionar a los miembros de Consejo de Hacienda las consabidas citas de Plinio, Horacio u Ovidio, el relato de las sorprendentes habilidades de Zeusis y Parrasios, capaces de superar en verismo a la propia naturaleza, o las reiteradas alusiones a ciertos monarcas aficionados a los pinceles, pero todo parece indicar que fueron razones bastante más prosaicas (la evidencia de que nunca habían pagado la tan traída y llevada alcabala (11) o la analogía de su trabajo con el de los plateros, ocupación que por entonces no era tenida precisamente por liberal pero que sí estaba exenta del pago del impuesto), lo que finalmente inclinó a favor de los pintores la balanza de la justicia (12).

Y es al analizar a un tiempo la literatura artística y los pleitos en los que se vieron involucrados los pintores de la época, cuando el lector actual tiene la sensación de enfrentarse con dos realidades totalmente distintas. Como construcción estrictamente intelectual, la liberalidad de la pintura dio sobradas pruebas de su viabilidad y no dejó de ganar adeptos durante el siglo XVII. De hecho, resulta realmente difícil localizar un sólo pronunciamiento explícito en su contra pese a la conocida predisposición de los intelectuales españoles del Seiscientos a enzarzarse en cuantas estériles polémicas doctrinales salieran a su paso (13). Más aún, que muchas de las más encendidas defensas de la nobleza de las Bellas Artes procedieran de afamados literatos -piénsese en Quevedo, Lope de Vega o Calderón-, parece sugerir que su inclusión entre las demás Artes Liberales se había tornado una cuestión bastante inofensiva incluso para los tradicionales practicantes de éstas últimas. Sin embargo, el panorama cambiaba drásticamente y se hacía mucho más sombrío en el momento que los pintores pretendían esgrimir esa misma liberalidad para obtener de las autoridades sustanciales ventajas materiales. Y aunque sea cierto que muchos de los pleitos entablados por su negativa a cumplir con determinadas obligaciones fiscales y militares se saldaron a su favor, no lo es menos que fue gracias a sólidos argumentos jurídicos y no a etéreas entelequias teóricas.

Además, evitar la milicia o eludir el Fisco tampoco eran cuestiones que llevaran aparejada una automática mejoría en el estatus social de sus beneficiarios. Esta promoción pretendieron obtenerla sin embargo algunos de los más destacados pintores del Seiscientos español mediante su ingreso en

las filas de la nobleza, un anhelo convertido, junto a la exención de tasas y levadas, en la tercera gran reivindicación de la literatura artística de nuestro siglo XVII (14). Y es al abordar esta cuestión cuando percibimos de manera más nítida tanto los recelos que aún seguían despertando estas disciplinas entre los estratos más elevados de la sociedad, como los verdaderos límites a tanta especulación teórica (15). Porque una cosa era que tal o cual noble, incluso el propio rey, practicara la pintura en sus ratos de ocio -algo que ya recomendara Castiglione al aspirante a perfecto cortesano-, y otra muy distinta que esa misma nobleza admitiera en su seno a individuos cuyo único mérito era la pintura y que, además, vivían de ella (16). No vamos a tratar aquí el caso de Velázquez, pero parece evidente que fue el favor real y no su pericia con los pinceles -convertida en un obstáculo, no en un mérito-, lo que le permitió finalmente vestir el hábito de Santiago (17).

* * *

Toda esta introducción tenía como único objetivo caracterizar aunque fuera someramente el ambiente artístico y social en el que vio la luz el manuscrito que ahora presentamos y que se conservaba inédito en la British Library de Londres. Obra breve y de escasas pretensiones, constituye no obstante uno de los más tempranos ejemplos de literatura jurídico-artística que poseemos y fue redactado en una localidad andaluza, con toda seguridad granadina, en el quicio de los siglos XVI al XVII. Se trata de un "Parecer" solicitado al licenciado Francisco Arias sobre ciertas cuestiones relativas a las artes que enfrentaban al fraile de Guadix Juan de Guevara con un tal Melchor López, vecino de Baza, que decía ser "pintor, escultor y arquitecto" (18). El texto en cuestión no está fechado, sin embargo, por determinadas alusiones, pero también por notorias omisiones, es posible precisar con bastante exactitud el momento de su elaboración. La explícita alusión que se hace de Felipe III como soberano reinante (19) nos ofrece una segura fecha "ante quem non" para su datación: 1598, año de su ascensión al trono. Más complejo resulta decidirse por una fecha "postquam", que hemos deducido no tanto de las noticias ofrecidas por el licenciado Arias como de aquellas otras que calla. En este sentido, parece concluyente que no aparezca citado como argumento de autoridad Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su *Noticia General para la estimación de las artes* (1600), texto

debido también a un jurista profesional y que respondía a cuestiones muy similares a las que se le planteaban a Arias (20). Nos movemos, pues, en el cambio de siglo, por lo que estaríamos ante una de las primeras obras jurídico-artísticas elaboradas en España, inmediatamente anterior, a lo sumo estrictamente coetánea, a la del mencionado Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Mucho menos afortunadas fueron nuestras pesquisas cuando intentamos precisar la localidad donde se escribió el "Parecer" o cuando quisimos arrojar alguna luz sobre los perfiles biográficos tanto de su autor como de los solicitantes. Todo parece indicar, pues éstos últimos eran vecinos de Guadix y Baza, que estamos en tierras granadinas, acaso en la misma capital. Sin embargo, nada hemos podido averiguar del licenciado Francisco Arias, como tampoco de Melchor López -que no aparece citado en ninguno de los trabajos consultados sobre el arte granadino de la época-, o del fraile Juan de Guevara (21).

Entrando ya en el texto propiamente dicho, dos eran las cuestiones sobre las que el fraile de Guadix y el polifacético artista baezano interrogaron al licenciado Arias: la naturaleza, liberal o mecánica, de la Pintura, la Arquitectura y la Escultura (y consecuentemente, si su práctica podía llevar aparejada la pérdida o menoscabo de la condición nobiliaria), y las razones que asistían a sus artífices para rechazar "los officios concejiles que sirven a los hombres llanos vulgares". Y es en virtud de este mismo transfondo material, auténtico "leitmotiv" de toda la especulación teórica que adorna el texto, por lo que creemos que el "Parecer" de Arias se aproxima y participa más de las preocupaciones de la literatura artística del siglo XVII que de la del Quinientos.

Al finalizar el siglo XVI, la primera de las cuestiones planteadas, la relativa a la naturaleza liberal o mecánica de estas disciplinas, constituía un lugar común constantemente visitado desde Alberti por quienes cultivaban la literatura artística. Arias asume y se sirve ampliamente de esta tradición, sin apartarse un ápice de ella y sin tampoco aportar nada nuevo. Con todo, esa alusión a la posible pérdida de la nobleza por ejercitar estas disciplinas delata el origen "hispanico" del escrito, al otorgar a una controversia en principio estrictamente teórica una dimensión social inmediata (22).

Frente a un tema tan manido, el debate sobre la aceptación o no de los officios concejiles llama poderosamente la atención tanto por su radical novedad como por los mismos términos en los que está planteado. De

hecho, nunca antes o después volverá a ponerse sobre el tapete y menos aún en relación con los pintores, escultores y arquitectos. En realidad, lo sorprendente es que el desempeño de un oficio concejil pudiera ser considerado peyorativo por un sólo habitante de la España de los siglos XVI y XVII, sobre todo cuando sabemos que la propia nobleza tenía reservada por ley la mitad de los oficios y que su venta se convirtió, por el beneficio económico y prestigio social que reportaban, en una de las más perniciosas fuentes de ingresos de la Monarquía (23). Sin despreciar las especiales circunstancias que pudieron concurrir en el municipio granadino al que se alude y que harían de él un raro ejemplo en la España de la época, habría que plantearse a qué oficios se referían en realidad Melchor López y Juan de Guevara. Desde luego, no parece que sea a los oficios concejiles (escribano, corregidor o alcalde) propiamente dichos, sino a algún otro tipo de obligación o trabajo para el municipio bastante menos honorable y de carácter obligatorio reservado a la "gente llana, pleveya y vulgar". Los argumentos esgrimidos por Arias para defender la exclusión de los artistas de estos "oficios" apuntan en esta dirección y se basan en el *Código Teodosiano*, lib. 10, 1: "De excusationibus artificum", una norma legal a la que, curiosamente, apelaron repetidas veces los jurisconsultos españoles para justificar que los pintores eludiesen las levas militares: "El emperador Constantino -dirá Butrón en un escrito de 1626- sabiamente cuidadoso, para que criasen felices hijos a su República, hizo exemptos a los pintores de todo género de tributos, oficios, vexaciones, y demás molestias, conque las Repúblicas suelen abatir los mayores artífices" (24). Varios son de hecho los indicios que nos inclinan a pensar que probablemente fuera una pretendida exclusión de quintas lo que se escondía tras ese rechazo a los oficios concejiles. El empleo de un mismo argumento jurídico, la proximidad cronológica con la obra de Gutiérrez de los Ríos (que aborda cuestiones afines) (25), o el simple hecho de que la institución de las milicias fuera creada por Felipe II en los últimos años de su reinado tras la desastrosa experiencia de la guerra en las Alpujarras granadinas, especialmente devastadora en el obispado de Guadix-Baza (26), son datos, si bien no concluyentes, que al menos sí otorgan cierta viabilidad a nuestra hipótesis.

Por las cuestiones en él planteadas y la inequívoca formación jurídica de su autor, el "Parecer" presenta múltiples puntos de contacto con las que podríamos calificar como "obras mayores del género": las ya mencionadas

de Gutiérrez de Los Ríos (1600) y Juan de Butrón (1626). Difiere de ellas sin embargo en que es una pieza estrictamente jurídica, un dictamen sin pretensiones de ninguna otra índole elaborado para exclusivo uso doméstico. Hemos de suponer que su autor, el licenciado Arias, lo redactaría inmediatamente después de que le fuera demandado y sirviéndose para ello de las fuentes que tenía más a mano. No estamos, pues, ante un texto concebido para el público, cuidadosamente escrito y anotado por su autor como lo fueron los de Gutiérrez de los Ríos o Butrón. Y aunque el licenciado Arias da sobradas muestras de una cultura, incluso artística, nada desdeñable, esta distinta naturaleza acaba por hacerse evidente, sobre todo, cuando nos fijamos en los textos que manejó para elaborar su argumentación. Estos debieron ser los que poseía en su biblioteca, de ahí la falta de estricta literatura artística (27) y, por contra, la abundancia de obras de carácter enciclopédico: el *Promptuario de hombres ilustres* de Guillermo Robilio, los *Varios Epítomes* de Casiodoro, el *Dictionarium* de Ambrosio Calepino, el *Astronomicon* de Julio Fírmico o el mismísimo *Breviario Romano*. Desde los repertorios de medallas a los diccionarios enciclopédicos o los libros pseudo-científicos, en cualquier sitio encuentra Arias hechos y datos favorables a sus propósitos y la sola apelación a estas obras constituye en verdad, junto al tratamiento conjunto que se hace de las tres disciplinas y no solamente de la pintura, uno de los rasgos más originales de su dictamen, por cuanto muy rara vez, antes o después, fueron utilizadas tales "autoridades" por los apologetas de las artes.

Pertrechado con tan variopinto bagaje intelectual, Arias basó su defensa de la liberalidad de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura en los clásicos, los autores cristianos, los tratadistas de las Bellas Artes y, como parecía obvio dada su formación, el derecho. Unos y otros le suministraban los argumentos necesarios para articular un discurso en el que se aunaban, como era habitual en obras de esta naturaleza, razones históricas (el respeto que habían gozado estas disciplinas entre los antiguos) (28), sociales (el aprecio que ahora merecen de los grandes) (29) y religiosas (los muchos santos que habían tomado los pinceles en defensa de su fe) (30), sin olvidar esgrimir los consabidos argumentos jurídicos, desde Ulpiano y el *Código Teodosiano* hasta la más cercana *Nueva Recopilación*, probando los privilegios fiscales y militares que siempre habían gozado los artistas (31).

Pero si por su transfondo económico y social este texto puede hermanarse con otros coetáneos, difiere de ellos, básicamente, en la escasa atención que su autor presta a las autoridades eclesiásticas a la hora de argumentar la nobleza y liberalidad de las Artes (y ello pese a que, recordémoslo, uno de los destinatarios de su escrito era un fraile). Aunque Arias cita a los nombres de cuatro santos escultores martirizados por Diocleciano (los llamados "Cuatro Coronados") e incluso señala que la pintura y la escultura "forman las ymagenes de Dios y de sus santos", ayudando a incrementar "nuestra veneración y devoción", llama la atención que sean éstas las únicas concesiones que hace a la religión. Y es que, a diferencia de muchos de sus compatriotas, Arias justifica la nobleza de las Bellas Artes por sí mismas, y no supeditándolas a su misión como defensoras y propagadoras de la Fe ("Las imágenes, no siendo de sí mismas buenas, ni malas, vienen a serlo por lo que representan", escribía en 1602 un sacerdote haciéndose eco de lo que era una opinión generalizada) (32). Este es, a nuestro juicio, el rasgo más destacado del "Parecer" y en lo que Arias muestra su "originalidad" frente a la tendencia general de la época. Gutiérrez de los Ríos por ejemplo, con quien tantas veces hemos visto coincidir a Arias, había sin embargo dejado muy claro en el Prólogo a su obra que "Divido a la *Noticia de las Artes* en quatro libros. En el primero trato del origen y del principio de todas ellas en común, según nuestra religión Christiana, dexando a una parte las fábulas de Gentiles". Similar observación puede hacerse con otros escritos del momento. Así, mientras en el "Parecer" son los clásicos (Plinio, Séneca, Valerio Máximo, Galeno o Cicerón) los invocados para justificar la dignidad de las Bellas Artes, el "Memorial" elevado en 1619 al Rey por los académicos de San Lucas de Madrid comenzaba recordando "cuan necesaria e importante sea la facultad y arte de la pintura, para la noticia, reverencia y alabanza de Dios", para apelar a continuación a autoridades tales como el Cardenal Paleotti, San Juan Damasceno, Beda el Venerable (33).

Junto al reducido protagonismo concedido a las argumentaciones religiosas, acaso la nota más original del "Parecer" sea, y con ella acabamos, que estaba parcialmente ilustrado. Apenas iniciado su dictamen, y al defender la común naturaleza de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, el licenciado Arias se servía de una composición de Bartolomé Spranger grabada en Amberes por Juan Muller el año 1597: *La Pintura, la Escultura y la Arquitectura, proscritas por los turcos, se retiran hacia el Olimpo* (figu-



1.- Bartolomé SPRANGER/Juan MULLER, *La Pintura, la Escultura y la Arquitectura, proscritas por los turcos, se retiran hacia el Olimpo.*

ra 1), para visualizar sus alegaciones (34). Una estampa rica en lecturas y de la que Arias, aún cuando transcribe íntegro el texto que la acompañaba, apenas supo sacar partido. Porque el grabado de Spranger no sólo ilustraba la consabida hermandad de las tres artes, las mostraba también favorecidas por los antiguos (representados por los dioses olímpicos que, en el ángulo superior izquierdo de la composición, las acogen), patrocinadas por las máximas autoridades políticas y espirituales de la Cristiandad (a la izquierda, y bajo el Olimpo, banderas imperiales y papales envuelven la visita de tan altos dignatarios al taller de un pintor) (35) y, acaso por estas dos mismas razones, denostadas y perseguidas por los infieles, encarnados en unos arqueros genízaros que, a la derecha, lanzan sus flechas a las artes fugitivas. Unas imágenes éstas -y en especial aquella de la Iglesia protegiendo las artes-, inexplicablemente ignoradas por alguien que escribía en plena España postridentina tratando además de convencer a un fraile. Pero como se dijo en el párrafo anterior, acaso el mayor interés del Dictamen estribe, precisamente, en el desinterés de su autor por acudir a las socorridísimas autoridades religiosas en busca de argumentos para justificar la nobleza de las Bellas Artes.

TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA DEL DOCUMENTO

"PARECER DEL LICENCIADO DON FRANCISCO ARIAS POR JUAN DE GUEVARA FRAILE, Y MELCHOR LOPEZ, PINTOR, ESCULTOR Y ARCHITECTO, EL UNO VEZINO DE LA CIUDAD DE GUADIX, EL OTRO DE LA DE BAZA."

LONDRES, BRITISH LIBRARY
SIGNATURA: 1322 K 13, MS. 10.

"Dudó el dicho Juan de Guevara si los dichos oficios de pintor, escultor y architecto son mecánicos y por ello se pierde la nobleza o no, y si a los pintores, escultores y architectos se les podrá apremiar a que acepten los nombres de officios concejiles que sirven los hombres llanos bulgares de las ciudades, o si se podrá defender con excepciones jurídicas de los dichos officios, a las cuales dificultades responde por la parte negativa, *ex rationibus et fundamentis sequentibus*

Y para mejor inteligencia de los dichos fundamentos supongo lo primero que la pintura, architectura y escultura son una misma qualidad, de manera que se juzgan y regulan por unas reglas y los que se exercitan en qualquiera destos exercicios goçan de unos mismos privilegios, excepciones y prerrogativas. Assí lo prueba Alberto Durero a quien refiere y sigue Guillermo Robillio en el *Promptuario de Hombres Yllustres*, en italiano fol. 248 (36), y el emperador Constantino Augusto en la Ley 1ª (*De excusatione artificium*, lib. 10), los equipara concediéndoles los mismos privilegios= (37).

Y la hermandad de estas tres artes pintó doctísimamente Bartolomé Spranger pintor en forma de tres ninfas abraçadas que, a persuasión de la Diosa Palas, se conservan rretiradas de su fama, sustentadas de un céfiro suave con que hasta que desterrados sus émulos sean rrestituídos en su antiguo esplendor como lo manifiesta en estos versos=

"Postquam Barbaries tractus populata feracis
Florentes Assiae, florentes que Helladis oras
Africam et ardentem, magnam Europa que potentis

Invasit partem multo truculentior ausu:
Pictura artifici Sculptura que culta Lisippo
Archi que tectura vultu precere venusta

Tres Nimphae, comites individusque sorores
Contempta prorsus per nubes Palladis alma
Se sua su profugae servant quas propria Fama

Detinet ac afflans Zephyrus dum paret Amori
Aura sustentat, donec divo hoste fugato
Auspiciis Iovis, obtineant sua pristina Regna" (38).

Lo segundo que el ejercicio de pintura, architectura y escultura Juan Gracian, autor que sacó en perfección castellana las obras de Marco Vitrubio dice en el cap. I que la architectura es una ciencia adornada de muchas disciplinas que juzga las obras de las otras artes (39). No es oficio sino arte liberal, porque consiste en traça, medida y discurso de ingenio como lo dice Plinio lib. 35. cap. 10 (40). Ambrosio Calepino en la palabra "geometrice geometricas" y en la palabra "pictura est art pignendi" (41), Sebastiano

Serlio en el Proemio (42), Marco Vitrubio en el *Libro de Architectura* cap. 1 y se comprende en la geometría que es una de las artes liberales Ulpiano en la Ley I *De variis et extraordinariis cognitionibus*.= (43).

Supuestas estas advertencias en cuanto a la 1ª parte de la duda es cierto que por usar las dichas artes los artífices de ellas no pierden su nobleza (44), antes la apoyan y confirman porque siendo -como advertí en la segunda suposición-, artes liberales, convienen con la nobleza y no la repugnan como lo notan eruditamente Dunatus Tulios *Circa Ynitia* lib 2., "academiarum quaestionum cum dicit omnis liberalis est digne homini nobili ab eo precepta doctrina &ª" (45), de que se infiere que las artes liberales estan dedicadas para los hombres nobles=

Y no sin justa causa fundándonos en la perfección destas artes liberales muchos grandes doctores, especialmente Plinio en el *Proemio* lib. 35 cap. 10 donde trata del arte de la pintura y afirman que sólo es permitido exercellas a los hombres nobles libres, no a los esclavos sujetos a servidumbre ni otros hombres viles, lo qual confirma Archidiácono en el cap. De quibus Dam. 37. Distintione, e Ciceron in 1º *De oratore* llamó a estas artes ingenuas que quiere decir artes de hombres libres y Ovidio en el libro 2º de *Arte Amandi* juzgando ser cierta esta solución nos dice los versos=

"Nec leuis ingenuas pectus coluisse per artes
Cura sit et linguas edidicisse duas" (46)

Y con este nombre diferenciaban estos y otros muchos doctores estas artes de las que los griegos llamaron viles circumforáneas y liberales que eran permitidas a todo género de gente, según fue sentencia de Vrigides in antiopie apud stob. cap. 60 y a ésto alude la división del jurisconsulto in Lib. 1º *De variis et extraordinariis cognitionibus* (47), y lo prueba Seneca in *Epistola Ad Lluclillum* 88 (48)=

Confírmase esta resolución con la del Rey Don Juan el 2º en la *R. 1º lib. 6 recop.*, donde declaró los oficios mecánicos y viles que perjudican a la nobleza y no hace mención de ninguna destas artes (49), ni menos se hallara otra ley ni doctrina de Doctor que las juzgue por tales, porque su ejercicio persuade a entender que no lo son ex co. quod non egent rrobre virili sed ratione et mensum constant y así se numeran entre las artes liberales con mucha justificación conforme a la diferencia que hace Galeno en la exorta-

ción que compuso *Ad bonas artes* en el fin de los oficios mecánicos que se opone a la nobleza a los que no lo son (50)=

Plinio en el libro 35 cap. 1º ponderando el arte de pintura y su estimación "(Primus dicemus quae restant de Pictura, Arte) quodam nobili -tunc cum expeteretur Regibus populisque- et alios nobilitante, quod esset dignata posteris tradere &ª" (51) et rursus cap. 7 in principio "Apud romanos quoque honos nature huic arti contigit, siquidem cognomina ex ea Pictorum traxerunt Fabii clarissimae gentis, princepsque eius cognominis ipse eadem Salutis pinxit &ª" (52) y Tulio en el lib. 1º pos principium de las *Quaestiones Tusculanas* dice que Fabio hombre muy noble e yllustre fue muy alabado y engrandecido porque sabia el arte de pintar (53) y Julio Firmico lib. 4 *Astronomicon*, cap. 15, numera la pintura entre las demás artes preeminentes (54) y el mismo autor in cap. 7: "In fictione unguulae tauri si fuerit horoscopus et luna hunc eundem locum, vel benevolae, et malevolae pariter aequata radiatione respexerint, pictorem faciunt: sed quem hoc studium celebri honore nobiliter &ª" (55)=

Y el insigne y celebrado Valerio en el libro 8 que tiene por título *Quaedam nulla arte effici pose*, en el cap 12 llamó a Timantes pintor noble dando a entender que el dicho arte no repugna a la nobleza (56) y Plinio en el lib. 34 cap. 19 dice que Silanion estatuario (que es lo mismo que escultor y tiene y contiene gran parte del arte de la pintura), fue noble (57) y en el lib. 35 cap. 10 dice que los griegos pusieron el arte de la pintura cual primer grado de las artes liberales y que guardaban mucho el respeto a los artífices reconociéndoles por hombres ilustres y de mucho pundonor y Horatio en el *Arte Poetica* considerando que la pintura y poesía son artes de ingenio que ninguna dellas contradice a la nobleza dice, in hunc modum=

"Pictoribus atque Poetis
quid libet audendi semper fuit quae potestas" (58)

Y es de tanta calificación el arte de pintura, escultura y arquitectura que uvo en los tiempos pasados y en los nuestros a avido muchos Reyes, emperadores, principes señores y hombres ilustres que le an usado y otros que an hecho notables mercedes y honrras a los artífices, de los quales referire algunos. Aelio Esparciono dice que Adriano emperador fue excelente pintor y Julio Capitolino afirma que Marco Aurelio Philosopho emperador

estudio de propósito el arte de la pintura por enseñanza de Diógenes su maestro y Aelio Lampidio escribe que Alexandro Severo emperador pintó muy perfectamente (59) y Patricio Cajés en el libro que tradujo del Toscano en Romance de *Los cinco órdenes de arquitectura* la dedicatoria que hizo al rey D. Phelipo 3º dice que Phelipo 2º su padre fue grande architecto y que el va siguiendo sus preceptos (60) y Alberto Durero a quien cita Guillermo Robillio en el *Prontuario de Hombres Illustres* fol 211 que Michael Angel pintor, escultor y architecto fue descendiente de la casa de Cardoso y Alonso de Berruguete señor de la Ventosa en el título 1º del libro 2º que compuso se jacta diciendo que fue architecto (61) y Juan de Arfe, libro 4º, título 4, *De varia conmesuración* dice que Alonso de Cobarrubias, padre de D. Diego de obispo de Segovia y presidente de Castilla, fue excellente architecto (62) y otros muchos que comunmente refieren las historias antiguas y modernas, quos breuius causa omito=

A la segunda parte de la duda digo ques llano en derecho que no se puede apremiar a los artífices de dichas artes que acepten los oficios que de hordinario sirven la gente llana, pleveya y vulgar, así lo determinó el emperador Constantino Augusto en Ley 1ª I. C "De excausatione artificum", donde entre otros enumera a los pintores, architotos y escultores que no se les apremie a que acepten oficios públicos ni concejiles considerando que la ocupación destas artes es muy útil a la Republica e ingeniosa y no es justo que los que los exercen tengan otras ocupaciones (63), porque sin ellos no se edificaran ni adornaran la ciudad, ni se hallaran en ellas otras comodidades que se consideran en el cap. 38 del eclesiasti *inn sine omnibus edificabitur civitas et non inhabitabunt nec in ambulabant ein ecclesiam non transilient, super sellam iudicis non se decuent et testamentum iudicii non in telegat, neque per alam facient disciplinam et Iudicium et in parabolis non invenientur*=

Porque estas artes se dicen ornamentos de la República según Casiodoro en el 1º de sus *Varios Ephetome*, 13 (64) y San Agustín en el lib 4 decinit (?) define estas artes y las demás y dice que son una virtud de bivar bien y rectamente y se deriban de "ares" en griego que significa virtud y esta virtud conviene que se enseñe publicamente por los hombres peritos sin que tengan impedimento L. 1º de malef. Amatemat y es de tanta importancia su enseñanza que se equipara al alimento ordinario l. 1º de infantibus languidid=

Y demás de estas excepciones que generalmente se conceden a los artífices de dichas artes an sido siempre mirados y honrados por muchos príncipes y señores con mucha estimación de sus personas como Julio 2º Pontífice Máximo con Bramante resucitador de la buena arquitectura y con Michael Angelo, el qual fue también favorecido de la casa illustre de Médicis y de León Decimo amparó estas artes y Don Carlos Quinto emperador con Ticiano que porque lo retrató a su gusto lo remuneró con ornamento de cavallería, confirmando lo que avía dado don Alonso duque de Ferrara y don Fadrique duque de Mantua y Salaris Agrigentino onrró tanto al altísimo architecto que porque edificó un templo con traça y perfección admirable, pareciéndole que eran cortos los premios humanos mandó que se le hiciesen onrras divinas y que fuese contado entre los dioses. Y que mucho si el Dios Verdadero que es Cristo nuestro Redemptor a onrrado de manera algunos artífices de estas artes que los a echo grandes de su corte y de su llave dorada como lo afirma San Agustín en el serm. 1º *De sermomedicti* (?), donde dice que el emperador Diocleciano mandó martiriçar a Claudio, Nicostrato, Sinfiriano y Simplicio escultores, porque no quisieron hacer unas estatuas de ídolos por defender nuestra santa fe catholica como se lee en el *Breviario Romano* en las lecciones de seis días (65). Y se debe finalmente ponderar mucho que las artes pintura y escultura que se forman las ymagenes de dios y de sus santos aumentan nuestra veneración y devoción y así deven ser onrrados y estimados los artífices por todos caminos. Este es mi parecer salvo -"

NOTAS

- (1) Un ajustado recorrido por los principales defensores de la liberalidad de estas disciplinas, y principalmente de la pintura, durante el siglo XVI en GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 53-62.
- (2) Parece evidente que tanto la Pintura como la Escultura vieron acrecentarse su crédito y estimación en España tras el Concilio de Trento. La resuelta defensa que éste hizo del culto a las imágenes en abierta contraposición a la iconoclastía protestante, propició la aparición de obras destinadas a ponderar los beneficios espirituales que ofrecía al cristiano un correcto uso de las artes figurativas. Para la elaboración de estos tratados, sus autores echaron mano de todo el arsenal a su alcance, recurriendo a la doctrina

tradicional de la Iglesia (Concilio Niceno II) y desempolvando para la ocasión tratados, como el de Beda el Venerable, tiempo ha olvidados; CHASTEL, "Le Concile de Nicée", 333-337. Pero tampoco desdeñaron la ayuda de los clásicos, y se apeló igualmente a Plinio o a Cicerón incluso para defender representaciones de Cristo, la Virgen o los Santos. Ejemplo de esta literatura postridentina es la obra de PRADES, *Historia y uso de las Santas Imágenes*, cuyo tercer capítulo: "En que se nos muestra que las imágenes nos sirven de historia y escritura, y como la pintura fue llamada escritura por los antiguos, y al contemplarla dixerón leer", ofrece al lector un batiburrillo de citas clásicas y cristianas destinadas todas ellas a demostrar la similitud de la pintura con la escritura. La importancia de esta dignificación de las artes del diseño por parte de elementos eclesiásticos en una sociedad como la española no puede pasar inadvertida.

- (3) En 1596, los pintores barceloneses elevaron a Felipe II un "memorial" solicitando la ratificación de los estatutos de su corporación, concedidos por Carlos V en 1519. La primera frase del "Memorial", que copiamos a continuación, es de por sí bastante ilustrativa de la elevada consideración que les merecía su disciplina: "Exm. Sor. Com la antiquíssima art de la pintura en sa gran noblesa y nobilíssima en sa gran antiquitat sie subtilíssima imitadora de la naturalesa, destríssima representadora de les divines e invisibles ..."; para una transcripción íntegra del documento véase GUDIOL, "El Colegio de Pintors de Barcelona", 147-156. Para la Academia madrileña, más deudora de sus homólogas italianas, véanse, entre otros, PÉREZ SÁNCHEZ, "La Academia madrileña de 1603", 281-290; BROWN, "Academies of Painting", 177-185, y las páginas que le dedica CALVO SERRALLER en el epílogo a PEVSNER, *Las Academias de Arte*, 209-239.
- (4) "(...) que los pintores que profesen art lliberal -diría el notario Pere Pau Villaplana ante los jurados valencianos- la qual a cascu es licit y permes apredela y usar de aquella, de faça y haja de fer colegi que nos puga pintar ab llibertat". Este y el resto de documentos relativos al Colegio de Pintores de Valencia fueron publicados por TRAMOYERES BLASCO, *Un Colegio de Pintores*, 41-54. Para una interpretación de los mismos véase FALOMIR FAUS, *La pintura y los pintores*, 50-58.
- (5) GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*. Primero de los textos de literatura jurídico-artística que conocemos y redactado, según reconocía su propio autor, para justificar la exclusión de los pintores de la milicia que estaba formado por aquel entonces (1600) el municipio de Madrid.
- (6) BUTRON, *Discursos apoloéticos*. Obra escrita para evitar a los pintores madrileños la leva de 1627.
- (7) Resulta más pertinente contextualizar ambas demandas dentro de la precaria situación económica y militar de la Monarquía. De hecho, los pintores no fueron el único colectivo laboral al que se le pretendió cobrar alcabalas. Algo similar ocurrió con los librerías, y la Biblioteca Nacional guarda (Mns. V.E. 209-52) un *Papel en defensa de suprimir la alcabala en la venta de libros* que muestra la pareja situación en la que se encontraban pintores y librerías y la similar naturaleza de los argumentos esgrimidos por unos y otros para eludir la presión impositiva.

- (8) Sobre la etimología, historia y fundamentación jurídica de las alcabalas, véanse MOXO, *La alcabala*, 27-45, BALLESTEROS, "Los pintores ante el Fisco", 88 y ss., y GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 11-28.
- (9) En realidad, el problema estribaba en cómo considerar jurídicamente la relación contractual que se establecía entre el cliente y el pintor; bien como compraventa o "do ut des", que sí estaba sujeta a gravamen, bien como locación o "do ut facias", en cuyo caso no admitía gabelas; véase GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 23.
- (10) Tampoco lo hizo el Doctor Bárcena tres años después durante el denominado "Pleito de Millones". Más aún, al distinguir entre pintores propiamente dichos y revendedores (aquellos "recatones o chalanes que tratan de vender lo que otros hazen, o ellos cobran sin Arte ni Ciencia"), Bárcena estaba concediendo a la Pintura, aunque fuera indirectamente, la categoría de "Arte y Ciencia". Por lo demás, ni el escrito del fiscal, ni la sentencia entonces redactada por los jueces -que fue nuevamente favorable a los pintores-, contenían alusiones a la liberalidad de la pintura; ambos documentos fueron recogidos por GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 123-125 y 167-175.
- (11) La pretensión de cobrar alcabalas a los pintores puede retrotraerse, al menos, hasta las décadas centrales del siglo XVI. En un documento publicado por GESTOSO y PÉREZ, *Ensayo de un Diccionario*, vol. 2, 9, y rara vez mentado por quienes se han planteado la cuestión, se daba cuenta del poder otorgado el 9 de febrero de 1542 por doce pintores sevillanos a Juan de Guisa para que éste solicitase al Rey la exención del pago de la alcabala de las obras que vendían. Gestoso nada dice del resultado de las gestiones de Guisa en la Corte, aunque de acuerdo con lo que pintores y juristas como Pinelo sostuvieron en el siglo XVII, no parece muy arriesgado suponer que fue satisfactorio.
- (12) GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 144-146.
- (13) Para la literatura artística del siglo XVII véase GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 149-166. También, la compilación crítica de textos llevada a cabo por CALVO SERRALLER, en *Teoría*.
- (14) Presente en cuantas obras consultemos de los siglos XVI y XVII, acabó por convertirse en el tema exclusivo de algunas de ellas. Tal fue el caso del manuscrito de LÁZARO DÍAZ DEL VALLE, *Orygen Yllustración del nobilíssimo Arte de la pintura y Dibujo*, "el mejor testimonio de las preocupaciones nobiliarias de los artistas de su tiempo" como lo definió GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 161.
- (15) Aspiración compartida por los artistas de cualquier tiempo o país (véase WARNKE, *The Court Artist*, 155-174), pero que en la Castilla del siglo XVII se había tornado -y no sólo entre los artistas- una obsesión.
- (16) Un *Memorial de la Orden de Santiago* de 1563 incluía un listado de profesiones incompatibles con la dignidad nobiliaria y entre esos "oficios viles o mecánicos, se entiende Platero o Pintor que lo tenga por oficio". Que pintó, pero que jamás lo tuvo como oficio, pues supuestamente nunca vendió pintura alguna, fue uno de los argumentos esgrimidos por Velázquez durante su famoso proceso en pos del hábito santiaquista; véase LAFUENTE FERRARI, "Borrascas de la pintura", 7-103. También GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 166.

- (17) Las reticencias de la Orden de Santiago a conceder un hábito a Velázquez son tanto más significativas cuanto la venta de los mismos se había convertido en algo bastante frecuente en la España del XVII. Así, frente a los 221 caballeros santiaguistas que había en 1571, entre 1641 y 1645 se llegaron a ordenar 542 anualmente; véase DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Instituciones y sociedad*, 16.
- (18) *Parecer del Licenciado Don Francisco Arias por Juan de Guevara fraile y Melchor López pintor, escultor y arquitecto, el uno vezino de la ciudad de Guadix, el otro de la de Baza*, British Library (Londres), Sig. 1322 K-13, Ms. 10. Véase transcripción crítica del texto en el "Apéndice documental".
- (19) "Patricio Cajés en el libro que tradujo del Toscano en Romance de *Los cinco órdenes de la arquitectura*, la dedicatoria que hizo al rey D. Phelipo III dice que Phelipo II su padre (...)", ARIAS, *Parecer*.
- (20) Igualmente, creemos que de haberse escrito a mediados de la primera década del siglo XVII, Arias no hubiera ignorado una obra como la del Padre SIGÜENZA, *Historia de la Orden Jerónima*, cuyos libros tercero y cuarto, dedicados a la descripción de El Escorial y repletos de referencias útiles a sus propósitos (como la deferencia de Felipe II hacia Federico Zuccaro o el conocido pasaje de Leonardo agonizando en brazos de Francisco I), fueron publicados por Juan Flamenco en Madrid el año 1605.
- (21) Excepto que debía pertenecer a uno de estos cuatro conventos: San Francisco, Santo Domingo, San Agustín o San Diego, los únicos masculinos que había en la Guadix de entonces como se desprende de GÓMEZ-MORENO CALERA, *La arquitectura religiosa granadina*, 398, obra documentadísima que, sin embargo, nada dice de Melchor López.
- (22) Rasgo distintivo de nuestra literatura artística frente a la italiana; véase GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 29.
- (23) Véase DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Instituciones y sociedad*, 149-182.
- (24) BUTRON, "Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores" (Madrid, 1626), opúsculo recogido por CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura*, 224.
- (25) Gutiérrez de los Ríos debió desempeñar un papel activo cuando, en 1597, se pretendió que los pintores colaboraran en el repartimiento de soldados hecho por la villa de Madrid; PÉREZ SÁNCHEZ, "La academia madrileña", 284-285. Los pintores, encabezados por Pantoja de la Cruz, Santiago Morán y Luis de Carvajal, entablaron pleito contra la decisión y a este suceso debe ser al que alude tres años después Gutiérrez de los Ríos: "En los repartimientos del vestir soldados que en esta Corte se hizieron por vía de oficios, aviéndoles sacado de hecho prendas a los artífices de estas artes, bien vimos con la benignidad con que bolvió por ellos la Magestad del Religiosissimo y santo Rey Filipo, encomendando este negocio muy de veras a su Real Consejo. Bien vimos también como aviéndolos oydo de su justicia el Consejo pleno, casi la mayor parte de la mañana que se consumió en esto, tratándoles con mucho amor y benevolencia, digna de tan grandes consejeros, de que soy testigo, por averme hallado presente, se vino a mandar que les bolbiesen a todos los dichos artífices sus prendas, como a profesores de artes honrosas", GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*, 211.
- (26) DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Instituciones y sociedad*, 10.

- (27) Si bien en el "Parecer" faltan referencias a textos fundamentales de la teoría de las artes de los siglos XV y XVI, desde Alberti a Lomazzo, la biblioteca del licenciado Arias delata un notable interés por las artes que le llevaba a poseer casi toda la exigua producción nacional sobre el tema, como el *De varia conmesuración...* de Arfe, y traducciones al castellano de textos latinos o italianos, especialmente tratados de arquitectura, en los que Arias estaba bastante al día: Serlio (Toledo, 1552), Vitrubio (Alcalá, 1582) o Vignola (Madrid, 1593).
- (28) La dignidad de las artes en la Antigüedad se prueba tanto mediante alusiones a artífices que gozaron de fama y aprecio entre sus conciudadanos (Timantes, Fidias o Silanion), como repasando las ideas que escritores y filósofos clásicos dejaron sobre el tema, desde Cicerón y Ovidio hasta Plinio y sin olvidar el famoso pasaje de Horacio que parangonaba la pintura con la poesía.
- (29) Entre los ejemplos más o menos contemporáneos, Arias hacía referencia a la atención prestada por los Pontífices Julio II y León X a Bramante y Rafael, o al ennoblecimiento de Tiziano por parte del emperador Carlos V.
- (30) Aunque Arias cita repetidas veces a San Agustín e incluso alude a los santos escultores Claudio, Nicostrato, Sinforiano y Simplicio, no deja de llamar la atención, dada la fecha de redacción del "Parecer", la escasez de argumentos religiosos utilizados y sobre la que volveremos más adelante.
- (31) GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 49-51. Sólo se echan a faltar las filosóficas, basadas en la asunción del neoplatonismo, tan en boga en la Italia contemporánea, de Lomazzo a Zuccaro.
- (32) ANDRÉS DE SAN JOSÉ, *Relación del milagroso rescate*, 21.
- (33) El "Memorial" fue publicado por CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura*, 165-177.
- (34) Dejando a un lado el valor, simbólico o simplemente artístico de esta estampa, la circulación -inmediata por lo demás-, de grabados de Spranger por tierras andaluzas, constituye por sí sola una noticia digna de mención.
- (35) Las tres artes, y no solamente la pintura, aparecen en la escena, que tiene como telón de fondo una suerte de arco triunfal (referencia a la arquitectura) y, más próximas al espectador, algunas esculturas entre las que es fácilmente reconocible el "Torso Belvedere".
- (36) ROBILLO, Guillermo, *Prontuario de le medaglie*, Lión 1577 (existe otra edición italiana publicada igualmente en Lión el año 1553). En ambos casos, estamos ante traducciones italianas de un tratado escrito originariamente en latín por el impresor francés Guillaume ROUILLE. Se editó asimismo una versión en castellano, *Promptuario de las medallas de los mas insignes varones que ha avido desde el principio del mundo*, traducida del latín por Juan Martín Cordero y publicada también en Lión en el año 1561.
- (37) "Artifices artium brevi subdito comprahensarum, per singulas civites morantes ab universis numeribus vacare praecipimus: siquidem in discendis Artibus otium sit acomodandum: quo magis cupiant, et ipsi peritiores fieri, et suos filios erudire, et notitia est ita, Architecti, Medici, Pictores, Statuarii", Codigo *Theodosiano*, "De excusatione Artificum".
- (38) Se trata, como ya apuntamos, del grabado *La Pintura, la Escultura y la Arquitectura, perseguidas por los turcos, se retiran hacia el Olimpo*, diseñado por Bartolomé Spranger

- y grabado por Jan Muller en el año 1597. Además de la referida inscripción, contenía una cartela que rezaba: "Amplissimus prudentissimisque Reip. Antverpien. Consulibus Bartholomeus Spranger S. C. M. Pictor et Senatus deditissimus cliens dicat consecratque M D XCVII Johannes Mullerus sculpit", véase *The Illustrated Bartsch*, edited by Walter L. STRAUSS, New York, Abaris Books, 1980, vol. 4, pág. 509.
- (39) "La architectura es una sciencia adornada de muchas disciplinas, y varia erudicion, la qual juzga, y aprueba todas las obras de las otras artes", véase VITRUBIO POLION, Marco, *Los Diez libros*, (traducción de Miguel de Urrea), fol. 5 r.
- (40) PLINIO, *Naturalis Historia*, aunque carente de una traducción al castellano al iniciarse el siglo XVII (la primera, realizada por Jerónimo de Huerta, fue publicada en Madrid por Luis Sánchez en 1624), la obra de Plinio había sido objeto de múltiples ediciones desde que la imprimiera Spira en Venecia el año 1469.
- (41) Ambrosio CALEPINO (Bérgamo circa 1440-Bérgamo 1510), fraile agustino y uno de los primeros lexicógrafos italianos, las alusiones del licenciado Francisco Arias a "palabras" deben corresponderse con entradas de su monumental y plurilingüe *Dictionarium* (la edición, Reggio 1502). Arias probablemente manejase la edición de Basilea de 1590 donde llegaban a ser once, entre ellas el castellano, las lenguas representadas.
- (42) SERLIO, Sebastiano, *Tercero y cuarto libro*.
- (43) Dominico ULPIANO fue tomado como autoridad jurídica por numeros defensores de la liberalidad de las artes durante el siglo XVII. Contemporáneamente a que lo hiciera Francisco Arias fue citado por GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*, 39, y años después recurriría también a él BUTRON, *Discursos apologéticos*, fol. 32. vto.
- (44) Arias designa a los practicantes de estas artes con el término "artífices" en lugar de oficiales. Como jurista, debía estar al tanto de la Pragmática Real de Carlos V de 1551 "sobre el traer de la seda" donde se decía: "porque propia y verdaderamente se dezia oficial el que hazía obra, para cuya composición no se requería ciencia ni arte alguna liberal: y artifice se dice aquel cuya obra no se puede hazer sin ciencia, e noticia de algunas de las artes liberales". La Pragmática viene recogida por GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*, 206-207.
- (45) BUTRON, *Discursos apologéticos*, fol. 44 r.
- (46) OVIDIO, *Artis Amatoriae*, liber II, versos 121-122.
- (47) "Liberalia autem studia accipimus quae Graeci liberales disciplines vacant"; el jurisconsulto al que alude el licenciado Arias nuevamente es Ulpiano.
- (48) "Quae liberalia studia dicta sunt, vides quia homine libero digna sunt". El recurso a Séneca no deja de ser extremadamente arbitrario, pues el filósofo cordobés excluyó expresamente a la pintura y a la escultura de las artes liberales en esa misma epístola; véase entre otros GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*, 32. Juan de BUTRON habría de dedicar todo su "Discurso Decimo Quarto" a rebatir tal exclusión.
- (49) Se trata del título I, libro 6 de la *Nueva Recopilación* y los oficios referidos eran los de "sastre, pellegeros, carpinteros, pedreros, ferreros, tundidores, barberos, especieros, recatones y çapateros". Argumento en defensa de la liberalidad de la pintura esgrimido también y en las mismas fechas por GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*, 203-204.

- (50) GALENO, *Exortatione ad bonas artes*; GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*, 37, hizo también alusión a este razonamiento: "Galeno haze dellas dos partes, a unas llama serviles y abatidas como son las que se exerxitan con fuerças del cuerpo, a otras nobles liberales y honrosas, dignas de qualquier hombre libre y honrado".
- (51) PLINIO, *Naturalis Historia*, lib. XXXV, cap. 10.
- (52) PLINIO, *Naturalis Historia*, lib. XXXV, cap. 7.
- (53) CICERON, Marco *Tulio*, *Quaestiones Tusculanas*, lib. 1º., I. 4.,: "An cesemus, si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polyclitos et Parrhasios fuisse?". El Fabio al que aludía Cicerón era Fidias y se refiere también a él GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*, 120.
- (54) FIRMICO, Julio, *Astronomicon*, Liber Quartus, Cap. XV: "Planeta actus vitae nostrae significans", Basilea, Joannem Hervagium, 1561 (existe edición veneciana de 1499), pág. 106: "Si vero non fuerit in iis licis, signis, vel finibus, sed in alienis, dabit artes honestas et mundas facit enim aurifices, inauratores, bractearios, argentarios, musicos, organarios, pictores".
- (55) Julio FIRMICO, *Astronomicon*, Liber Octavus, Cap. VII "Clara sidera cum Tauri orientia, occidentia que", 218.
- (56) MAXIMO, Valerio, *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, lib. VIII, "Infames rei quibus de causis aut damnati aut absoluti sun", cap. 12: "Quadeam nulla arte effici pose": "De Timante pictore. Quid ille alter nobilis pictor,..."
- (57) "Silanion -in huc mirabile quod nullo doctore nobilis fuit; ipse discipulum habuit Zeuxiadem", véase PLINIO, *Naturalis Historia*, Libro XXXIV, cap. XIX, 5.
- (58) "Los pintores y los poetas siempre tuvieron ygal poder para atreverse a qualquier cosa", traducción de GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*, 162. Citado también por BUTRON, *Discursos apoloéticos*, fol. 89.
- (59) Aelius Spartianus, Aelius Lampidius y Iulius Capitolinnus, junto a Vulcatius Gallicanus, Trebellius Pollio y Flavius Vospicus, integran el grupo denominado AUGUSTAE HISTORIAE SCRIPTORES, seis historiadores latinos que narraron las vidas de los emperadores romanos entre Adriano y Numeriano (año 117-284). GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia General*, 147, sólo cita, basándose en Lampidio, la afición a los pinceles de Alejandro Severo, mientras BUTRON, *Discursos apoloéticos*, fol. 102, siguió a Aelio Spartianus al señalar que "Elio Adriano Emperador fue pintor".
- (60) "Por ninguna vía me parece que se puede probar mejor de quanta importancia sea a los Príncipes grandes la noticia de Architectura, assi política como militar, que con saberse la que entre tantas, y tan graves ocupaciones suyas tiene dela una y dela otra, la Catholica Megestad del Rey, Padre de V.A. el qual siendo de tan sublimado juyzio en todas las cosas, esta claro, que no estimara en tanto el entender tan perfectamente los primores desta noble sciencia, como Su Magestad los entiende, sino supiera de quanto provecho, y ornamento ella puede ser, y ha sido siempre en cualquier tiempo de paz, y de guerra, no solo a los hombres particulares: pero tambien a los que gobiernan estados y Reynos: y V.A. como hijo bien digno de tal padre, ha comenzado a dar ya tan grandes muestras de querer imitar sus heroicas virtudes, y en particular se vee, que V.A. asimesmo gusta de uno de los fundamentos de la Architectura, que según Vitruvio, es

- el dibuxo (...)” Iacome de VIGNOLA, *Reglas de las cinco órdenes*, (traducción de Patricio Cajés), fol. II.
- (61) Alonso de Berruguete fue, en efecto, señor de Villavitoque y de la Ventosa, pero más por lo abultado de su bolsa que por las excelencias de su pincel o de su cincel.
- (62) ARFE, Juan de, *De Varia conmesuración*, (edición facsímil con introducción de Francisco Iñíguez, Albatros, Valencia, 1979). Al referirse al descubrimiento de la arquitectura romana en Italia, Arfe hace una alusión a España, donde, según él, "(...) también comenzó a florecer con la industria del excelente Alonso Covarrubias, maestro mayor de la fabrica de la cathedral de Toledo y del Alcaçar Real. Padre del famosísimo doctor don Diego de Covarrubias Residente del Supremo Consejo de su Magestad y Obispo de Segovia".
- (63) Véase nota 34. Argumento pocas veces esgrimido entre los apologetas de la pintura durante el siglo XVII, más preocupados por la exención de alcabalas que por eludir el desempeño de oficios. Como ya indicamos, sólo hemos encontrado una apelación a esta ley constantiniana en la "Epístola" de Juan de BUTRON recogida CALVO SERRALLER, *Teoría*, 221-233. El escrito de Butrón, fechado en 1626, pedía al rey que los pintores fueran eximidos de quintas (véase nota 24).
- (64) Flavius Magnus Aurelius CASIODORO (480-575 d. C.). Se hizo una edición conjunta de todos sus escritos en París el año 1579 por el impresor Fornerius, muy posiblemente, la manejada por Arias. Los *Variae* eran una colección de documentos oficiales redactados durante su prefectura de Roma y que Casiodoro compiló para que sirviesen de modelo a sus sucesores.
- (65) También llamados "Los Cuatro Coronados", fueron cuatro escultores martirizados por Diocleciano por negarse a labrar estatuas de dioses paganos. Por ello, se convirtieron en los tradicionales patronos los canteros y escultores medievales. Lo fueron, entre otros, del "Arte dei Maestri di Pietra e di Legname" florentino, y se conserva el tabernáculo labrado por Nanni di Bianco con sus imágenes para la capilla del gremio en Orsanmichele.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS DE SAN JOSÉ, Fr. Antonio Juan, *Relación del milagroso rescate del crucifijo de las monjas de S. Joseph de Valencia, que está en Santa Thecla, y de otros*, Valencia, Juan Chrysostomo Garriz, 1625.
- ARFE, Juan de, *De Varia conmesuración para la Escultura y la Architectura*, Sevilla, Andrea Pescoli y Julián de León, 1585.
- BALLESTEROS, Pío, "Los pintores ante el Fisco", en *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad de Madrid*, (1942), 88-ss.

- BUTRÓN, Juan de, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- BROWN, Jonathan, "Academies of Painting in Seventeenth-Century Spain", en *Academies of Art, between Renaissance and Romanticism. Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, V-VI (1986-1987), 177-185.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Las academias artísticas en España", Epílogo a PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982, 209-239.
- CHASTEL, André, "Le Concile de Nicée et les théologiens de la Réforme Catholique", *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Les Editions du Cerf, 1987, 333-337.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1985.
- FALOMIR FAUS, Miguel, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994.
- FIRMICO, Julio, *Astronomicon*, Basilea, Joannem Hervagium, 1561.
- GALLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Ensayo para un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): diócesis de Granada y Guadix-Baza*, Granada, Universidad de Granada-Diputación Provincial de Granada, 1989.
- GUDIOL, José, "El Colegi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement", en *Estudis Universitaris Catalans*, Barcelona (1908), 147-156.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *Noticia General para la estimación de las Artes*, Madrid, Pedro Madrigal, 1626.
- 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*, 62, Madrid (1944), 7-103.
- MOXO, Salvador, *La Alcabala. Sobre sus orígenes, concepto y naturaleza*, Madrid, C.S.I.C., 1963.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, "La academia madrileña de 1603 y sus fundadores", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII, Valladolid (1982), 281-290.

- PRADES, Jayme, *Historia y uso de las Santas Imágenes y de la Imagen de la Fuente de la Salud*, Valencia, Felipe Mey, 1596.
- ROBILLIO, Guillermo, *Prontuario dele medaglie de piu illustri e fulgenti huomini e donne*, Lion, 1577.
- SERLIO, Sebastiano, *Tercero y quarto libro de Architectura*, Toledo, Ivan de Ayala, 1552.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Un Colegio de Pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico en Valencia en el siglo XVII*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.
- VIGNOLA, Iacome de, *Reglas de los cinco ódenes de Architectura*, Madrid, 1593.
- VITRUBIO POLION, Marco, *Los Diez libros de Architectura*, Alcalá, Juan Gracián, 1582.
- WARNKE, Martin, *The Court Artist. On the Ancestry of the Modern Artist*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993.

PATERNIDAD DOCUMENTAL DE DOS ESCULTURAS
ANÓNIMAS DE LA ACADEMIA
REIVINDICACIÓN DE D. ESTEBAN Y
D. MANUEL DE AGREDA

Por

JOSÉ MANUEL A. RODRÍGUEZ ARNÁEZ

Introducción

Inventar la paternidad de obras del pasado es siempre empresa arriesgada, máximo cuando se trata de piezas domiciliadas en la sede de la corporación suprema de las Bellas Artes en España.

Afortunadamente, para mi auxilio en este osado intento, puedo aportar la documentación imprescindible, directa y original en cada caso, así como la bibliografía adecuada.

Para concretar el limitado campo de acción de este trabajo, debo señalar que los fundamentos de mi alegación se encuentran en documentos originales de los Archivos de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando (ASF), de la Historia (AAH) e Instituto de Valencia de D. Juan (AVJ), y la bibliografía histórica consultada procede, en su mayor parte, de las Bibliotecas de las mismas instituciones, más la del Museo Lázaro Galdiano.

También debo agradecer las facilidades y espléndida colaboración encontradas por parte de todos los responsables de dichos servicios, y en especial de don Juan Antonio Yeves, Bibliotecario de la Fundación Lázaro Galdiano, quien se molestó en leer este trabajo antes de su redacción definitiva.

En las citas y notas incluidas al final del texto se ha mantenido la ortografía original de los documentos, y se ajustan a las Normas de Publicación del Boletín ACADEMIA.

Baco de la taza

La ubicación actual de esta escultura es el Museo de la Academia, primera planta, Sala 8 nº 22, Siglo XVII Europeo, con el rótulo: "*E-41 ANÓNIMO NEOCLÁSICO / BACO*".

Se encuentra en perfecto estado de conservación, aunque, debido a su reciente patinado (1984), se ha cubierto de pintura la totalidad de la escultura, incluso una etiqueta adherida a su base, de la que se ha arrancado el borde inferior derecho, quedando al descubierto el color blanco del fondo, y en la que aún puede leerse el número "3" a tinta, que, en otros tiempos, recuerdo era perfectamente legible.

En su actual montaje es muy visible, desde lejos, porque aparenta centrar el pasillo de acceso a la Sala 8. En realidad, una vez en la Sala, forma pareja con otra escultura similar, el *Antinoo*, de Isidro Carnicero (Valladolid, 1736 - Madrid, 1804), y ambas enmarcan el lienzo *Juicio de Paris*, de Francesco Albani (Bologna, 1578-1660).

Hasta hace no mucho tiempo estuvo en la contigua Sala 9, dedicada al Siglo XVI, en compañía y armonía perfecta con la otra escultura de esta Sala (parecían hermanas, por algo más que la simple apariencia externa, como quedará demostrado en este ensayo), la cual tampoco se mantiene en su emplazamiento primitivo, se trataba del *Fauno*, de don Esteban de Agreda.

Pues bien, demostraré que el autor del *Baco de la taza* es DON MANUEL DE AGREDA (Haro, La Rioja, 25 de diciembre de 1772 - Madrid, 10 de febrero de 1843).

La anterior afirmación reviste la mayor importancia si advertimos que se trata de la única obra de este escultor existente en la Academia, al menos conocida hasta hoy.

Sobre su trayectoria académica, y muy en resumen: al igual que su hermano Esteban, inicia su actividad artística junto a su padre, en Haro, La Rioja, cursa estudios en la Academia (1787), donde consigue el segundo premio de tercera clase (1790) y el primero de primera clase (1805), y llegará a ser Académico de Mérito y Teniente Director de Escultura (1827).

Otro aspecto destacable es su aportación a las artes decorativas, en concreto a la porcelana genuinamente española, por su trabajo, investigación y dirección de la Fábrica de la China del Buen Retiro (1808). Faceta oculta y olvidada tras la figura de Bartolomé Sureda, tal vez por haberse perdido los archivos del real establecimiento como consecuencia de la guerra de la Independencia.

Su producción escultórica conservada en Madrid es escasísima, ya que han desaparecido otras obras que existieron en la misma Academia, así como la totalidad de sus más numerosos trabajos destinados a monumentos



El Baco de la taza (1790), de Manuel de Agreda
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

efímeros de su época: catafalcos, arcos triunfales, fiestas reales, etc. En su tierra natal, La Rioja, por el contrario, se conserva el mayor número de sus obras, aunque la mayoría sin catalogación fidedigna y otras en discusión con su hermano Esteban.

Volviendo al *Baco de la taza*, y como se ha indicado, Manuel de Agreda concursó en los premios generales de la Academia de 1790, para los premios de tercera clase.

Estos premios consistían en dos pruebas, llamadas "de repente" y "de pensado", por consistir en realizar una obra en la propia Academia, en una sola sesión ante el Jurado calificador, la primera, y por presentar otra obra, disponiendo de un tiempo determinado, varios días, la segunda prueba. Sobre el particular existe abundante literatura.

Los pormenores de la prueba "de repente" de 1790 se encuentran recogidos en el Acta de la Junta General, del 13 de julio de dicho año, celebrada con este fin, y en la que Agreda obtuvo el segundo premio de tercera clase por nueve votos sobre doce, y poco más puede añadirse salvo remitirse a la lectura de la propia Acta (1).

La prueba "de pensado" se encuentra recogida en la publicación anual que editaba la Academia, dedicada a la distribución de estos premios, donde se detallaban sus incidencias, solemnidades e intervenciones en el acto público, así como, en esta ocasión, se justificaba la ausencia del Conde de Floridablanca, Protector de la Academia, por encontrarse indispuesto.

El motivo de esta segunda prueba fue: "*Modelar la Estatua de Baco por el modelo de la Academia, que tiene una taza en la una mano, y en la otra un racimo de uvas...*", y Manuel de Agreda volvió a obtener nueve de los doce votos emitidos (2).

En la entrega pública de los premios, realizada con la mayor solemnidad, Agreda recibió una medalla de plata de tres onzas (3).

De momento, queda demostrado que, al menos un *Baco de la taza*, copia de la escultura clásica, fue realizado y premiado a don Manuel de Agreda, ahora resta demostrar que es, precisamente, el ejemplar conservado hoy por la Academia.

El propio Manuel de Agreda hace referencia a este premio, aunque sin citar la obra o su motivo, cuando presenta su memorial, del 18 de octubre de 1827, para solicitar el título de Académico de Mérito: "*mereciendo*

varios premios mensuales: y en el concurso de premios generales del año de 1790, el segundo de tercera clase..." (4).

La Junta de la Academia, tres días más tarde, en el acuerdo unánime de admisión como Académico de Mérito, se expresa en términos muy similares, y también cita este segundo premio de tercera clase (5).

Para poder seguir el devenir de esta escultura a través de los avatares de la Academia, sobre todo en los numerosos cambios y traslados de las esculturas, en general postergadas tras la pintura, y sin olvidar el delicado material de esta obra concreta, debo relacionar los sucesivos inventarios realizados desde inicios del s. XIX, hasta encontrar la referencia concreta que permita asegurar la autoría de la misma.

El primer inventario de la Academia que presento es el de 1804, ya que los inmediatamente anteriores son de 1743 y 1758, y, obviamente, es imposible que recojan una escultura realizada en 1790.

Se trata de un manuscrito en pliegos encuadrados en piel roja, formando un tomo de tamaño folio, sin título y s/n p, las obras están clasificadas por Pintura, Escultura, Grabado..., numeradas y en muchas indicando su autor, y con la referencia siguiente para nuestra escultura: "*34. Copia en barro del Baco de la Taza por Dⁿ. Manuel de Agreda, que obtuvo el segundo premio de tercera clase en 1790, alto dos tercias y media*" (6).

Este inventario se presentó a la Junta Particular de la Academia, del día 1 de enero de 1804, y, por la lectura del Acta de la sesión, se comprueba que era incompleto (7).

Para completar el inventario se necesitaron diez años y se confeccionó como complemento del anterior, es decir, expresamente se indica en 1814 que es continuación del de 1804. En consecuencia, no cabe encontrar las mismas obras en ambos inventarios, como sucede, sino sólo aquellas que no fueron incluidas en el primero.

El posible interés del complemento de 1814 es que informa de otras dos esculturas del *Baco de la taza*, procedentes de la Fábrica del Buen Retiro, donde Manuel de Agreda había trabajado e investigado, y hasta dirigido en 1808.

En Buen Retiro se hacían porcelanas para las residencias reales y para su venta al público (vajillas, jarrones, esculturas, etc.), muchas veces repetidas, y bien pueden proceder éstas también de Manuel de Agreda, aunque poco puede añadirse por haber desaparecido (8).

De 1817 existe otro inventario, dedicado básicamente a la pintura, con una breve referencia a la escultura. No recoge referencias de Agreda. Parece incompleto, al menos en escultura, por ser un cuaderno de 17 hojas numeradas por una cara, de las que la pintura ocupa las 14 1/2 primeras y la escultura las 2 1/2 últimas (9).

A partir de 1821 los inventarios mantienen cierta coordinación en su presentación, tanto por las salas donde se ubican las obras, que a través de estos años presentan mayor estabilidad, como por mantener la numeración de cada pieza; en general, los sucesivos inventarios son homogéneos y resulta relativamente sencillo hacer el seguimiento de esta escultura concreta. Otra novedad es que a partir de 1821 los inventarios son impresos, con la denominación genérica de *Catálogos*.

Como dato a retener: este es el primer Inventario donde se señala esta escultura con el número "3" (10).

El inventario de 1824, impreso como *Catálogo*, establece una nueva metodología en la confección de estos documentos, mejorando en rigor al de 1821 y anteriores, añade un índice final de artistas, y, además, en su confección participa Esteban de Agreda, hermano de Manuel, circunstancia sobre la que volveré más adelante. La numeración y referencia es idéntica a la de 1821 (11).

Existe la copia o borrador que sirvió para establecer el inventario de 1824, que añade sobre el *Catálogo* impreso, como mayor curiosidad, la indicación de la clase de montaje utilizado para colocar las esculturas. Es un manuscrito en pliegos encuadernados en piel roja, formando un tomo de tamaño folio, sin título y *s/n p.* Las obras están clasificadas por Salas, y éstas por Pintura, Escultura, Grabado,..., numeradas y en muchas indicando su autor. Se mantiene numeración y referencia de 1821 (12).

El último Catálogo de esta década, en 1829, sigue el método de trabajo del anterior, se advierte que éste sirve de guía para aquel, como fiel plantilla (13).

En 1840 se celebra una exposición pública en dos Galerías de la Academia, y se confecciona un detalle de las obras expuestas, en donde vuelve a aparecer el *Baco de la taza* de Manuel de Agreda, esta vez sin la numeración del inventario; la razón de esta carencia quizá está justificada por el distinto carácter y finalidad del documento, aunque puede afirmarse que es la misma obra, por ser Manuel de Agreda su autor, y encontrarse en la misma sala novena (14).

En los inventarios posteriores, todavía en el s. XIX, se pierde el rigor iniciado en 1824 y resulta prácticamente imposible el seguimiento de las obras, ya que, o bien cambian de emplazamiento, o no se indica autor, y ni tan siquiera se mantiene o establece nueva numeración.

En la Academia existe un cuaderno cosido, sin fecha, que Leticia Azcue supone con gran fundamento de hacia 1870, formado por pliegos pautados y sin foliar, por lo que la numeración que indico es personal para poder distinguir las cuatro esculturas del *Baco de la taza* que registra sin autor/es, circunstancia que no se observa en otras obras. Su validez para mi propósito es bastante cuestionable y lo aportó a fin de intentar ser exhaustivo con estos documentos internos de la Academia (15).

Otro intitulado inventario, aunque no resiste el menor empeño en considerarlo como tal, ni tan siquiera indica fecha ni autores, carece de cualquier indicio que permita coordinar su contenido con los anteriores; de todo ello da idea el comentario que contiene en su hoja primera, suelta, mecanografiada: "7 hojas descabaladas de varias listas sin indicación de autor ni fecha..." (16).

El inventario de 1897 es un cuaderno que tampoco aporta continuidad, carece de autores y el mayor número de los bustos se registran como *desconocido*". Resulta imposible sacarle provecho alguno, al menos para este ensayo (17).

De 1902 existe otra relación de obras de la Academia, pero limitada a las entregadas al Comisario Regio de la Exposición de Retratos, motivo por el que es imposible que se encuentre una escultura dedicada a Baco (18).

Los últimos inventarios son de 1927 y 1941. En general merecen poca confianza. Según estos inventarios, en la Academia no existiría escultura alguna de los hermanos Agreda; el primero llega a registrar rubros globalizados asombrosos: "... Ciento veinticuatro bustos y cabezas (*Estantes*). Varios relieves (*rotos*)..." (19).

En conclusión, sobre los doce inventarios (12 más 1 copia) conservados en el Archivo de la Academia, y comentados hasta aquí, los únicos que merecen mayor fiabilidad son los cinco realizados entre 1804 y 1840, ya que las graves carencias que padecen los posteriores los hacen prácticamente inutilizables.

Como mayor información, estimo conveniente completar este ensayo con la bibliografía sobre Manuel de Agreda y su *Baco de la taza*, ordenándola jerárquicamente por el año de edición de la publicación, o el más probable, a fin de comprobar la originalidad del correspondiente autor.

El primero en ocuparse de Manuel de Agreda es Ossorio y Bernard, en su conocida *Galería Biográfica*; cita la obra en dos ocasiones: por el premio obtenido, sin mencionar el motivo o título, y por el hecho de encontrarse en la Academia, sin relacionarla con el premio (20).

Serrano Fatigati añade poco más a lo ya sabido por la información anterior (21).

De los mismos años debe ser el manuscrito conservado en el Archivo del Instituto de Valencia de D. Juan, y donde se vuelve a mencionar el premio (22).

La atribución de fecha (¿1915?) la baso en el Catálogo de los Manuscritos del propio Instituto (23).

Existen otras aportaciones locales, de historiadores y tratadistas riojanos, seguidores fieles de Ossorio y Bernard y Serrano Fatigati, que no aportan mayores novedades, sino más bien cuestiones pintorescas.

Ejemplo de ello es el manuscrito de Hergueta, historiador local de Haro, la patria de Manuel de Agreda, que abiertamente confiesa transcribir literalmente a los citados anteriormente, pero que con sus opiniones añadidas ha originado un cúmulo de errores sobre los hermanos Agreda en particular, y sobre otros asuntos riojanos en general, mantenidos a su vez por los transcriptoros del transcriptor (24).

No falta quien incluye a Manuel de Agreda entre un centenar (?) de riojanos ilustres, y lleva su devoción más lejos al atribuir a su copia del *Baco de la taza* el haber servido de modelo para las múltiples reproducciones de la escultura clásica que existen por el mundo (25).

Sin embargo, en este pequeño ejemplo bibliográfico, desde la característica objetividad riojana, también debe añadirse que los estudiosos locales más actuales han vuelto las aguas a su cauce natural (26).

Para concluir este ensayo y precisar el objetivo del mismo, es preciso llegar a bibliografía mucho más reciente, ya que hasta hace bien pocos años se carecía de un inventario, catálogo o relación completa de las obras existentes en la Academia.

Siguiendo siempre el jerárquico orden cronológico de publicación, en la bibliografía más reciente y rigurosa se encuentra esta escultura perfectamente catalogada, y con información de gran utilidad para esta investigación.

Leticia Azcue la recoge, como anónima, en su primer avance del inventario de la Academia, de 1986 (27).

El profesor don José María de Azcárate, en su *Guía* de 1988, viene a confirmar la información anterior y añade un breve comentario sobre el motivo escultórico, también como de autor anónimo (28).

De nuevo Leticia Azcue, en su tesis doctoral, *cum laude* por unanimidad en 1991, precisa la mayor información sobre el todavía anónimo *Baco de la taza* (29).

En el bicentenario de la Academia, coincidiendo con la designación de Madrid como capital de la cultura europea, en 1992, Azcue evoca la memoria de Manuel Agreda y su premio de 1790, aunque sin citar la obra concreta (30).

Y, por último, la misma investigadora, en su espléndida catalogación de los fondos de la Academia, de 1994, reitera las anteriores informaciones, aunque sigue considerando anónima esta escultura (31).

A fin de completar la demostración documental de la autoría de esta escultura por don Manuel de Agreda, debo volver a analizar con mayor detalle los contenidos de los inventarios de la Academia.

Existen dos documentos en el Archivo de la Academia que permiten conocer, con segura fiabilidad, los diferentes momentos y vicisitudes de estos Inventarios.

Ambos documentos son coetáneos del inventario de 1824.

El primero que presento se encuentra en las primeras páginas de la copia manuscrita del inventario de 1824, antes citada, y viene a historiar los inventarios desde 1817 hasta 1824, y, para lo que ahora me interesa, afirma que, para la apertura de las dos Galerías de la Academia, en 1817, se confeccionó un Catálogo con la totalidad de pinturas y esculturas de la Academia.

La iniciativa correspondió al entonces Vice-Protector, Pedro Franco, y su dirección y corrección a los Directores Francisco Ramos, José Camarón y Esteban de Agreda.

Importante: Esteban de Agreda, hermano de Manuel, aparece citado, desde 1817, en la confección de los inventarios de la Academia.

El anterior dato lo estimo fundamental, ya que, siempre en mi opinión, en cuantos inventarios participe Esteban, se puede otorgar máxima fiabilidad a las obras consignadas en los mismos a nombre de cualquiera de los dos escultores, porque, el testimonio directo del propio hermano, para el *Baco de la taza*, o para otras obras personales, resulta incuestionable;

garantizado, además y en último extremo, por la intervención en el mismo acto de los otros dos Directores mencionados.

Así se entiende el énfasis dado a estos dos documentos y su necesaria inclusión, aun a riesgo de alargar en exceso este ensayo, y a cuya lectura me remito (32).

Refuerza la fiabilidad del inventario de 1824 otra prueba de gran valor, prueba basada en la categoría de sus autores. En el *Catálogo* impreso de 1824 se incluye una extensa "advertencia" preliminar que reafirma la intervención de Esteban de Agreda en la confección del Inventario, así como la finalidad del mismo: "*que se formasen relaciones concisas de los asuntos que representan; que se refiriesen los nombres de sus autores, y que se fijase la época en que florecieron. Lo que así se ejecutó con toda escurpulosidad, examinando y numerando una por una las que hay en cada sala, con distincion de las Pinturas de las Esculturas*"; en suma, estimo muy conveniente la lectura completa del documento (33).

El inventario se presentó a la Junta Particular celebrada el 22 de agosto de 1824, donde se transcribe el espíritu y buena parte de la letra impresa en el *Catálogo*. Entre los papeles sueltos de la Academia, sin fecha y con letra de principios del s. XX, se recogen dos notas sobre estos mismos hechos (34).

Resulta evidente que, para la confección del inventario de 1824, Cean Bermúdez estableció, primero, un plan y metodología precisos en cuanto a catalogación de las obras: separar las originales de las copias, clasificarlas por estilos, citar autores, y, lo más interesante para este ensayo, datar, referenciar su motivo de ingreso y numerar las obras, entre otras cuestiones no menos importantes.

En segundo lugar, para llevar a buen término este exhaustivo trabajo, recaba y consigue el apoyo de los mejores expertos disponibles en la Academia en aquel momento, entre ellos su propio Director general, don Esteban de Agreda, hermano del escultor que me ocupa.

Ahora ya disponemos de la máxima información conocida, de fuentes y bibliográfica, para poder dilucidar la paternidad del *Baco de la taza*.

Para facilitar las conclusiones siguientes me permito repetir las referencias citadas en los inventarios de 1804 a 1840, a fin de cruzar su información con los documentos y bibliografía disponible:

 INVENTARIOS

AÑO	Nº	COMENTARIOS EN EL INVENTARIO
1804	34	Copia en barro del Baco de la Taza por D ⁿ . Manuel de Agreda, que obtuvo el segundo premio de tercera clase en 1790, alto dos tercias y media.
1821	3	Id. [copiado] del Baco de la Taza: por Don Manuel de Agreda.
1824	3	El Baco de la Taza, idem [copiado], por Don Manuel de Agreda, y premiado.
1829	3	El Baco de la Taza, idem [copiado], por Don Manuel de Agreda, premiado.
1840	-	Yd [copiado] del Baco de la Taza por Don Manuel Agreda.

Pues bien, el *Baco de la taza* tiene el número "34" en 1804, y EL NUMERO "3" EN EL INVENTARIO DE 1821 Y SUCESIVOS, hasta perderse a partir de 1840, y, según los mismos documentos, SU AUTOR ES DON MANUEL DE AGREDA, asignación autenticada por el testimonio de su propio hermano Esteban, que interviene directamente en la confección de estos inventarios.

El *Baco de la taza*, en el Museo de la Academia, Sala 8 nº 22, mantiene en su base una etiqueta con el número "3". Es perfectamente legible hoy en día, marzo de 1996, aunque en la última restauración se haya cubierto de pintura. La bibliografía más reciente, la *Guía* del Profesor Azcárate, y el *Inventario, Tesis Doctoral y Catálogo*, de Leticia Azcue, confirman la existencia de la etiqueta y el número.

Otra confirmación más, la escultura mide, según el inventario de 1804: "*alto dos tercias y media*", que equivalen a 0,70 m, es decir, en la práctica, los 0,72 del *Baco de la taza*, según está catalogado en el Museo, máximo

si tenemos en cuenta el valor aproximativo de las antiguas medidas de longitud castellanas.

Debe advertirse que existe una contradicción en las medidas citadas, al menos entre las que pude tomar personalmente de la *Copia* del inventario de 1804, conservada en el Gabinete de Dibujos de la Academia, que señala expresamente "*alto dos tercias y media*", equivalente a la escultura del Museo, y las medidas indicadas por Leticia Azcue: "*siete cuartas de alto*", es decir, 1,46 m, el doble del *Baco de la taza*, también tomadas de un inventario de 1804, según cita en su tesis doctoral de 1992 y en la catalogación de 1994, aunque en ninguno de sus dos textos indica el lugar de la Academia donde se guarda el Inventario comentado por ella.

Por otra parte, el inventario que tuve ocasión de estudiar estaba sin numeración de páginas, mientras que Azcue señala número de página (103); también debo señalar que no he encontrado, entre los Premios Generales de la Academia de aquellos años, prueba alguna en la que se exigiese a los alumnos realizar una escultura de casi 1 1/2 m; en general son de aprox. 0,70 m, es decir, la altura de la escultura de Agreda. Al desconocer su fuente concreta, dejo anotado el hecho para posteriores investigadores.

Por mi parte y como conclusión: Queda documentalmente demostrado que el *Baco de la taza*, referencia E-41 del Museo, es obra de don Manuel de Agreda y que, con esta misma escultura, obtuvo el segundo premio de tercera clase en los premios generales de 1790.

Busto del Padre Risco

Pertenece a los fondos de la Academia, y está catalogado como "*Anónimo siglo XIX*".

Como demostraré a continuación, su autor es DON ESTEBAN DE AGREDA (Logroño, La Rioja, 26 de diciembre de 1759-Madrid, 13 de abril de 1842).

Sirva para presentar al personaje el resumen siguiente: Don Esteban de Agreda inició su actividad escultórica en La Rioja, desde muy joven, hasta matricularse en la Academia de San Fernando (1775), donde obtiene el primer premio de tercera clase (1778) y el segundo de primera clase (1790), y es nombrado Académico de Mérito (1797), Teniente Director (1804) y Director de la Escultura (1813), y Director General de la Academia en dos



*Padre Manuel Risco (hacia 1801), de Esteban de Agreda
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

trienios distintos (1821 y 1831), hasta ser propuesto para el mismo cargo por tercera y última vez a los ochenta y un años (1840).

Además de su experiencia académica, es nombrado Director de Escultura de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro (1797), y Escultor de Cámara Honorario (1798).

Sus obras más conocidas se encuentran en Madrid (Academia de San Fernando, diseño escultórico del Obelisco del 2 de mayo, medallón de Cervantes, etc.), Aranjuez (fuentes de Ceres y, en parte, las de Narciso y Apolo) y repartidas por La Rioja.

Sobre el personaje del busto anónimo, el también riojano padre Risco (Haro, 1 de julio de 1735-Madrid, 30 de abril de 1801), agustino e historiador, es sobradamente conocido como continuador de la *España Sagrada*, iniciada por el padre Flórez, a la que aportó los tomos XXX al XLII, además de otras obras religiosas e históricas.

Para proseguir la búsqueda de documentos probatorios de la paternidad proclamada, es imprescindible profundizar en la vinculación que mantuvo el padre Risco con la Real Academia de la Historia.

El padre Risco fue miembro supernumerario de la Real Academia de la Historia, donde solicitó su ingreso en 1786 (35).

El protocolo de ingreso del padre Risco se encuentra recogido en los Libros de Actas de la Real Academia de la Historia: desde la propuesta del Director, el conde de Campomanes, el 26 de mayo de 1786, la votación de admisión del Memorial presentado por el P. Risco, el 2 de junio, hasta el informe del Censor y acuerdo final, del día 9 del mismo mes (36).

Resulta dato fundamental para esta investigación el hecho de que los bustos de los padres Flórez y Risco presidan el Salón de Juntas de la Real Academia de la Historia.

A pesar de que en la Academia de la Historia me aseguran que desconocen (en diciembre de 1995) al autor del busto del P. Risco, es incuestionable su total identidad con el guardado en la Academia de San Fernando.

Adviértase que, en ambos casos, se trata de dos vaciados de escayola, técnica escultórica que permite obtener obras seriadas o multiplicadas (37).

Esta técnica fue ampliamente utilizada por don Esteban de Agreda, como puede comprobarse fácilmente por el resto de sus obras en los fondos de la Academia, hasta el punto de que Gaya Nuño subvalora la producción

de este escultor por el hecho de que: "*Apenas hizo sino modelar en materias blandas,...*" (38).

Se desconoce la fecha de entrada del busto en la Real Academia de San Fernando, si bien puede suponerse un donativo del autor, conforme era costumbre en su época por parte de los Directores Generales y otros directivos de la Academia.

Sin embargo, por el contrario, se encuentra perfectamente documentada la entrada del busto homónimo en la Real Academia de la Historia, documento que permite, además, autenticar sin mayores dudas la paternidad de ambas esculturas.

Andrés Rafael de Corpas, casado con una sobrina del propio P. Risco, dirige un escrito al Secretario de la Real Academia de la Historia, de fecha 1 de abril de 1817, proponiéndole donar a la Academia el busto de su tío político, por tener que ausentarse de la Corte.

Dicha carta demuestra el carácter altruista del donativo, así como su autoría por don Esteban de Agreda, y la estrecha relación que mantuvo el escultor con el historiador.

En mi opinión, no debe olvidarse la condición de riojanos de ambos, así como que mantuvieron fuertes vínculos afectivos, incluso de parentesco filial muy próximo.

La carta también fija la fecha de realización de la escultura, inmediatamente después de morir el P. Risco, el 30 de abril de 1801 (39).

El donativo fue aceptado con gratitud en la reunión inmediata de la Real Academia de la Historia, del 5 de abril de 1817 (40).

Al día siguiente fue transmitido el acuerdo por escrito al donante, en los mismos términos (41).

En definitiva, estos son los documentos que, estimo, prueban la paternidad de don Esteban de Agreda.

Una vez cumplida la misión de documentar el autor y origen de la escultura, solo me resta facilitar las referencias bibliográficas encontradas, en este caso escasas, aunque valiosas.

Sobre el busto de la Academia de la Historia, la única referencia bibliográfica, sin mención alguna a don Esteban de Agreda, la encuentro en el ensayo agustiniano del P. Gregorio de Santiago Vela, publicado en 1922, quien, al final del resumen biográfico del P. Risco, cita las *Memorias* de 1816-17 de dicha Academia, donde se recoge el donativo y pondera el parecido del busto

con el retratado: "*El Sr. D. Rafael de Corpas ha hecho donación a la Academia de un relieve en yeso que representa con mucha semejanza a nuestro difunto compañero y tío suyo, el Mtro. Fr. Manuel Risco,...*" (42).

El busto de la Academia de San Fernando no lo encuentro citado hasta llegar a los más recientes inventarios de los fondos de esta Academia, publicados en fechas muy recientes, y los tres originales de Leticia Azcue: avance de 1986 (43), tesis doctoral de 1991 (44) y catalogación definitiva de 1994 (45).

Juicio crítico

El juicio crítico de ambas esculturas exige su rigurosa ubicación en el tiempo y el concepto artístico en el que y para el que fueron creadas, o, lo que viene a ser lo mismo, llevar mi atención a su estilo artístico concreto, conforme a las convencionales clasificaciones de la historia del Arte, y sobre lo que poco puedo ampliar a lo ya dicho en otras ocasiones y ahora reitero (46): Entiéndase siempre estas clasificaciones como sistema arbitrario de sistematización. No existe una fecha, un momento o una situación histórica que determine la desaparición de las formas artísticas y la inmediata aparición de las siguientes.

El arte y la historia, como expresión y manifestación humana, han tenido similar devenir biológico al del hombre (nace, se desarrolla y muere) y, al ser obra colectiva realizada por el esfuerzo y voluntad de generaciones sucesivas e ininterrumpidas, no existe hito alguno que marque las etapas en cada estilo y lo habitual son los tiempos de transición: implantación del nuevo estilo y desaparición del anterior, completados con los de decadencia, olvido del nuevo y aparición del neonuevo.

El proceso cíclico clásico descrito se ha roto al haberse complicado en los tiempos actuales hasta ser característica (enriquecedora, en mi opinión) el convivir sin mayores traumas, formas, maneras y conceptos dispares, singulares por ser representativas del propio artista. Quizá esta opinión sea en exceso benévola y en realidad nos encontremos ante la más fiel expresión de los tiempos que nos tocan vivir: tiempos de apariencia, externos al espíritu.

En cualquier caso, el arte debe ser expresión de la vida humana o no puede recibir tal consideración. La solución elegante al problema planteado es insistir en que el signo es significativo o carece de sentido.

Por todo ello, resulta obligado repasar la situación del arte escultórico en los tiempos de las dos obras estudiadas.

Las últimas influencias de la Ilustración y la Enciclopedia, los hallazgos arqueológicos de Herculano y Pompeya, los nuevos estudios del arte etrusco, y sobre todo del griego, y el triunfo de la Revolución Francesa con oposición plena al rococó de los monarcas absolutistas, crearon un arte internacional basado en los modelos de la antigüedad clásica que persiste desde el segundo tercio del s. XVIII al primer tercio del XIX: se trata del neoclasicismo.

En el neoclásico, al igual que antes con el renacimiento, se copian los modelos romanos y griegos, pero con un estilo menos original que su precedente y falto de evolución. Sus modelos pretenden mayor simplicidad, equilibrio y reposo, que la asimetría, desequilibrio y decoración recargada del barroco.

Pues bien, iniciemos el juicio sobre el *Baco de la taza*, datado en 1790, en pleno apogeo del estilo neoclásico.

El *BACO DE LA TAZA*, en primer lugar, supone dotar a la Academia, con plena propiedad documental, de la única obra conocida en Madrid de DON MANUEL DE AGREDA, circunstancia más que estimable para el cuerpo académico, por recoger el trabajo de finales del s. XVIII de uno de sus compañeros.

Esta escultura debe considerarse como excelente ejemplo del autor y de su época: se trata de un ejercicio para concursar a los premios oficiales de la Academia. En consecuencia, refleja el rigor y saber hacer exigidos a los aspirantes y, obviamente, las escasas y limitadas "originalidades" permitidas se encuentran perfectamente superadas por el dominio del modelado y la personalidad del autor.

La interpretación personal del modelo clásico es determinante del resultado y, a la vez, como requisito imprescindible, sólo a través del estudio en profundidad y constante de las normas escultóricas, junto al dominio del oficio, siguiendo siempre las estrictas enseñanzas de la Academia, entonces monopolizadora de la enseñanza superior y de la definición de las artes, del buen gusto oficial, pueden acceder los escultores neoclásicos al corpus privilegiado y selecto del olimpo académico e intentar su proyección social.

Modelo de obra neoclásica, en su búsqueda de los ideales racionalistas de finales del XVIII: orden, equilibrio y proporción, elementos estructura-

les de la armonía, como fórmulas regladas para conseguir el canon de la belleza universal, canon estricto, riguroso y altamente profesionalizado, según los modelos grecorromanos clásicos y los restos encontrados en las excavaciones arqueológicas, por entonces recién descubiertos.

En su expresión del ideal de la belleza objetiva, alejada de cualquier forma de sentimiento subjetivo, representa un buen ejemplo de la fórmula escrita y aceptada con carácter universal, el estilo neoclásico, cuando todavía no era llegado el tiempo opuesto: nación, espontaneidad, sentimiento, sensibilidad, como exponentes de otro valor artístico.

Distinto es, por otra parte, autenticar la autoría del busto del *PADRE RISCO*, a favor de DON ESTEBAN DE AGREDA, ya que supone aportar una nueva asignación artística al escultor.

Admitiendo la relatividad de las clasificaciones artísticas que, en su extremo, supondrían aceptar la ilusión historicista de la división de los tiempos en compartimentos estancos, cuando los distintos estilos no tienen una ruptura definida en el tiempo, ya que lo habitual es que, en su devenir, se mixtifiquen en períodos de transición o se apliquen mezclados, incluso se superpongan en función del tiempo de duración de la obra (ejemplo perfecto: la arquitectura).

Pasado el tiempo neoclásico, arrastrado por la caída del Imperio napoleónico y la aparición del romanticismo, con su gusto por la naturaleza y la invención del concepto de nacionalidad, cada país regresa a estilos similares a su pasado medieval, acomodados a las nuevas necesidades del XIX.

En el caso español, el neoclásico había supuesto el predominio de la escultura sobre las otras artes, como medio de expresión idóneo del modelo clásico de la belleza; con el romanticismo, en general, la escultura será superada por otras formas expresivas, en particular por la pintura, incluso se subvalorará como medio anticuado y superado por el nuevo estilo romántico. Entonces lo neoclásico adquirirá connotaciones peyorativas negativas y, en un todo, junto a otra fórmula estilística, el academicismo, muchas veces confundida con la anterior, será relegado y repudiado por los historiadores oficiales del arte.

En la escultórica española del XIX también existen ejemplos, escasos, de obras fieles a los patrones románticos, aún manteniendo el mismo autor en otras ocasiones el anterior estilo neoclásico, dentro del llamado eclecticismo, y, entre ellas, debe incluirse el busto del *P. Risco*, realizada por don

Esteban de Agreda cuando cuenta con 42 años, y un reconocimiento oficial generalizado.

Sin embargo, el prestigio de Esteban de Agreda se encuentra en los límites estrictos del neoclasicismo, prácticamente ningún tratadista de Arte lo ha incluido fuera de esta área. Buen ejemplo de ello es la afirmación de Marín Medina: "... *Esteban de Agreda fue el escultor neoclásico más puro entre los adscritos por formación o por espíritu a la madrileña Academia de San Fernando*" (47).

El estudio de este busto sitúa a Esteban de Agreda en las antípodas del neoclasicismo, la fuerza expresiva del bulto en sus diferentes elementos: pelo ensortijado y con cierto desorden, ceño fruncido, importancia de la nariz aguileña, labios apretados entre la severidad y la sonrisa, orejas puntiagudas, todo ello, en suma, configuran un retrato realista donde se busca captar el espíritu del clérigo, como expresión de sentimientos y sensibilidades muy alejados del rigor y carencia de espontaneidad atribuidos al neoclasicismo, estilo que únicamente se advierte en la simetría del ropaje, ordenado casi a la manera del candelabro renaciente.

Se trata de una obra naturalista que permite asegurar la evolución de su autor, desde sus primeras esculturas en el último barroco, pasando por los inicios y la plenitud del neoclásico, hasta alcanzar las primeras muestras del nuevo estilo nacionalista romántico, pero, eso sí, manteniendo vestigios de todos ellos, aunque sean mínimos, circunstancias que permiten encuadrar a este busto y a su autor en el primer eclecticismo.

Por último, estimo que tampoco debe ser olvidado el lugar de origen de los dos escultores, La Rioja, porque ambas esculturas permiten su lectura simbólica en clave de pura cepa riojana.

En el *Baco de la taza*, la utilización de cierto regusto estático en la acción y la pureza de sus líneas, parecen estrategias de buen oficio para solemnizar el brindis del joven Baco, con la copa alzada en su brazo derecho, mientras sujeta con el siniestro un racimo de uvas, dirigiendo el gesto hacia dentro, por la dirección del rostro, a la profundidad de la tierra, de donde arranca o se hincan la columna adornada por guirnalda vinífera, al origen-madre de tales bienes: la uva y su consecuencia humana, el vino. Es difícil imaginar mejores símbolos para la tierra del vino fino de mesa español.

El busto del *Padre Risco*, en sí mismo, sin mayores argumentos, es el homenaje personal de un riojano a la memoria de otro riojano, ilustre,

amigo y hasta pariente, en cierta medida, y me permite recordar la importancia de la saga riojana, trabajadores, alumnos y profesores de la Academia, por aquellos mismos años: José Manuel de Arnedo (Logroño, 1773-?), Francisco Elías Vallejo (Soto de Cameros, 1782-Madrid, 1858), Cosme Velázquez (Logroño, 1755-1837), y Ángel Monasterio (Santo Domingo de la Calzada, 1777-Buenos Aires, Argentina, 1813), quienes, junto a los Agreda, Esteban y Manuel, logroñés y *jarrero* (48) respectivamente, representan la continuidad de las seculares familias de santeros riojanos, cuyos bizcochos se encuentran en la práctica totalidad de las iglesias y ermitas de la región marcando un hito en la estatuaria gótica y barroca, y ahora adaptados a los nuevos aires de su época, abandonada la tradición de gremios y artesanos en favor del privilegiado status académico y personal.

Y mención especial, en estos recuerdos riojanos por parte de otro riojano, para el coetáneo y protector de todos ellos, el Director de las Reales Academias de la Historia y de la de Bellas Artes de San Fernando, y bibliotecario de la Española, don Martín Fernández de Navarrete (Avalos, 1765-Madrid, 1844), uno de los últimos españoles ilustrados que, con escasos regresos autorizados a su casa solariega para conocer el vino nuevo, excelente, tuvo que vivir en primera persona el final de aquel sueño racionalista y dejar paso a la mayor y más prolongada decadencia nacional conocida en la historia de la humanidad.

NOTAS

- (1) Libro de Actas. ASF 3/85.

Actas de las Juntas Ordinarias y Extraordinarias de la Academia desde el 8 de enero de 1786 al 30 de noviembre de 1794. Junta General de 13 de Julio de 1790, ff. 130 v-132 v: Lei el acuerdo de la Junta general anterior y despues manifesté el numero de los que firmaron la oposición de la escultura q.^o fueron... En la terc.^a clase firmaron ocho y siete presentaron las obras, ..., D.ⁿ. Manuel de Agreda, ... Luego se sortearon los asuntos para las obras de repente y fueron, ... en la terc.^a modelar la estatua del Antinoo, q.^o dibuxaron los concursantes de la terc.^a clase en la Pintura. Habiendose ofrecido algunos S.^{tes} Consiliarios y honorarios á quedarse por zeladores durante las dos horas de las pruebas, se separó la Junta, que volvió a congregarse á las onze, y puestas las obras de repente con las de pensado se procedió á la votacion secreta... Tambien fueron doze los vocales en la tercera clase, uno votó por la O., otro por la T., otro por la S., y los nueve restantes por la P. en la obra de D.ⁿ Manuel de Agreda, a quien se asignó el premio;...

- (2) Distribución de los Premios..., s/a [1790], pp. 22-24, 28-29, 31, 33 y 34 nota 1: [ASUNTOS PARA LA ESCULTURA]. TERCERA CLASE. Modelar la Estatua de Baco por el modelo de la Academia, que tiene una taza en la una mano, y en la otra un racimo de uvas... Los que firmáron á estas oposiciones fuéron... veinticinco en Escultura... que entre todos ascendieron á noventa; pero los que concurriéron con sus obras en el tiempo establecido fuéron sesenta y quatro, cuyos nombres son como sigue... EN LA ESCULTURA... TERCERA CLASE... D. Manuel de Agreda...

...
TERCERA CLASE. Los mismos doce Vocales hubo en la tercera clase: uno por la letra S. en la obra de Don Miguel Benincasa, quatro por la P. en la de D. Manuel Agreda, y siete por la Q. en la de Don Santiago Rodriguez, que logró el primer premio. El segundo se adjudicó por nueve de los 12 Vocales á D. Manuel Agreda, á cuya obra correspondia la letra P. ...

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

...
TERCERA CLASE... SEGUNDOS PREMIOS. MEDALLAS DE PLATA DE TRES ONZAS. Escultura. D. Manuel de Agreda, de 17 años, natural de Aro.

...
El excelentísimo Señor Protector Conde de Floridablanca no pudo presidir esta Junta por indisposicion que le sobrevino en el mismo dia en que se celebró...

- (3) Libro de Actas. ASF 3/85.

Actas de las Juntas Ordinarias y Extraordinarias de la Academia desde el 8 de enero de 1786 al 30 de noviembre de 1794. Junta Pública de 4 Agosto de 1790, ff. 134 v-136 v: ... Luego fueron llamados los jovenes a quienes el S.^r Presidente distribuyó sus meda-

llas, y conforme las iban recibiendo publiqué sus nombres, edades y patrias.

... Tercera clase... Segundos premios medallas de plata de tres onzas... Escultura á D.ⁿ Manuel de Agreda, natural de la Villa de Aro de 17 años= ...

- (4) Escultores 1779-1819. ASF 172-2/5:

D.ⁿ Manuel de Agreda. 1827.

Serenísimo Señor / A. V. A. R. / Suplica / Manuel de Agreda.

Serenísimo Señor

D.ⁿ Manuel de Agreda Profesor de Escultura y discipulo de la R.^l Academia de Sn. Fernando con el mas reverente respeto hace presente á V.A.R. Que habiendose matriculado en dha. Academia en el año de 1787, continuó sus estudios con aprovecham.¹⁰ mereciendo varios premios mensuales: y en el concurso de premios generales del año de 1790, el segundo de tercera clase...

- (5) Libro de Actas. ASF 3/88.

Juntas ordinarias, generales y públicas desde 24 de enero de 1819 al 19 de diciembre de 1830. Junta ordinaria de 21 de Oct.^{re} de 1827, f. 180v: D.ⁿ Man.^l Agreda admit.^{do} Acad.^o de merito por la Escultura.

El Profesor de Escultura D.ⁿ Man.^l de Agreda admit.^o Acad.^o de merito por la Escultura. El Profesor de Escultura D.ⁿ Man.^l de Agreda, discípulo que fué de esta R.^l Acad.^a exponia que se matriculó en 1787, que obtuvo varios premios mensuales, el 2.^o de 3.^a clase en el concurso Gen.^l de 1790, ... resultando por votación secreta admitido Acad.^o de merito por uniformidad de votos acordando admitiese que la Acad.^a tendrá gusto en conservar alguna obra suya cuando pueda egecutarla.

- (6) Ynventario... 1804. ASF Gabinete de Dibujos del Museo: Ynventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de S.ⁿ Fernando... Estatuas...

Modelos de Madera Barro Yeso Cera y Corcho...

- (7) Libro de Actas. ASF 3/126.

Junta particular de 1.^o de Enero de 1804, ff. 45v-46v: Por ultimo el Señor Vice-Protector [Marqués de Espejo] presentó un inventario de los muebles y alhajas de la Academia que ha hecho y le ha entregado el Conserge; en cuya vista acordó la Junta que luego que esté completo el inbentario total de la Acad.^a comprehendido de la noticia circunstanciada de los moldes propios de la Academia que estan en poder del Portero Josef Panucci como asimismo de lo que existe en la Biblioteca, se guarde segun Estatuto en el Arca de Caudales...

- (8) Continuación del inventario 1804... 1814. ASF CF-1/3, f 9v: Continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las Alhajas que posee la Rl Academia de San Fernando. 1804.

...

Num.^o 3. Lista de las obras de Escultura vaciadas en Yeso qe. pertenecian á la Rl. Fabrica de la China que en virtud de Orden del Sr. Romero y disposición ulterior del Marques de Almenara entrega Dn. Mariano Sepulveda.

...

Dos Bacos de la taza uno falto de un brazo.

- (9) Ynventario... 1817. ASF CF-2/17, ff. 1r y 15r: Ynventario en limpio 1817.
1817. Ynventario de los cuadros que existen en las Salas de la R.^l Academia de Sn Fernando en el año de 1817.
...
Bustos de Bronce y Marmol e Ygualmente Estatuas de Yeso que Existen en las Salas de la R.^l Academia de San Fernando.
- (10) Catálogo... 1821, p. 68: SALA PRIMERA de bajos relieves y modelos de barro...
3. Id. [copiado] del Baco de la Taza: por Don Manuel de Agreda.
- (11) Catálogo... 1824, pp. 93 y 103: SALA NONA. ESCULTURAS DE BARRO.
3. El Baco de la Taza, idem [copiado], por Don Manuel de Agreda, y premiado.
...
INDICE de los Artistas y Aficionados, cuyas obras se refieren en este Catálogo, con el número del folio en que se hallan... Agreda (D. Manuel) Esc. 93.
- (12) Copia del Ymbentario... de 1824. ASF Gabinete de Dibujos del Museo: Sala Novena...
Esculturas de barro...
3. El Baco de la Taza id [copiado] por D.^o Manuel de Agreda.
...
Todos estos modelos se hallan colocados sobre otras tantas repisas pintadas de Jaspe.
- (13) Catálogo... 1829, pp. 86-87: Sala Nona. Escultura de barro.
3. El Baco de la Taza, idem [copiado] por Don Manuel de Agreda, premiado.
- (14) Nota o razón general... 1840. ASF CF-1/6, f. 39v: Galeria de Esculturas en el piso entresuelo de la Academia... Sala 9ª Esculturas de Bajos relieves y modelos en barro.
Yd [copiado] del Baco de la taza por D. Manuel Agreda.
- (15) Inventario (¿1870?). ASF 14-4/1, ff. 1v, 4v y 8r: Real Acad.^a de S.^o Fernando. Ynventario y Catálogo de todas las obras de Escultura que hay existentes en la dicha Real Casa.
...
Entrada principal
Vna Estatua de un Baco con la taza en una mano y en la otra un racimo.
...
Sala 3.^a
Baco con una taza en una mano en la otra un razimo de ubas y una piel por banda.
...
Sileno, con su racimo de ubas en una mano y una taza en la otra
...
[Sala 6.^a] Sobre el Zocalo,
Vna Estatua que representa un Baco con una taza en una mano y racimo de hubas en la otra.
- (16) Hojas sueltas... Siglo XVIII. ASF CF-1/7, s/a: Inventario. Hojas sueltas de distintos inventarios de: Escultura, grabado en hueco, pedestales antiguos, modelos de yeso y barro. Siglo XVIII.
- (17) Inventario... 1897 y hacia 1931. ASF 329-5/5.
- (18) Relación... 1902. ASF 14-3/1.

- (19) Inventarios de 1941 y 1927. ASF 333-1/5. El ejemplo citado en Cuaderno de 1927, p. 16.
- (20) OSSORIO Y BERNARD, *Galería Biográfica*, p. 8: AGREDA (D. Manuel de).- Hermano de D. Esteban y escultor como él. Nació en Haro en el año 1773, y a los diez y siete de edad se presentó á optar a uno de los premios ofrecidos por la Real Academia de San Fernando, y alcanzó el segundo de tercera clase...
En la Real Academia de San Fernando se conserva de su mano... y el *Baco de la taza*.
- (21) SERRANO FATIGATI, *Escultura en Madrid*, p. 268: *Agreda*, hermano de Esteban, nació en Haro en 1773; se matriculó en 1787 en la Academia; alcanzó en 1790 el segundo premio de la tercera clase modelando la estatua de Baco, que tiene una taza en una mano y un racimo de uvas en la otra,...
- (22) Registro del Personal. AVJ, nº 112, 26-IV-1, f. 1: Agreda. Escultor (D.º Manuel de)... Nació en Haro en 1773 y en 1790 ganó pr. oposición el 2º premio de 3ª clase de la Academia...
- (23) ANDRES, *Catálogo*, p. 129: 112. 26-IV-1. Registro del Personal de la Fábrica de Loza del Buen Retiro, Moncloa y Laboratorio de Piedras Duras en tiempos de Carlos III. (ff. II-IV) índice por apellidos; (1-237) lista alfabética de pintores, escultores, ceramistas, floristas, engastadores, modeladores, maestros, oficiales, obreros, etc., con noticias sobre sus vidas y descendencia.
Esta obra, escrita sobre papel pautado en forma de cuaderno y tamaño folio; fue compuesta probablemente por D. Guillermo J. de Osma Conde consorte de Valencia de D. Juan. Lleva muchas hojas y espacios en blanco. Enc. en badana verde con el título, Registro del personal / del / Retiro, Moncloa y Laboratorios / de piedras duras.
- (24) HERGUETA y MARTÍN, "Notabilidades Harenses", s/n p. *D. Manuel de Agreda*. Hermano de D. Esteban de Agreda y como él escultor nació en Haro el año 1773 y á los 17 años de edad se presentó á optar á uno de los premios de escultura ofrecidos por la Real Academia de S. Fernando y alcanzó el segundo de la tercera clase...
En la Real Academia de S. Fernando se conserva de su mano... y el *Baco de la taza*.
- (25) MANZANARES BERIAIN, *Cien Riojanos Ilustres*, p. 78: ... A él [Manuel de Agreda] se deben el "Baco de la taza", reproducido para los Museos extranjeros;...
- (26) CERRILLO RUBIO, "Arquitectura, escultura y pintura", t. 3, p. 344: Hermano de Esteban, MANUEL DE AGREDA, (Haro, 1773-Madrid, 1843), con una carrera menos brillante, fue probablemente mejor escultor. Obtuvo el título de académico con una obra titulada *El Baco de la taza*.
- (27) AZCUE BREA, "Inventario", p. 267 y lámina:
E-41. BACO
Barro cocido. 0,72 x 0,32 x 0,30.
"3" a tinta en una etiqueta en el frente.
Anónimo, s. XVIII.
- (28) AZCARATE RISTORI, *Guía*, p. 106 y lámina: ANONIMO NEOCLASICO. E-41 Baco.
Barro cocido, 0,72 x 0,32 x 0,30.
Baco coronado levanta una copa en la mano derecha mientras sostiene unos racimos en la izquierda.
En una etiqueta a tinta en el frente "3".

- (29) AZCUE BREA, *El Museo*, t. II, p. 1354: ANONIMO SIGLO XVIII. E-41. BACO. Barro cocido. 0,72 x 0,32 x 0,30 "3" a tinta en una etiqueta en el frente.
 Figura del dios adolescente, coronado con uvas y levantando una copa con la mano derecha, mientras en la izquierda sostiene unos racimos de uvas. Copia del modelo clásico, con toda seguridad ejercicio de un alumno de la Academia, probablemente presentado a premio ya que ofrece una interesante ejecución, valoración del volumen y una cierta desenvoltura en la factura.
 Estado de conservación: Bueno. Patinado en 1984.
 Aparece citado en:
 - INVENTARIO de las obras de las tres Nobles Artes... Academia de San Fernando. Año de 1804. Pág. 103. "3. Un Fauno plantado sobre la pierna izquierda, y un racimo en la mano derecha, siete cuartas de alto".
 - AZCUE BREA, L. *Inventario... de escultura...* R.A.B.A.S.F., 1986. Pág. 267. Incluye título, material, medidas, inscripciones y época.
 - GUIA DEL MUSEO de la R.A.B.A.S.F. ... 1988. Datos del inventario, y descripción. Pág. 106 y lámina.
- (30) AZCUE BREA, "Escultura", p. 72: ... Manuel de Agreda que ya con 17 años obtuvo el 2º premio de 3ª clase en 1790...
- (31) AZCUE BREA, *La Escultura*, p. 363 y lámina: Anónimo siglo XVIII. E-41 Baco. Barro cocido. 0,72 x 0,32 x 0,30.
 Figura del dios adolescente, coronado con uvas y levantando una copa con la mano derecha, mientras en la izquierda sostiene unos racimos de uvas. Copia del modelo clásico, con toda seguridad ejercicio de un alumno de la Academia, probablemente presentado a premio ya que ofrece una interesante ejecución, valoración del volumen y una cierta desenvoltura en la factura.
 Estado de conservación: bueno. Patinado en 1984.
 Esta obra, como las siguientes, son seguramente envíos desde Roma de los pensionados por la Academia en el siglo XVIII.
 Aparece citado en:
 - INVENTARIO... 1804. Pág. 103. "3. Un Fauno plantado sobre la pierna izquierda, y un racimo en la mano derecha, siete cuartas de alto".
 - AZCUE... 1986. Pág. 267 y lámina. Incluye título, material, medidas, inscripciones y época.
 - AZCARATE... 1988. Pág. 106 y lámina. Datos del inventario y descripción.
- (32) Copia Ymbentario de 1824. ASF Gabinete de Dibujos del Museo, s/n. p: Desde el nombramiento del S.º D.º Pedro Franco para Vice-Protector de la R.ª Academia de S.º Fernando, tuvo este Establecimiento una alteracion y variaciones no conocidas, clasificando sus Galerias y Salas de Profesores, de suerte que cuando entró á servir la plaza de Conserge D.º José Manuel de Arnedo, en Novi.º de 1816, encontró mucha parte sin concluir de este proyecto del Vice-Protector al que ayudó con sus conocimientos artisticos en su colocacion tanto que ya el año de 1817, se presentaron al publico las dos Galerias de Pintura y Escultura, incluidas las Salas de Arquitectura y Gravado, formando un Catalogo de todos los cuadros, que se hallavan colocados, Estatuas,

Bustos, Cabezas, y bajos-relieves, dirigido y corregido por los Directores D.^o Francisco Ramos, D.^o José Camaron y D.^o Esteban de Agreda, presidiéndolo dho S.^{or} Vice Protector. Como al siguiente año se habilitaron y compusieron la excelente colección de cuadros que vinieron de Francia, hubo que quitar muchos de los que el año anterior se hallaban colocados; y el mismo año de 1818, la Venerable comunidad de los PP. del Escorial representaron á S.M. q.^e diferentes cuadros que habían visto en la exposición pública de la Academia eran pertenecientes á la gran colección de pinturas de aquel R.^o Monasterio, por lo que SM. mandó se entregasen y al siguiente año de 1819. se reemplazaron los huecos con otros diferentes de los que había en la Academia. Siguio esta alternativa de quitar y poner cuadros hasta el año de 1821, haciendo diferentes Catalogos, por las variaciones expresadas, hasta que en el de 1824, se hizo otra nueva colocación y catálogo razonado siendo nombrados por la Academia para su formación el benemérito é inteligente S.^{or} Consiliario D.^o Juan Agustín Cean Bermúdez y los S.^{tes} Directores D.^o Esteban de Agreda que entonces lo era General, D.^o Zacarías Velázquez, D.^o Juan Galvez, D.^o Pedro Hermoso y D.^o José Madrazo, con asistencia de dho S.^{or} Vice-Protector.

Esta alternativa en siete años de quitar y poner cuadros en las Salas: los premios cuatrimestrales: las funciones dadas por la Academia, los diferentes días con que SSMM y AA.R.^s se dignaron honrar con su augusta presencia las Juntas particulares: las exposiciones que este Real artístico cuerpo ha celebrado: la triplicidad de la contabilidad de los tres Estudios: las liquidaciones de intereses: las continuas Juntas particulares, ordinarias, de examen y ordenanzas han sido las causas para que el actual Conserge no haya podido formar el inventario Gral de todos los enseres, alajas y preciosidades artísticas que posee la Academia, hasta que suplicando al Augusto Gefe Pral el Ser.^{mo} Sor Ynfante D.^o Carlos por medio del S.^{or} Vice Protector, que S.A.R.^o atendido el gran cumulo de obligaciones, que sobre él gravitan, tubiese á bien permitirle tener un amanuense para que le ayudara en todo y SAR.^o condescendió en vista del informe del S.^{or} Vice Protector, con cuyo auxilio ha podido formar el que antecede fijando por epoca en su principio el año de 1824, y sucesivamente hasta su conclusión.

- (33) Catálogo... 1824, s/n. p: ADVERTENCIA. La Real Academia de San Fernando, con motivo de la exposición que hace al público de sus preciosidades de las bellas artes todos los años en el mes de setiembre, ha nombrado en 26 de julio de 1824 á su Consiliario el Señor Don Juan Agustín Cean-Bermúdez para rectificar el último Catálogo, impreso el año de 1821, acompañado de los señores profesores Don Estéban de Agreda, su Director general, y Don Pedro Hermoso, Directores de Escultura, Don Zacarías González Velázquez, Director, y Don Juan Galvez, Teniente de director de Pintura, y Don José Madrazo que es igualmente Teniente de este arte y Director de Colorido.

Con las luces y auxilio de tan diestros, celosos é inteligentes maestros deseaba el Consiliario dar á las Pinturas y Esculturas contenidas en el Catálogo otra distribución y colocación mas cumplidas y mas análogas al mérito de cada una, que las que ahora tienen. Propuso separar las originales de las copias en distintas salas, clasificar las escuelas, especialmente la Española, y ordenar cronológicamente las obras que presentaron á la Academia los que consiguieron con ellas el honor de ser Académicos de mérito, y las de

los discípulos con que obtuvieron los premios generales.

Poco hubo que discutir, porque el plan pareció omnímodo en todas sus partes; pero el corto tiempo, que restaba hasta el inmediato setiembre, imposibilitaba su ejecución: porque si bien el actual Señor Vice-Protector Don Pedro Franco había dado un orden decoroso á las salas de la Academia en el año 1816 con muchos cuadros, que estaban abandonados, é hizo restaurar y componer, y con otros que, llevados á Francia por los Generales de Bonaparte, se recobraron por orden del Rey nuestro Señor, y se depositaron en la Academia, esta última circunstancia hizo insubsistente aun el orden simétrico de su colocación, porque reclamados algunos por sus antiguos dueños, y devueltos á consecuencia de reales órdenes, produjo esto una alteración continua en el arreglo de las salas donde estaban colocados, y por consiguiente en la numeración con que se designaban en el Catálogo. Por estas consideraciones se determinó que por ahora se comprobase solamente el último Catálogo con las Pinturas y Esculturas que existiesen en la Academia: que se formasen relaciones concisas de los asuntos que representan; que se refiriesen los nombres de sus autores, y que se fijase la época en que florecieron. Lo que así se ejecutó con toda escrupulosidad, examinando y numerando una por una las que hay en cada sala, con distinción de las Pinturas de las Esculturas. El Señor Consiliario añadió al fin de este Pronuario un índice alfabético de los nombres de los Artistas y de los aficionados, cuyas obras constan en el Catálogo, con referencia á las páginas en que están descriptas para satisfacción y comodidad de los curiosos afectos á las bellas artes.

- (34) Museo. Formación de catálogo. Siglo XIX-XX. ASF 14-1/1:

Junta de 22 de Agosto de 1824.

El Sr. Consiliario D. Juan Ag. Cean Bermudez remitía con oficio de 18 este mes el nuevo Catálogo de las Pinturas y Esculturas que posee la Academia en su Casa y se había formado rectificando el antiguo por dicho Sr. Consiliario y los tres Directores y tenientes D. Esteban de Agreda, D. Pedro Hermoso, D. Zacarias Velazquez, D. Juan Galvez y D. José de Madrazo nombrados por el Vice protector para esta Comisión, la cual había desempeñado con el acierto que recomendaba el Sr. Cean.

(Se acordó la impresion y que se diera gracias a todos).

D. Juan Cean Bermudez "arregló en 1824, por encargo de la Acada. el Catalogo de las pinturas y esculturas que se conservan en sus salas o galerias".

Actas impresas 1832 pag^a 57.

- (35) P. M. F.^r Man.^l Risco. AAH:

+

Yl.^{mo} Señor.

F.^r Manuel Risco del orden de N. P. S.^o Agustin en el Convento de S.^o Fhelipe el R.^l de esta Corte Continuator de la España Sagrada que principio el R. P. M. F.^r Henrique Florez, deseoso de la mayor intrucción en la Historia.

Sup.^{ca} A. V. Y. se sirva admitirle por uno de sus individuos en la clase que fuese de su agrado. Madrid Junio 2 de 1786. F.^r Manuel Risco.

[2 notas al margen:] Academia de 2 de Junio de 1786. Pase al S.^r Censor.

El Censor no halla reparo en q.^e le admita en la clase de Supernumerario al Pretendiente. Madrid y junio 9 de 1786. Antonio Mateos Murillo.

- (36) Libro de Actas. Actas de la Academia del 7 de Enero de 1785 al 31 de Julio de 1789. AAH Libro VIII, s/n. f:
 Academia de 26 de Maio de 1786...
 El Y.^{lmo} S.^r Director propuso por Academico en la clase de supernumerarios al R. P. M. F.^r Man.^l Risco del or.^o de S.ⁿ Agustin, i.^o de la continuación de la España Sagrada, que dejó empezada el R. P. M.^o F.^r Enrique Florez. Y se acordó que en la Junta proxima se vote si se ha de admitir, ó no su Memorial.
 Academia de 2 de Junio de 1786...
 Se procedió á votar en la forma acostumbrada si se habia de admitir ó no el Memorial del P. M. F.^r Manuel Risco, propuesto por S. Y. en la Junta anterior, por Academico supernumerario, y quedó resuelta la afirmativa por todos votos.
 Academia de 9 de Junio de 1786...
 En vista del favorable informe del S.^r Censor puesto á el Memorial dado á la Academia por el R. P. F. Manuel Risco del or.^o de S.ⁿ Agustin continuador de la España Sagrada propuesto para Academico Supernumerario por el Yl.^{lmo} S.^r D.ⁿ Pedro Rodriguez Campomanes, Conde de Campo Manes, Gobernador Ynterino del Consejo y Camara, se acordo su admision en la clase expresada, y que se le diese el aviso en la forma acostumbrada con certificacion de este acuerdo que le sirba de titulo.
 [Nota al margen:] Fha Certificacion en [blanco].
- (37) AZCUE BREA, "Los vaciados", p. 401: Se entiende por vaciado la obra que se obtiene de un molde en negativo que previamente se ha sacado de una escultura original habitualmente en material no definitivo. En caso de no interesar la obtención del molde, se puede hacer un vaciado a molde perdido, desapareciendo el material original, destruyéndose el molde y quedando el vaciado como único ejemplar [Nota final:] Esto significa que la primera matización que se debe hacer al hablar de vaciado, es la puntualización de si se trata de un vaciado original -por ejemplo, los que conforman parte de la colección del Museo de la Real Academia [de San Fernando], pues se trata de originales únicos-, o si se está hablando de vaciados sacados de molde, lo que significa que no son esculturas originales y que se pueden obtener varias reproducciones de esa misma obra: habitualmente, este es el concepto más común del término "vaciado"...). Su finalidad es la reproducción exacta por el procedimiento del molde del propio original, y en su caso la multiplicación fiel de la obra en el número de reproducciones que se quiera.
- (38) GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XIX*, vol. XIX, p. 81 (En mi opinión: el concepto de escultura efímera, en estos finales del s. XX, ha sido desarrollado hasta límites imprevisibles a través de instalaciones y montajes, por medio de la aplicación de la más variada tecnología avanzada, y, en este sentido estricto, puede estimarse a don Esteban de Agreda como un precursor de tales manifestaciones).
- (39) P. M. F.^r Man.^l Risco. AAH.
 [Carta:] Muy S.or mio: teniendo que ausentarme de la corte á d.a Mencía mi patria, he pensado hacer una donación á la r.l Academia de la Historia, por que ¿en que parte mejor que ella puedo poner el busto del R.mo Padre f.r Manuel Risco? El es un precioso monumento para la Academia y para los verdaderos sabios, por que reunía en su persona

la modestia, la sabiduría y la religiosidad, y por estas apreciables cualidades le nombró la Academia por uno de sus individuos. Sobre éstas tienen para mí la muy apreciable de ser tío carnal de mi consorte.

El autor que ejecutó este busto fué D. Estevan de Agreda, profesor en la fabrica de porcelana, quien trataba mucho al Mtro. Risco. Lo retrató acabado de morir, por que en vida no permitió que se hiciese, y por esta razon no hay retrato ni busto alguno de él.

No quiero enagenarle sino que quede en la academia para su memoria y por lo mismo la hago donacion de él y le suplico se digne aceptarle.

Dios gue. a V. S. m.s a.s.

Madrid l.o de abril de 1817.

B. L. M. de V. S.

su at.o seg. serv.r

Andres Rafael de Corpas

S.r D.n Diego Clemencin S.rio de la r.l Acad.a de la Hist.a

[3 notas al margen:] Acad.a del 5 de abril de 1817.

Se acepta el busto y dense gracias en nombre de la Acad.a

Fho el 6 id.

El busto es un relieve que se representó a la Acad.a el 11 de marzo de dho año.

- (40) Libro de Actas. Actas de la Academia del 2 de Setiembre de 1808 al 26 de Noviembre de 1819. AAH Libro XV, s/n. f: Academia del sabado santo 5 de abril de 1817... Ley un oficio de l.º de este mes de D. Andres Rafael de Corpas, q.º con motivo de mudar su residencia al reyno de Córdoba, ofrece á la academia un busto de nuestro difunto compañero, y tío suyo, el P. F.º Manuel Risco, para que en ella se conserve esta memoria de un literato tan benemérito. La academia aceptó con gratitud este donativo, y así mandó que se manifestase al señor Corpas, dándole las gracias en su nombre.
- (41) P. M. F.º Man.º Risco. AAH: [Borrador de carta:] Muy S.º mio: he dado cuenta á la R.º Acad.ª de la Hist.ª del oficio que se sirvió V. dirigirme en l.º del corr.º ofreciendo á dho cuerpo el busto del M.º F.º Manuel Risco, su difunto individuo. Y la Acad.ª que aprecia como es justo el nombre de un sabio tan benemerito de la Historia ec.ª de la Nación, tendrá particular complacencia en poseer esta memoria suya, y dá á V. por mi medio las g.ª que se deben á su consideracion y fineza.
De su orden lo comunico á V. y ruego á D.º le g.ºm.ª a.ºM.ª 6 de abril de 1817.
BLM de V.= D.C. S.º de la Acad.= S.º D. Andrés Rafael de Corpas.
- (42) SANTIAGO VELA, *Ensayo*, p. 549: En la *Relación* correspondiente al año 1816-17 de la Academia de la Historia, que se halla publicada en el tomo VI de sus *Memorias*, encontramos en la pág. XXXVI el siguiente párrafo referente al P. Risco: "El Sr. D. Rafael de Corpas ha hecho donación a la Academia de un relieve en yeso que representa con mucha semejanza a nuestro difunto compañero y tío suyo, el Mtro. Fr. Manuel Risco, continuador que fué de la inmortal obra de la *España Sagrada*, y que colocado en esta sala presenta de continuo a nuestra memoria la de aquel sabio y respetable literato".
- (43) AZCUE BREA, "Inventario", número 62, p. 311 y lámina: E-483. RETRATO DEL PADRE MANUEL RISCO. Escayola. 0,56 x 0,46 x 0,26. Siglo XIX.

- (44) AZCUE BREA, *El Museo*, t. II, p. 1511: ANONIMO SIGLO XIX. E-483. RETRATO DEL PADRE MANUEL RISCO. Escayola. 0,56 x 0,46 x 0,26.
Busto del clérigo (1735-1801) con el pelo rasurado sobre las orejas, con una expresión forzada, frunciendo el entrecejo y con los labios apretados, con una nariz prominente. Está realizado con esmero y cuidadoso modelado, bien resuelto y con una elegancia formal serena y austera.
Estado de conservación: Bueno.
Una reproducción en yeso se encuentra en la Academia de la Historia (Actualmente en el Salón de Juntas).
Aparece citado en: AZCUE BREA, L. *Inventario... de escultura...* R.A.B.A.S.F., 1986. Pág. 331. Incluye título, material, medidas, inscripciones y época.
- (45) AZCUE BREA, *La Escultura*, pp. 445-446 y lámina: Anónimo siglo XIX. E-483 Retrato del Padre Manuel Risco. Escayola. 0,56 x 0,46 x 0,26.
Busto del clérigo (1735-1801) con el pelo rasurado sobre las orejas, con una expresión forzada, frunciendo el entrecejo y con los labios apretados, con una nariz prominente. Está realizado con esmero y cuidadoso modelado, bien resuelto y con una elegancia formal serena y austera.
Estado de conservación: bueno.
Una reproducción en yeso se encuentra en la Academia de la Historia (Actualmente en el Salón de Juntas).
Aparece citado en: AZCUE... 1986. Pág. 311 y lámina. Incluye título, material, medidas, inscripciones y época.
- (46) RODRÍGUEZ ARNAEZ, *Haro. Catálogo Artístico y Bibliográfico*, pp. 38 y 49.
- (47) MARIN MEDINA, *La Escultura Española*, p. 23.
- (48) GOICOECHEA, *Vocabulario Riojano*, p. 102: JARRERO, RA. adj. Natural de Haro.

ARCHIVOS CONSULTADOS

ASF-ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

- Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de S.^o Fernando. Año de 1804. ASF Gabinete de Dibujos del Museo.
- Continuación del inventario que se hizo en 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1814. ASF CF-1/3.
- Inventario de los cuadros que existen en las Salas de la Real Academia de San Fernando. 1817. ASF CF-2/17.

- Copia del Ymbentario general y sus adiciones perteneciente á la Academia de nobles artes de S. Fern.^{do} Año de 1824. ASF Gabinete de Dibujos del Museo.
- Nota o razón general de los Cuadros, Estatuas y Bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para la Exposición Pública de 1840. ASF CF-1/6.
- Inventario de escultura. Siglo XIX (¿1870?). ASF 14-4/1.
- Hojas sueltas de distintos inventarios de: Escultura, grabado en hueco, pedestales antiguos, modelos de yeso y barro. Siglo XVIII. ASF CF-1/7.
- Inventario de obras. 1897 y hacia 1931. ASF 329-5/5.
- Relacion de las obras que esta Real Academia entrega al Sr Comisario Regio de la Exposicion de Retratos para que figuren en dicho Certamen. 1902. ASF 14-3/1.
- Inventarios de 1941 y 1927. ASF 333-1/5.
- Museo. Formación de catálogo. Siglo XIX-XX. ASF 14-1/1.
- Escultores 1779-1819. ASF 172-2/5.
- Libro de Actas. Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1786 hasta 1794. ASF 3/85.
- Libro de Actas. Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde 1819 hasta 1830. ASF 3/88.
- Libro de Actas. Juntas particulares. Desde 1803 hasta 1814. ASF 3/126.

AAH-ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA

- P. M. F.º Man.º Risco en 9 de Junio de 1786= supernumerario. Risco - F.º Manuel. AAH.
- Libro de Actas. Actas de la Academia del 7 de Enero de 1785 al 31 de Julio de 1789. AAH Libro VIII.
- Libro de Actas. Actas de la Academia del 2 de Setiembre de 1808 al 26 de Noviembre de 1819. AAH Libro XV.

AVJ-ARCHIVO DEL INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN

- Registro del Personal del Retiro, Moncloa y Laboratorios de piedras duras. AVJ Archivo de Manuscritos. Madrid, s/a.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRES, Gregorio de. *Catálogo de los Manuscritos del Instituto de Valencia de Don Juan*. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1983.
- AZCÁRATE RISTORI, José María, y otros. *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando. Sección A*. Madrid, Real Academia de San Fernando y Comunidad de Madrid, 1988.
- AZCUE BREA, Leticia. "Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Boletín ACADEMIA. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid (Número 62. Primer semestre de 1986).
- AZCUE BREA, Leticia. "Los vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la dinastía Pagniuci", en *Boletín ACADEMIA. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid. (Número 73. Segundo Semestre de 1991).
- AZCUE BREA, Leticia. *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: La Escultura y la Academia*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense. Colección Tesis Doctorales. Nº 89/92, 2 t., 1992.
- AZCUE BREA, Leticia. "Escultura", en *La Real Academia de San Fernando en 1792*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1992).
- AZCUE BREA, Leticia. *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- Catálogo de los Cuadros, Estatuas y Bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821, con espresión de las Salas en que estan colocados, números que las distinguen, asuntos que representan y autores que los han egecutado. Madrid, Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1821.
- Catálogo de las Pinturas y Esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid, Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1824.
- Catálogo de las Pinturas y Esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid, Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1829.
- CERRILLO RUBIO, Lourdes e Inmaculada. "Arquitectura, escultura y pintura de los siglos XIX y XX en La Rioja", en *Historia de La Rioja. Edad Moderna-Edad Contemporánea*. Logroño, Caja de Ahorros de La Rioja (1983).
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los Discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 4 de Agosto de 1790. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, s/a [1790].

- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Arte del Siglo XIX. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid, Editorial Plus Ultra. 1966, vol. XIX.
- GOICOECHEA, Cesáreo. *Vocabulario Riojano*. Madrid, Anejo VI del Boletín de la Real Academia Española. Premio “Duque de Berwick y de Alba” de la Real Academia Española, 1961.
- HERGUETA Y MARTÍN, Domingo. “Notabilidades Harenses”, en *Segunda parte Sección primera de las Noticias Históricas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Haro*. Hay un sello de la Real Academia de la Historia. Manuscrito inédito, facilitado por D. Juan Belmonte (s/a ¿1906?).
- MANZANARES BERIAIN, Alejandro. *Cien Riojanos Ilustres*. Logroño, Editorial Ochoa, 1966.
- MARIN-MEDINA, José. *La Escultura Española Contemporánea*. Madrid, EDARCON, 1978.
- OCHOA, Eugenio de. “Don Esteban de Agreda”, en *El Artista. Madrid, 1835-1836*. Estudio preliminar por Angel González García y Francisco Calvo Serrallier. Madrid, Ediciones Turner (1984). Reimpresión de 1835, t. III, entregas I-XIII.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Giner, 1975. Reimpresión de 1868.
- RODRÍGUEZ ARNAEZ, José Manuel A. *Haro. Catálogo Artístico y Bibliográfico*. Haro, Fuente del Moro publicaciones del Centro de Estudios Jarreros Manuel Bartolomé Cossío, 1994.
- SANTIAGO VELA, P. Gregorio de. *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín*. Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1922.
- SERRANO FATIGATI, Enrique. *Escultura en Madrid desde la segunda mitad del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912.

EL JARDÍN EN LOS PROYECTOS DE EDIFICIOS Y
ZONAS PÚBLICAS, HOSPITALES Y CONSTRUCCIONES
RELIGIOSAS EXISTENTES EN LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO DE MADRID

Por

CARMEN ARIZA MUÑOZ

Hemos estudiado los planos de los proyectos, junto con las memorias que se conservan de los mismos, realizados por los aspirantes a arquitectos durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera de la siguiente centuria, siendo más numerosos los de esta última.

Debido al abundante material utilizado, hemos preferido dividir el trabajo resultante en dos artículos en los que agrupamos tipologías arquitectónicas que tienen una cierta afinidad. Así, en este primero, como se ve en el título, tratamos de los jardines de zonas y edificios públicos oficiales, además de los que hay en los hospitales, cementerios y de algunas construcciones religiosas. Por otra parte, dejamos para el otro artículo, que se publicará posteriormente, los jardines que aparecen en edificios de carácter cultural, así como de los de las viviendas, tanto urbanas como suburbanas.

Después de haber estudiado con sus respectivos maestros y con el fin de obtener el título oficial expedido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con sede en la capital del Reino, los solicitantes presentaban un trabajo, consistente en diseñar gráficamente y explicar en una memoria un edificio representativo de las más variadas tipologías arquitectónicas, pudiendo realizarse tanto una cárcel, como un hospital, una iglesia, un palacio etc.

Desde el punto de vista arquitectónico, tal como corresponde al ámbito académico, todos los diseños obedecen al tradicional lenguaje clasicista, recogido de la Roma Imperial, del Renacimiento italiano, del Barroco clasicista y

NOTA: Los planos que se citan en el texto (entre paréntesis y en letra cursiva) se encuentran en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la Sección de Dibujos de Arquitectura.

también de muchos detalles de las obras de Boullée, Ledoux o de otros insignes neoclásicos, sin olvidar la aparición de algunas notas románticas.

Esto es, utilizando columnas, medias columnas y pilastras de órdenes clásicos, frontis, peristilos, muros rectos con basamentos llagueados, vanos cuadrangulares o rematados en medio punto, cúpulas, balaustradas, etc., con todos los cuales se compone una arquitectura elegante, sobria, equilibrada, geométrica y simétrica. Estas últimas características se ven aún más claramente en las plantas de dichos edificios, que se estructuran a lo largo de un eje principal, a la vez que constan de diversos patios porticados. Las formas de todos ellos son tan semejantes, que da lo mismo el tipo de edificio que se lleve a cabo, ya que todos están dentro de características muy similares.

Pero entremos en la materia objeto de nuestro interés: el jardín. ¿Cómo está tratado en estos proyectos arquitectónicos?. Lógicamente, al ser el edificio el motivo principal de los diseños, la zona verde aparece subordinada al mismo, siendo un complemento más de él, que, fundamentalmente, sirve para su adorno, recreo, higiene o salubridad, siendo estas últimas propias de las casas de beneficencia o de los hospitales, tal como se indica en los proyectos realizados por Alberto Herrero, el de J. Oriol o en el de Balbino Barrón.

Como consecuencia de la subordinación de la zona verde al edificio, es muy habitual que aquella no sea descrita con mucho detalle, no mencionándose incluso en muchas ocasiones en las memorias explicativas del proyecto. Igualmente, es excepcional que en ellas se detallen los árboles que las forman, como sucede en el cementerio que ideara J. Massanés.

Vista la sumisión del jardín a la arquitectura y el secundario papel que desempeña en estos proyectos, pasamos a exponer sus principales características. Éstas podrían resumirse en el imperio de la geometría, que domina tanto el diseño general, como los diversos elementos que lo constituyen.

Así, el predominio de la línea recta es absoluto para configurar los distintos paseos, arbolados o no, que componen la estructura del jardín, ya sea formando una red ortogonal o bien diagonales dentro de los parterres. Solamente se percibe la línea curva en diseños más barrocos cuando se incorporan parterres de broderies, como puede verse en la casa de baños que hiciera Juan Picot o en la iglesia catedral de Luis Frenech. Excepcionalmente, en muy pocos proyectos aparecen líneas sinuosas en el interior de alguna zona verde, como sucede en la huerta del monasterio benedictino

que realizara en 1796 Manuel de la Muela; o los parterres curvos que diseñara J. Ramón Más en 1854 para un lazareto.

De estas líneas destacan al menos una o dos, que suelen ser los ejes principales del proyecto, a lo largo de los que se disponen los elementos que componen el jardín, dando como resultado obras totalmente simétricas, al igual que ocurre en el estilo arquitectónico.

Otra de las características que se desprende de estos jardines es que presentan una clara compartimentación espacial; esto es, están configurados por recuadros, separados por los mencionados paseos rectos y con interiores diseñados con trazados geométricos, que habitualmente se repiten en el otro lado del eje principal, mostrando, como hemos dicho, una clara axialidad.

Ahora bien, el esquema de jardín más reiterado es el que podríamos denominar el básico tradicional, conocido ya en Persia y denominado "char-bagh" que se ha venido utilizando a lo largo de la historia del jardín regular. Me refiero a los cuatro parterres cuadrados o rectangulares, situados en torno a un punto central de agua, generalmente, una fuente o un estanque. Así lo podemos ver en las casas de baños hechas por Francisco Cano y por José Font.

Al igual que sucede en los edificios, las formas de los jardines se reiteran en cualquier tipología arquitectónica; esto es, se hace el mismo diseño para un hospital que para una casa de campo, un museo, etc. Es más, en muchas ocasiones el jardín no es sino un relleno de un espacio arquitectónico, que puede dejarse como un simple patio o meter en él los consabidos cuatro parterres y la fuente central. Así podemos observar cómo un diseño arquitectónico muy utilizado tanto para un palacio, para una cárcel, una casa de baños, etc., es el que deja en la parte posterior del edificio un espacio semicircular, que es ocupado por una zona ajardinada. Esto ocurre en las casas de baños ideadas por A. del Coro y por Felipe Bonza.

La mencionada compartimentación acentúa la limitación de las zonas ajardinadas estudiadas, que están compuestas por una serie de módulos, dando así la sensación de poderse repetir cuantas veces fuera necesario, a uno y otro lado del eje de simetría.

Al carácter geométrico del jardín (o de la huerta cuando aparece), se someten también los elementos que lo componen, como son las plazuelas, las fuentes, los estanques, etc., todos los cuales obedecen a figuras como el círculo, el semicírculo, el cuadrado, el rectángulo o las más variadas formas poligonales.

Hasta aquí nos hemos referido al jardín supeditado a la arquitectura. Pero ¿cómo se conciben las arquitecturas subordinadas a los jardines?. Esto es, las pequeñas construcciones que ornamentan diversos puntos de las zonas verdes.

Si bien en otras tipologías arquitectónicas es frecuente la aparición de estas construcciones, en las que estudiamos en este artículo no suele ser habitual su presencia. Sin embargo, sí conocemos algunas, como son diversos invernaderos, entre los que se encuentran el hecho por J. Barcenillas para una iglesia catedral o el del hospital que diseñara Saturnino García, además de la estufa que incluía Vicente Miranda en su Jardín de Recreo. También hemos encontrado una gruta que ornamentaba un lazareto para Moguer.

Todas estas características reseñadas están en consonancia con la arquitectura a la que se supeditan y con la institución a la que someten los proyectos para ser aprobados: la Academia. Resulta curioso observar cómo, con mucha frecuencia, el arquitecto emplea un distinto lenguaje, según vaya dirigido su trabajo al mencionado centro o a cualquier otro. Esto le sucedería al mismo Goya cuando, en mayo de 1780, solicitaba ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que presentaría su Cristo Crucificado, de apariencia mucho más fría y clasicista que el resto de su amplia y variada obra.

Pasamos a continuación a estudiar los más importantes jardines de edificios y zonas públicas, además de los que completan los hospitales y construcciones de tipo religiosos, que se encuentran en los proyectos existentes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Algunos de estos trabajos suelen carecer de zona verde, como sucede en los apartados dedicados a: torres, lavaderos, molinos, aduanas, casas de contratación, casas de moneda, consulados y tribunales de comercio y de justicia, aduanas, diputaciones, cancillerías, gobiernos civiles, palacios de congresos, ministerios, o lonjas, siendo curiosa una diseñada en 1833 por José Gisbert y conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, que presenta jardines regulares ocupando el semicírculo situado en la parte posterior del edificio (1).

Aunque la mayoría de los proyectos de las tipologías arquitectónicas que mencionamos seguidamente no suelen contener jardín, sí existen algunas interesantes excepciones, que pasamos a ver.

En el caso de los *ALMACENES*, habría que destacar el realizado en 1833 por Alejandro de la Plaza, que concibió el edificio con planta rectangular, colocando dos jardines con sendas fuentes en sus centros.

También la mayor parte de los trabajos sobre *AYUNTAMIENTOS* carecen de jardín, aunque de ellos señalamos el de Bartolomé Tejada Díez, hecho en 1820 con varios patios, en dos de los cuales aparece un claro diseño barroco.

De los edificios dedicados a *BOLSAS*, sólo uno de ellos presenta jardines. Este es el caso de Pedro Tellería, que, en 1819 diseñaba una de gran austeridad para la ciudad de Madrid, respondiendo al estilo de moda del momento, el neoclasicismo fernandino, e incluyendo en dos de sus patios sencillos jardines regulares (*Plano A-1249*).

Aunque las *CÁRCELES* no suelen estar ornamentadas con zonas ajardinadas, mencionaremos la denominada "Civil y correccional en San Sebastián para uso de las provincias Vascongadas" realizada en 1838 por Joaquín Ramón de Echeveste, quien solamente incorporaría alineaciones de árboles en los bordes de sus diversos patios geométricos (*Plano A-983*). Igualmente, cabe destacar la que José Valls pensara para la ciudad de Barcelona (*Plano A-2727*), presentando entre los diversos pabellones espaciosos jardines geométricos, además de palestras para ejercicios corporales, viéndose en el centro la iglesia y un jardín botánico de planta circular.

Sí se encuentra algunos jardines en las *CASAS DE BAÑOS*, como la ideada en 1793 por Francisco Cano, quien dispondría una planta cuadrada con cúpula central y varios patios. En dos de los lados del edificio situó dos grandes e iguales zonas ajardinadas, consistentes en el esquema que podemos denominar básico, esto es, cuatro parterres; en este caso, rectangulares rodeando una fuente central (*Plano A-1954*).

La casa de baños que propone, entre 1794 y 1795, Pedro Regalado de Soto para ubicarla en un despoblado, dotándola de treinta baños con tres clases de aguas y con habitaciones para cien personas. La parte posterior del gran edificio, con pórtico exástilo toscano y varios patios, presenta variados parterres de diversas formas situados entre varias líneas de árboles (*Plano A-1967*).

Gran desarrollo tuvo también el jardín en otros proyectos, como el que hiciera Juan Picot en 1835 consistente en un gran edificio rectangular con cuatro patios, teniendo en su parte posterior tres grandes zonas cuadradas ajardinadas. La central presenta una plazoleta circular con una noria y un estanque cuadrado, así como cuatro circulares en las diagona-

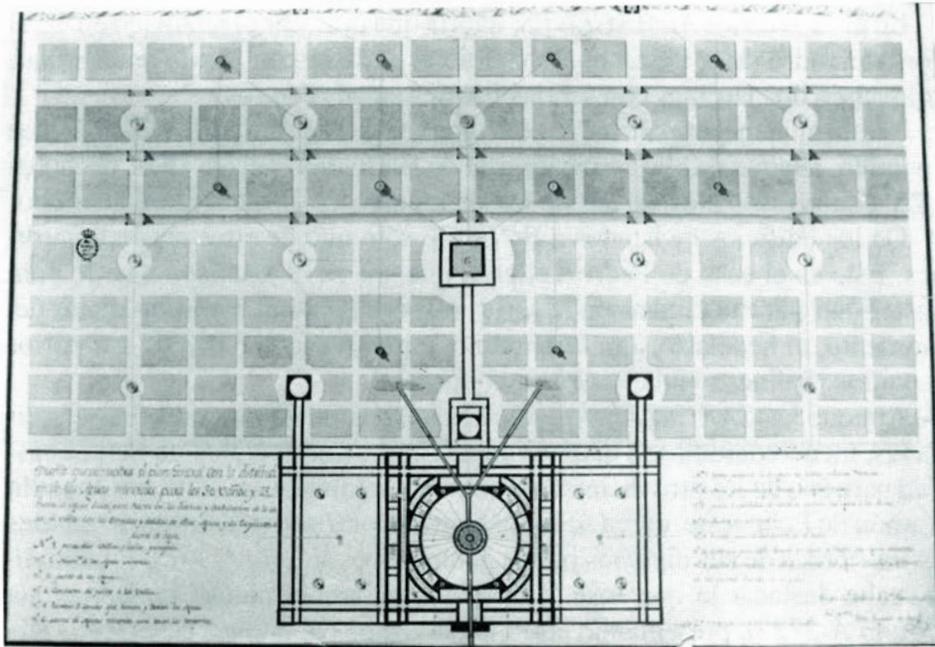


Fig. 1. Casa de baño realizada por Pedro Regalado de Soto, 1794-1795.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1967).

les que cruzan esta superficie, en la que igualmente hay paseos dispuestos en forma de cruz griega. Los jardines laterales muestran esta última estructura, cobijando sendos estanques octogonales entre los cuatro parterres de "broderie" (*Plano A-2001*).

Agustín de El Coro y Berecibar, nacido en Elorrio en 1812 y alumno de Pedro Ayegui, ideó en 1837 una casa de baños para Granada, compuesta por una monumental planta rectangular, acabando su fachada principal en dos alas laterales, a la vez que las construcciones de la parte posterior exhiben una disposición semicircular. Esta tipología es muy utilizada en los proyectos de la Academia ya sea para casas de baños, aduanas, hospitales, etc. e incluso para cementerios. Los espacios resultantes entre las construcciones se rellenan con jardines regulares, siendo el más llamativo el que se despliega en abanico por la mencionada zona trasera (*Plano A-2006*). A éste se refiere su autor en los siguientes términos: "... en el semicírculo un

gran jardín con una hermosa galería que le rodea sirviendo en parte para comunicación u en parte para Invernáculos para las plantas del jardín..." (2).

También presenta este elemento semicircular, relleno con un jardín de cruciforme, el proyecto que hiciera Felipe Bonza y Tredis (*Plano A-2022*). En esta misma línea se encuentra el de Eugenio Rubio, que también ajardina dicha zona radialmente, además de dos patios rectangulares con dos grandes parterres de dieciséis recuadros cada uno en torno a un estanque central (*Plano A-2025*).

Diversas casas de baños muestran el jardín ocupando algunos de sus patios porticados, como el que hiciera en 1845 el barcelonés Carlos Gauran, alumno de Antonio Robira, poniendo en el grande del centro un trazado hipodámico en torno a la fuente central (*Plano A-2018*). Curiosamente en su no muy extensa memoria, no menciona el jardín (3).

Otras zonas verdes tienen un menor desarrollo, tal y como puede verse en la que hiciera en 1832 José Font Sere, colocando en el patio central un jardín con el esquema que hemos denominado básico (*Plano A-1995*).

De las *CASAS DE BENEFICENCIA* destaca la que concibiera en 1846 para la ciudad de Madrid el aspirante Cirilo Vara y Soria, nacido en la localidad toledana de Manrique del Tajo en 1820. Su propuesta consistía en una construcción con varios patios en su interior, de los cuales dice su autor "...en todos estos patios, para ventilación y salubridad del edificio, se plantarán, si se quisiera, árboles, que se regarían con el sobrante de las fuentes". En este caso podemos comprobar cómo la presencia de los árboles está relacionada con el concepto de salubridad.

Aunque las *CASAS DE LABOR* no suelen tener jardín, mencionaremos dos proyectos, en los que se ve una pequeña zona ajardinada, como son los de Manuel García Sierra en 1852 (*Plano A-2231*), además de otro anónimo y sin fechar, para una fábrica de metales, detrás de la cual aparecen unos pequeños parterres barrocos (*Plano A-2428*).

Aunque a finales del siglo XVIII, Carlos III prohibiese enterrar en el interior del casco urbano de las poblaciones, hasta la siguiente centuria no empezarían a aparecer cementerios, situados en las afueras de las urbes. Este fenómeno se observa en el tema de los *CEMENTERIOS*, presentados a la Academia, que aparecen en época muy temprana.

Si bien la mayor parte de ellos carecen de jardín, destacaremos algunos que sí lo tienen, como es el caso de Francisco Enrique Ferrer, que incluyó

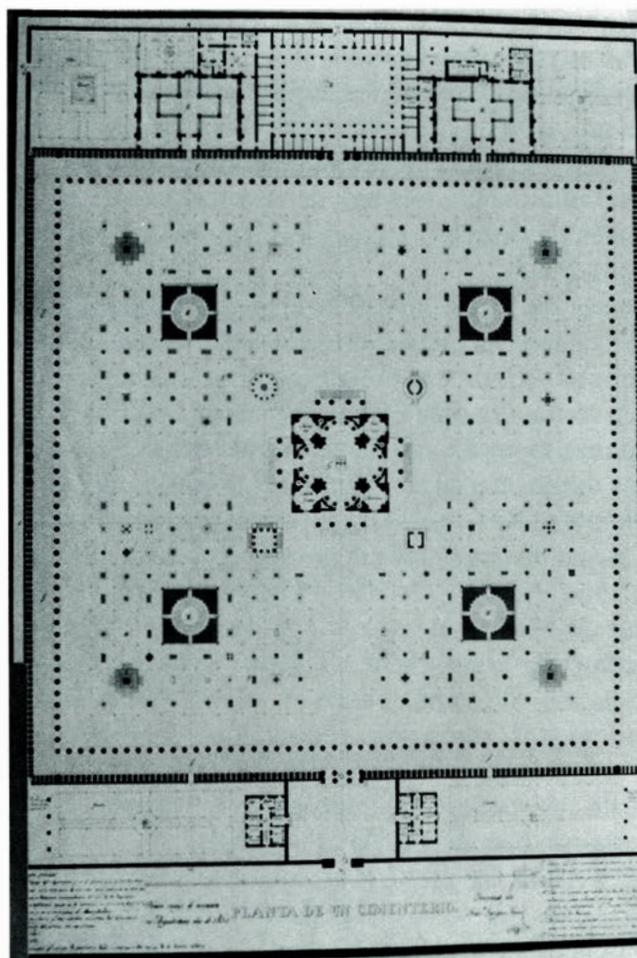


Fig. 2. Plano de un cementerio ideado en 1830 por Francisco Enrique Ferrer.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-4780).

una zona verde en cada uno de los cuatro ángulos de un cementerio de planta cuadrada hecho en 1830 (*Plano A-4780*); o la acuarela, realizada cuatro años más tarde por José Massanés, en la que puede verse en su centro una gran pirámide con un pórtico tetrástilo jónico, decorada con esculturas y rodeada por una gran variedad de árboles (*Plano A-4894*).

Entre estos trabajos se puede observar cómo se repite el tipo de cementerio característico de las latitudes mediterráneas: el constituido a base de patios, bien distinto al de los países anglosajones o nórdicos, que lo conciben más como un auténtico parque a la inglesa, con amplias praderas surcadas por sinuosos paseos, tal y como lo describe John Claudius Loudon, a mediados del siglo XIX, en su obra "On the laying out, painting and managing of Cemeteries" (4).

También los escasos *CUARTELES* que contienen jardín, lo presentan en algunos de sus patios, obedeciendo al tradicional diseño regular. De ellos nos puede servir de ejemplo el llamado de Inválidos, pensado en 1838 por José Alejandro Alvarez, quien adornó con un gran jardín el patio central del edificio (*Plano A-3158*). En esta línea se halla el cuartel para militares inválidos diseñado ese mismo año por José M^a Baldó, que ajardinó dos patios (5).

Otros proyectos contienen parterres más menudos y variados, como el de Mariano López, hecho once años más tarde (*Plano A-3225*).

Incluso hay una obra, que en lugar del jardín se colocan en los patios rectangulares dos hileras de árboles a cada lado. Así se muestra en el diseño que Pedro Manuel de Belauzan realizara en 1836 con destino a un cuartel para dos batallones de Infantería (*Plano A-3151*) y de los que no hace ninguna mención en la memoria (6).

En el apartado de *EDIFICIOS RELIGIOSOS* hemos incluido los proyectos de catedrales, iglesias, monasterios, seminarios, palacios episcopales, etc., de los cuales, la mayor parte carecen de jardín, si bien existe algún caso interesante.

Uno de ellos es la iglesia catedral que Juan Barcenillas diseñara en 1775, que consistía en una planta de tres naves y cabecera semicircular con bastante semejanza a la que Enrique Egas trazara en la catedral de Granada. A un lado y a otro del mismo aparecen sendos patios, indicándose que uno de ellos es el claustro para uso del Cabildo, adornado con un jardín para su recreo y en cuyo centro se ve un estanque mixtilíneo, rodeado de cuatro parterres barrocos, apareciendo también ajardinadas las zonas marginales del mismo (*Plano A-4140*). Más espacio ocupa el jardín rectangular, con un estanque central circular rodeado por los cuatro parterres tradicionales y limitado por otras tantas crujías, destinándose una de ellas a paseo cubierto y las tres restantes a invernáculos (*Plano A-4205*).

El madrileño Luis Fenech, nacido en 1816, presentaba a la Academia, cuando tenía veintiséis años, un amplio dibujo de una iglesia catedral con un palacio episcopal, seminario conciliar y habitación para prebendados y dependientes, consistente en una planta rectangular, dividida en tres claras zonas. La central ocupada por una iglesia (de tres naves, cabecera con girola y crucero no trasdosado) y un patio junto a su fachada. A un lado de la misma, se ve el jardín del palacio episcopal y su correspondiente patio. En el lado opuesto, la zona ajardinada del seminario, compuesta por el cruce de varios paseos rectos, que dejan entre ellos dos fuentes circulares y parterres de "broderie"; no falta tampoco su patio, alineado con los dos anteriores (*Plano A-4188*). Es curioso observar que el autor, en su memoria, no hace ninguna mención a dichas zonas verdes (7).

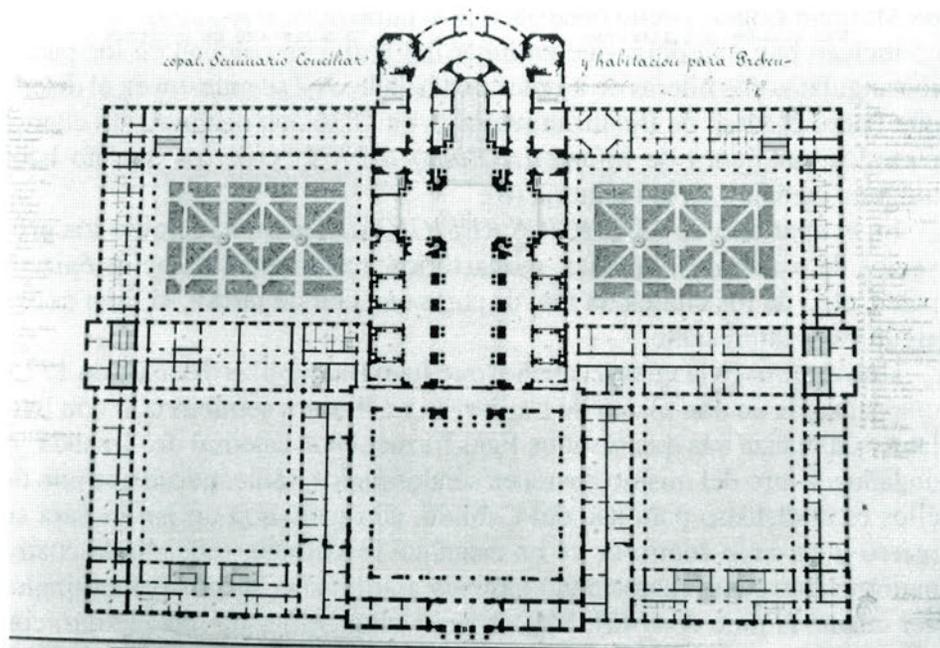


Fig. 3. Planta de una Iglesia Catedral con Palacio Episcopal, Seminario Conciliar y habitación para prebendados y dependientes, obra de Luis Fenech en 1841.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-4188).

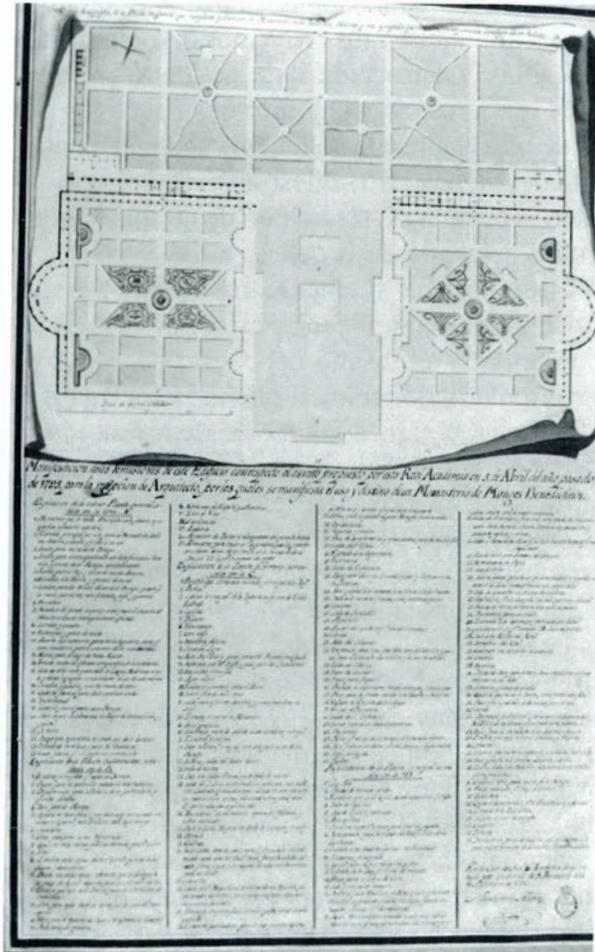


Fig. 4. Monasterio de Monjes Benedictinos hecho en 1796 por Manuel de la Muela.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-4253).

Aún tienen más presencia los jardines que concibiera en 1796 Manuel de la Muela, al hacer un monasterio para monjes benedictinos. Consiste en una planta rectangular y dos patios interiores, a la vez que lo rodeaba de jardines cuadrados por los lados norte y sur, y por el oriental por una gran huerta rectangular "para legumbres verdes", igualmente diseñada con el

característico esquema ortogonal, aunque en el interior aparecen paseos un tanto sinuosos, no habituales en los proyectos que estudiamos. La huerta se completa con sencillas construcciones destinadas a corrales, cuadras, casa de labor, y demás servicios, así como por dos pequeños estanques rectangulares y pozos de nieve adosados a la tapia septentrional.

El jardín norte del monasterio se destina a recreo de los monjes, estando rodeado por galerías porticadas rectas con dos tramos circulares dedicadas al paseo, así como a juegos de brochas, bolas y pelota. El espacio está ocupado, además de por dos fuentes para adorno y riego, por parterres rectangulares, siendo más complicada su traza en la zona central.

Aún menos sencillo es el diseño del centro del jardín meridional, que tiene una fuente circular y dos semicirculares. Esta superficie se destinaba para uso de la farmacia, botánica y a recreo de los monjes convalecientes, que podrían pasear por una galería situada en los dos lados más cálidos, el sur y el este, abriéndose en el centro del primero una exedra que servía de invernáculo (*Plano A-4253*).

Más modestas son las zonas verdes que el burgalés Francisco Javier Saiz hiciera en 1832 con destino a una abadía de monjas bernardas, en la que, según palabras de su autor, "... a ambos lados de la iglesia, después de la crujía que la circunda, hemos colocado dos jardines" (8).

Muy pocos jardines hay en los *EDIFICIOS PARA LA VENTA*. Sólo hemos encontrado dos sencillos y pequeños parterres en una botica diseñada en 1855 por José M^a Sanz (*Plano A-2276*) y en una carnicería y pescadería de un pueblo, realizada tres años antes por José Pérez (*Plano A-2270*).

Tampoco tienen jardín las *FONDAS, CASAS DE POSTAS, ETC.*. La excepción es una posada, realizada por José Peterrade, quien la dispone con un amplio jardín regular con su fuente en la parte posterior (*Plano A-2168*). También podemos mencionar una casa de postas con "...zona de jardín bajo" hecha en 1836 por Juan Antonio Balazategui, natural de Oñate y que había estudiado con Martín Saracíbar (9).

Muy numerosos son los proyectos de *HOSPITALES* que contienen jardín. Al igual que ocurre en otras tipologías arquitectónicas, es muy habitual encontrarlo adornando uno o más patios del edificio, como sucede en los trabajos que veremos seguidamente.

El más temprano de ellos es el firmado en 1802 por Pedro Nolasco Ventura, si bien no indica el trazado (*Plano A-2624*). Dos patios ajardina-

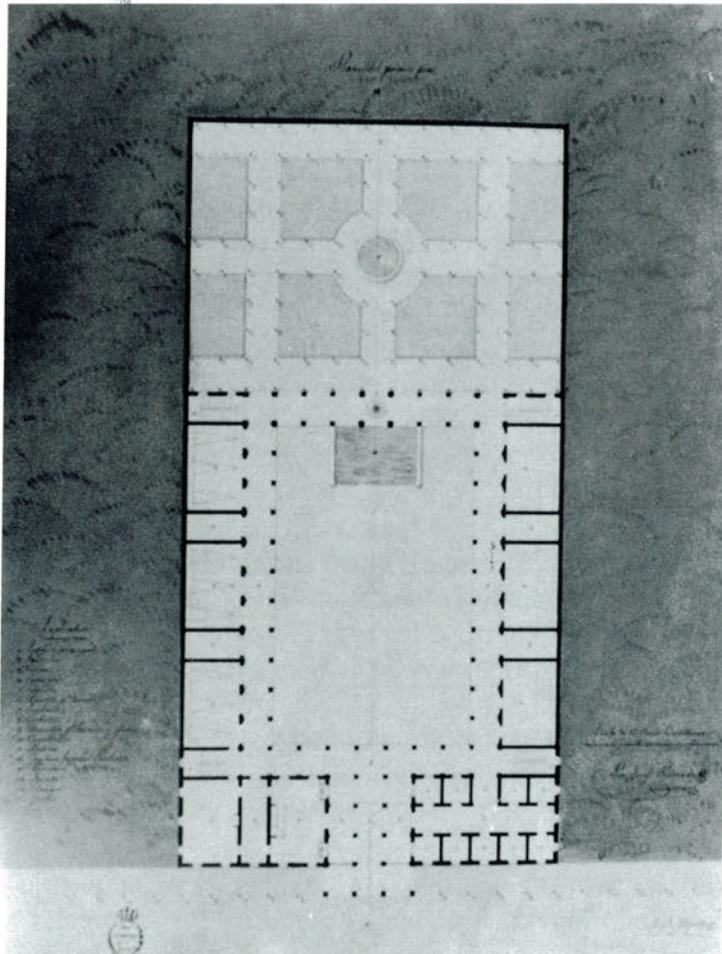


Fig. 5. Planta de una posada llevada a cabo por José Peterrade.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-2168).

dos tienen un proyecto anónimo y sin fechar, en el que uno de ellos presenta un diseño más complicado que se dedica a Botánico (*Plano A-2617*). En esta línea se encuentran el proyecto de Lope de Urive (*Plano A-2742*) y el de Agustín Santa Cruz (*Plano A-2699*).

En 1835, el bilbaíno Manuel Naverán ajardinaba el único patio de su hospital, en cuyo centro hay un pequeño estanque mixtilíneo (*Plano A-*

2492), que ni menciona en la memoria (10). Muy semejante es el que hiciera en 1836 Manuel Galiano (*Plano A-2498*) y, aunque con un trazado más complicado, es semejante al que Vicente Callejo realizara diez años después (*Plano A-2553*). De ocho patios es el que el murciano Alberto Herrero Yuste (*Plano A-2536*) pusiera en su Hospital de planta rectangular: "...de los cuales el mayor lo destino con objeto de purificación de los aires y recreo de los combalecientes" (11), obedeciendo al simple diseño de cuatro parterres en torno a una fuente.

Varios patios ajardinados exhiben los proyectos de Francisco Morales, hecho en 1844 y que denominó Lazareto (*Plano A-2653*), así como el de Domingo Gómez de la Fuente (*Plano A-2558*) o el de Francisco Quintín del Corral (*Plano A-2586*). Mayor variedad de trazado se ve en cada uno de los seis patios que José Ramón Aresti hace en su Hospital de Bilbao (*Plano A-2567*).

Más originales y extraños son los parterres curvos que diseña, en 1854 en sus cinco patios, José Ramón Mas para su Lazareto en un puerto de mar, consistente en una gran planta (*Plano A-2661*) con diversos patios, algunos de ellos con cierta semejanza a los que Filarete ideara para el Hospital Mayor de Milán. Entre patios aparece un parterre en el trabajo de Ildefonso de Santiago (*Plano A-2519*).

Otros proyectos, tienen en común el mostrar el jardín situado entre los pabellones que constituyen una nueva tipología hospitalaria, característica del siglo XIX, que, en cierto modo, sustituía a la tradicional estructura hecha a base de patios.

Entre ellos cabe mencionar diversos trabajos, como el que ejecutara en 1827 José Antonio Pérez, consistente en un recinto rectangular, ocupado por pabellones en sus zonas laterales, que dejan en su centro dos grandes esquemas básicos de jardín (*Planos A-2454* y *A-2455*). En 1840, el barcelonés José Oriol Mestre, que había estudiado con Antonio Celles en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, hacía un lazareto, insistiendo en los dos conceptos básicos de las zonas verdes, como son el recreo y la higiene. Así se desprende de sus palabras: "En cuanto a los jardines, es menester que haya paseos hermosos, agradables y vistosos, porque ellos solos aún sin respecto del imponderable beneficio de la salud, están convidando á recrear el ánimo con la vista. La salubridad exigía, el que estuviese como he practicado por todo el edificio, el plantío de árboles, para que pudiesen gozar

los pasajeros de un aire oxigenado, á fin de hacer más agradable y provechosa en su permanencia" (12). De este modo, aparecen tanto jardines geométricos (de complicados diseños, decorados con pajareras de planta octogonal), como superficies rectangulares (pobladas de árboles, además de pequeñas construcciones para animales). En 1842, José Casas colocaba grandes parterres entre los aislados pabellones (*Plano A-2549*). Más complicados son los jardines (*Plano A-2544*) que el barcelonés José Rafuls, también discípulo de Antonio Celles y José Casademunt, hiciera y de los que decía: "los intermedios que hay entre los pabellones y la galería son unos jardines espaciosos, con pórticos á su alrededor, que están destinados para plantas medicinales y circuidos de árboles para obtener la mayor salubridad en el edificio; en su centro contiene cada uno una fuente adornada, la una con la estatua de Polalirio y la otra con la de Macaon, Médicos hijos de Esculapio ambos propios de este lugar por ser considerados por la fábula como dioses de la medicina" (13). En la misma línea está el diseño efectuado en 1845 por José Ramón de Aresti (*Plano A-2567*).

Flanqueando el edificio de planta cuadrada realizado en 1793 por Luis de Huerta (*Plano A-2737*), aparecen dos grandes superficies de la misma forma, siendo una de ellas un jardín dispuesto en torno a una fuente circular y la otra un cementerio. También presentaba jardines laterales el proyecto que hiciera en 1841 el guipuzcoano Pedro Manuel de Machain (14).

Otros jardines prácticamente rodean toda la zona construida, tal y como sucede en el trabajo hecho en 1836 por el vizcaíno Balbino Marrón y Romero, quien indicaba: "entre el edificio y el cercano, se hallan jardines y arbolados que al mismo tiempo de ser un adorno agradable sirben de salubridad" (15).

Un año antes y cobijando los diversos pabellones dispuestos paralelamente, el bilbaíno Manuel de Naverán colocaba entre paseos arbolados grandes parterres, constituidos por lo que hemos denominado diseño básico, los cuales no son mencionados en la memoria (16).

Muy semejante era el trazado concebido por Ramón de Mirondo en 1837 para un hospital de Pamplona, a base de perfiles arbolados, después de haber estudiado en la Academia con Antonio Goicoechea y que tampoco se refiere al jardín en la memoria (17).

El Hospital General que hiciera José de Naverán mostraba una combinación de pabellones y zonas verdes, consistentes en ajardinar geomé-

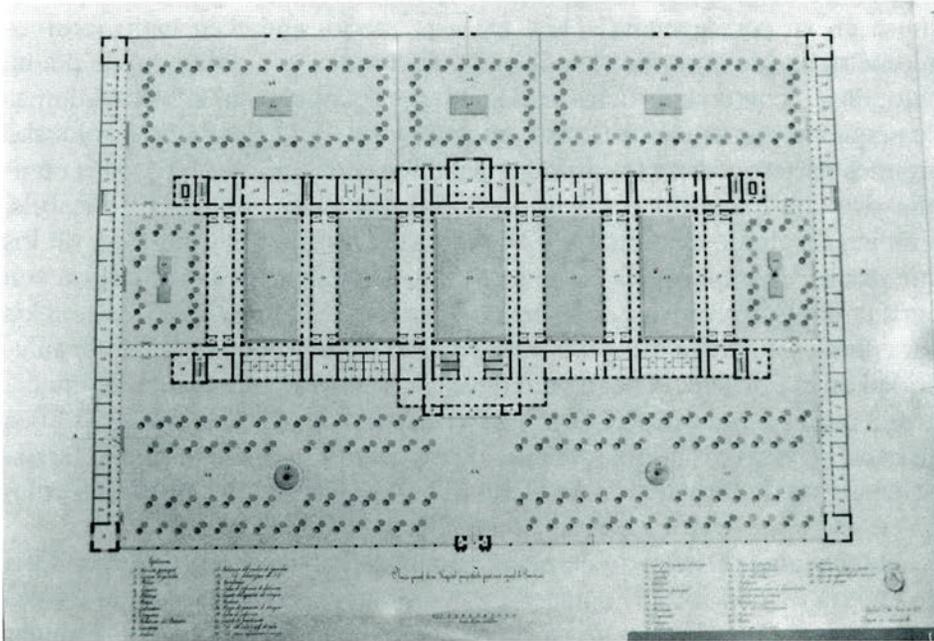


Fig. 6. Hospital para Pamplona diseñado en 1837 por Ramón de Mirondo.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-2500).

tricamente dos grandes patios centrales, a base de líneas en cruz, diagonales y circulares, quedando estos flanqueados por diversos pabellones. También se ve una amplia zona rectangular posterior, destinada a Botánico, compuesta por un gran trazado en cruz con un estanque circular, dejando entre sus rectos paseos diseños más complicados (*Plano A-2564*), que aparecen limitados por galerías.

Son abundantes los proyectos de hospitales que presentan el jardín en la parte posterior, algunos formando una superficie rectangular, como acabamos de observar, y como sucede igualmente en el que realizara para Málaga, en 1839, José Trigueros (*Plano A-2524*), en el que aparecen paseos rectos que se cruzan en plazoletas circulares con estanque. En 1854, la Casa de Beneficencia que hiciera Saturnino García Martínez presentaba también un invernadero (*Plano A-2703*).

En otras ocasiones esta zona posterior del edificio es de forma semicircular, muy repetida en muchos proyectos de la Academia. Así, Mariano Utrilla colocaba un pequeño diseño básico en esta superficie curva (*Plano A-2571*). Igualmente sucede en el presentado en 1846 por Felipe Fernández Gómez (*Plano A-2746*).

Jardines diseñados en abanico fueron los de Lorenzo Francisco de Moñiz para su hospital realizado en 1838 (*Plano A-2515*), con mucha semejanza al trabajo de Manuel Donayre (*Plano A-2540*).

Algo más completo era el de Manuel Julián San Martín, quien en 1845 rodeaba su lazareto para Moguer con galerías, que no sólo servían para paseo, sino también para instalar una gruta, además de cobertizos y corrales, sin que faltara un estanque semicircular (*Plano A-2657*).

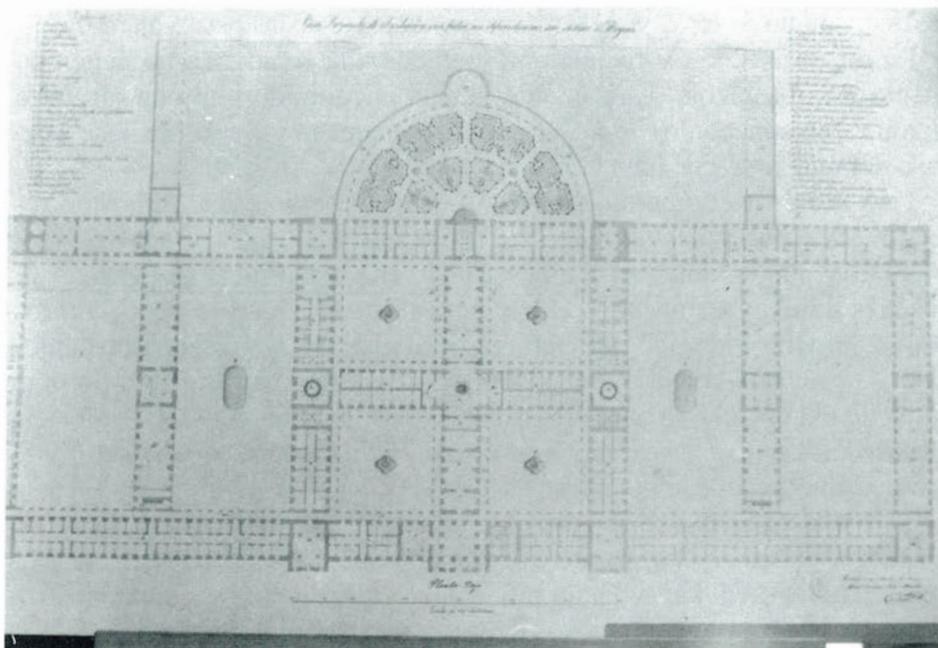


Fig. 7. Lazareto para Moguer hecho en 1845 por Manuel Julián San Martín.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-2657).

Más originales y complejos son dos proyectos. Uno de ellos, sin firma ni fecha, consiste en una planta octogonal central ocupada por pabellones dispuestos radialmente, apareciendo jardines triangulares en los espacios que quedan; mientras que por el exterior, hay sencillos jardines rectangulares (*Plano A-2641*). El otro proyecto es el del Hospital General para mil trescientos enfermos, hecho en 1803 por Pedro Manuel Ugartemendía y consiste en una gran zona edificada radialmente (con vanos termales y soluciones similares a las de Boullée y Ledoux, además de diversos patios) con jardines de recreos cuadrados, así como uno botánico semicircular en la parte posterior (*Plano A-2443*).

Da la sensación que los autores de los proyectos que estamos estudiando, cuando tratan el tema de la *PLAZA* sólo la conciben arquitectónicamente, como en la época barroca, y no tienen en cuenta las nuevas tendencias que venían de Inglaterra y de otros países vanguardistas en materia de jardinería urbana, que consideraban ya la necesidad de dotar a las ciudades de zonas verdes públicas, no solamente como ornato sino también por motivos higiénicos, siendo uno de los capítulos más importantes el de las plazas ajardinadas.

La mayoría de estos recintos presentados a la Academia no tienen en cuenta este problema. Únicamente hemos encontrado uno con jardines, aunque sólo concebidos como adorno, que aparecen rodeándolo; éste es el caso del realizado por Juan Cortés en 1845 (*Plano A-3729*).

Para terminar el presente artículo, he dejado para el final referirme someramente a un *JARDÍN DE RECREO PÚBLICO*, ideado en 1853 por Vicente Miranda, quien pasa a describirlo en su completa memoria (18), después de exponer nuestro retraso en esta materia con respecto a otros países europeos, al igual que hubiera hecho Larra unos veinte años antes (19). El proyecto consiste en una superficie rectangular, limitada por una cerca de mampostería con verdugadas de ladrillo, en la que hay tramos de verjas, colocando en la cara interior una pantalla verde, a base de hileras de árboles, que flanquean diversos paseos.

El establecimiento se compone de una serie de calles rectas arboladas, dispuestas de modo cruciforme y diagonalmente, dejando entre ellas jardines de diseño irregular, surcados por rías (con isleta central y embarcadero), estanques, además de numerosos juegos (sortijas, columpios, etc.).

Los paseos principales dejan en el centro una amplia plazoleta, en la que se levanta un salón de baile, que describe minuciosamente. No faltan zonas

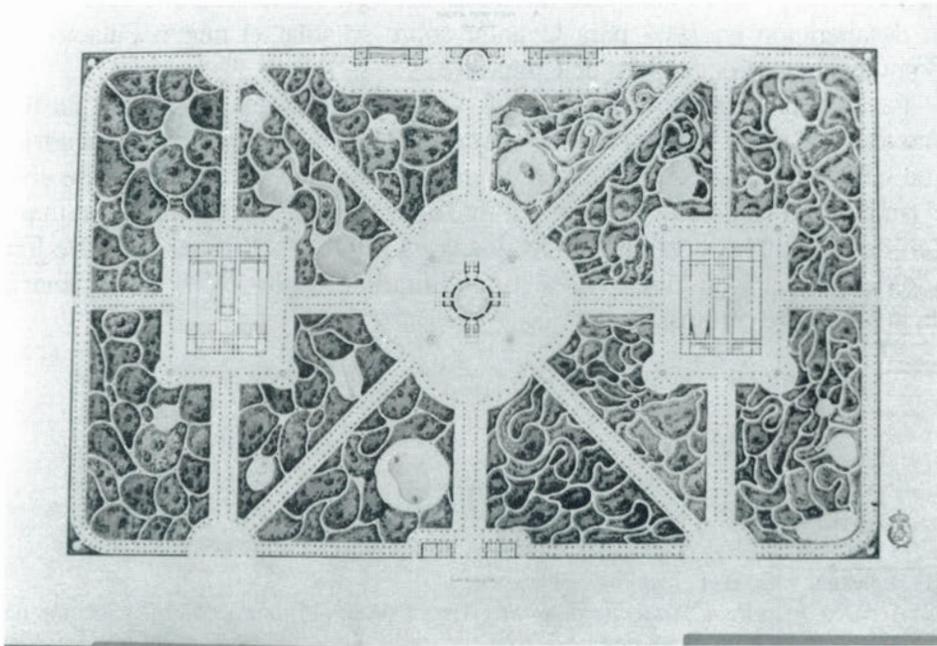


Fig. 8. Jardín de Recreo Público realizado en 1853 por Vicente Miranda.
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-3530).

con pabellones para juegos, así como construcciones destinadas a café, fonda, además de tres estufas (dos calientes y una central para plantas acuáticas), cenadores, fuentes y otros elementos propios de este tipo de jardín (*Plano A-3530*).

Resulta curioso observar que el autor de este proyecto estaba muy al día en el tema tratado, ya que estos establecimientos son característicos del siglo XIX, adelantándose incluso a la aparición de los más importantes Jardines de Recreo en nuestra capital, puesto que, aunque existían pequeños reductos en distintos barrios, el primero de cierta importancia en aparecer sería el denominado Campos Elíseos, surgido en la década de los años sesenta (20) y desaparecido unos veinte años más tarde, siendo sustituido por los denominados del Buen Retiro, hecho sobre los únicos terrenos que no se edificaron cuando se levantó el barrio del mismo nombre. Este Jardín sería una de las zonas más

frecuentadas por los madrileños de finales del siglo XIX, hasta que se produjo su desaparición en 1904 para levantar sobre su solar el nuevo Palacio de Comunicaciones de la plaza de Cibeles (21).

Para concluir, podemos decir que, salvo casos excepcionales, el jardín que aparece en los proyectos de la Academia de San Fernando de Madrid que hemos tratado es de diseño regular y geométrico, lo cual coincide con el tradicional estilo clasicista imperante en este centro; quedándose al margen de las nuevas corrientes paisajistas, de moda en Europa, durante los años que hemos estudiado: la segunda mitad del siglo XVIII y la primera de la siguiente centuria.

NOTAS

- (1) BÉRCHEZ Y CORELL, *Catálogo de diseños*.
- (2) *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Sección de Arquitectura/Arquitectos, legajo 4-7/2.
- (3) *Ibidem*, legajo 13-2/2.
- (4) LOUDON, *On the laying out*.
- (5) *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Sección de Arquitectura/Arquitectos, legajo 13-2/2.
- (6) *Ibidem*, legajo 4-6/2.
- (7) *Ibidem*, legajo 11-4/2.
- (8) *Ibidem*, legajo 9-7/2.
- (9) *Ibidem*, legajo 4-6/2.
- (10) *Ibidem*, legajo 4-5/2.
- (11) *Ibidem*, legajo 12-1/2.
- (12) *Ibidem*, legajo 11-3/2.
- (13) *Ibidem*, legajo 12-1bis/2.
- (14) *Ibidem*, legajo 11-3/2.
- (15) *Ibidem*, legajo 4-6/2.
- (16) *Ibidem*, legajo 4-5/2.
- (17) *Ibidem*, legajo 4-6/2.
- (18) *Ibidem*, legajo 14-5/2.
- (19) LARRA, "Las costumbres".
- (20) ARIZA MUÑOZ, "Los Jardines de Recreo de Madrid".
- (21) ARIZA MUÑOZ, "Los Jardines de Recreo del Buen Retiro".

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA MUÑOZ, Carmen, "Los Jardines de Recreo del Buen Retiro" en *Koiné*, 3, Madrid (1986), 17-28.
- ARIZA MUÑOZ, Carmen, "Los Jardines de Recreo en Madrid: los llamados Campos Elíseos" en *Goya*, 204, Madrid (1988), 343-351.
- BÉRCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente, *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BBAA de San Carlos de Valencia 1768-1846*, Valencia, Xarait Ediciones, 1981.
- LARRA, Mariano José de, "Las Costumbres. Jardines Públicos" en *La Revista española*, Madrid, 20 junio 1834.
- LOUDON, John Claudius, *On the laying out, painting and managing of Cemeteries*, London, Iverlet Books, 1843.

ALONSO CANO EN LA REAL ACADEMIA DE
SAN FERNANDO (DIBUJOS)
Exposición celebrada del 6 de febrero al 30 de abril de 1995

Por

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO
M^a PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA

Hijo del tracista y escultor de retablos Miguel Cano, nace en Granada en 1601, en fecha no muy lejana al 19 de marzo, día en que es bautizado. Años más tarde, en 1614, se traslada con su familia a Sevilla en donde comienza su formación. En 1616 entra como aprendiz en el taller de Pacheco con el que aprende el arte de la pintura y entabla amistad con Velázquez. Paralelamente, y a juzgar por las semejanzas de su obra con las del escultor Martínez Montañés, debió recibir enseñanzas de este artista.

Viudo de su primera esposa María de Figueroa, casó en segundas nupcias, en 1631, con Magdalena de Uceda, de 12 años de edad, sobrina del pintor Juan Bautista de Uceda. Pese a la generosa dote que aportó su esposa y a los numerosos encargos que recibía, en 1636 Cano se encontraba preso en la cárcel de deudores, de donde le sacó su amigo y colaborador Juan del Castillo.

En enero de 1638 se traslada a la Corte llamado por el Conde-Duque de Olivares para que fuese su pintor y ayudante de Cámara. Aquí afianza su amistad con Velázquez, a quien ya conocía de sus años de formación sevillana. Su vida en la Corte transcurre con relativa tranquilidad, siendo nombrado por Felipe IV, según Palomino, profesor de dibujo del príncipe Baltasar Carlos, hasta el mes de junio de 1644 en que su esposa muere asesinada. Tras las primeras investigaciones y ser interrogado como sospechoso, marchó a Valencia donde se establecería, no volviendo a Madrid hasta septiembre del año siguiente.

Tras su regreso, firma el contrato para trabajar en el retablo de Getafe, fechado en 1645, y recibe numerosos encargos que le retendrán en la Corte hasta que consigue una prebenda en la catedral de Granada, en febrero de

1652, ciudad a la que se traslada ese mismo año. Cano obtuvo dicha prebenda debido a la necesidad que tenían los canónigos de contar con un artista que les decorara la catedral a bajo costo, eximiéndole de acudir a los servicios religiosos cuando estuviera trabajando en la decoración de la catedral. Meses después comenzaron los problemas al no haber iniciado ningún trabajo.

Expulsado por el cabildo de esta ciudad en el otoño de 1656, viene a Madrid para solicitar al rey intervenga en el litigio, consiguiendo se le restaure la prebenda en febrero de 1658.

De regreso a Granada en 1660, marchará a Málaga cinco años después, por enfrentamientos con los canónigos de la catedral. En esta ciudad permanecerá durante dos años trabajando para el nuevo obispo, Alonso de Santo Tomás. Tras ser nombrado Maestro mayor de la catedral de su ciudad natal, vuelve para ocupar el cargo, aunque cayó enfermo tres meses después muriendo casi en la miseria, tal como se ve por el contenido de su testamento, el 3 de septiembre de 1667.

Pese a ser un hombre enérgico y violento, según algunas fuentes, su arte resulta lleno de un gran equilibrio y una fuerte sensibilidad, creando tipos serenos y bellos. Esta estética se aleja bastante del áspero realismo que caracteriza a las obras juveniles de sus contemporáneos.

Tal vez ese cambio fue debido a su estancia en la Corte; aquí, y posiblemente por mediación de Velázquez, Cano va a conocer las colecciones reales, viéndose influido por la pintura de los primitivos flamencos y de los antiguos maestros venecianos así como por las composiciones de Rubens. Estas obras tuvieron amplia difusión a través de las estampas, compradas en almonedas y subastas de diferentes artistas, no sólo con afán coleccionista, sino también para ser estudiadas, siendo siempre fuente de inspiración artística.

El gusto por las formas bellas y las proporciones elegantes, su afición al estudio de las obras de arte y su inclinación por el dibujo hacen de Cano uno de los artistas más cercanos al espíritu del Renacimiento italiano.

Será igualmente el creador de tipos iconográficos que se repetirán durante todo el siglo. Sus jóvenes Vírgenes, de ojos melancólicos y bajos, siguen el ideal de Pacheco; las figuras de Cristo niño aparecen despojadas de cualquier rastro de telas para mostrar la belleza de su cuerpo desnudo y sus santas presentan una silueta fusiforme con amplios paños en torno a sus caderas, todo ello tomado del ambiente artístico sevillano en el que se había formado.

Una de las actividades más importantes de Cano será la de retablista, profesión aprendida con su padre y afianzada en el taller de Pacheco, que ocupará gran parte de su vida. Su formación en el ambiente sevillano le hace moverse dentro de un estilo barroco moderado que suavizará tras su venida a la Corte, mucho más conservadora desde el punto de vista artístico. Los únicos elementos barrocos que se repiten de manera constante en sus arquitecturas son las volutas decorativas y los pequeños querubines que se suceden de manera continua. Pese a no ser un artista plenamente barroco, Llaguno y Amirola (1) califican sus dibujos como extravagantes y corruptos por encontrarse lejos del gusto neoclásico imperante en su época.

Fue, sin duda, uno de los mejores y más prolíficos dibujantes del siglo de oro español. Artista clásico por excelencia, su producción se inscribe, a caballo, entre el manierismo y el barroco.

Según testimonio de Palomino, Cano inició su aprendizaje en el dibujo en el taller de Pacheco, famoso pintor y tratadista del siglo XVII, quien le enseñaría los primeros rudimentos del oficio. A partir de este momento, y a lo largo de toda su vida, dicha práctica fue una constante, tanto en la elaboración de bocetos para esculturas, pinturas y retablos, como por propia satisfacción personal. Su actividad como artista gráfico se amplió en Madrid, al iniciarse en el procedimiento del grabado. Conviene recordar, a este respecto, los comentarios de su amigo Jusepe Martínez de que siempre estaba entretenido con estampas y dibujos.

Uno de los problemas con que se enfrenta el estudioso de los diseños de Cano es la falsedad de la caligrafía que aparece en muchas de sus supuestas firmas. Gran parte de las obras que le fueron atribuidas, en base a estas inscripciones, han resultado ser de sus seguidores y discípulos, cuando no de artistas coetáneos.

Sus recursos técnicos son muy variados, denotando en todos ellos una gran maestría. Predomina el uso del lápiz y la pluma, acompañados, para dar colorido, de tinta sepia o bistre. Las aguadas pardas, a través de las cuales consigue efectos lumínicos y de volumen, ofrecen una amplia gama, desde la mancha densa, apreciable en la figura del San Joaquín, hasta los tonos de gran transparencia como los utilizados en las calles laterales de los retablos. El resultado es de una gran elegancia formal, tanto en las actitudes de las figuras, como en las composiciones.

Los diseños conservados en la Academia son de pequeño formato y en su mayoría se relacionan con su labor como retablista.

Cristo en el Limbo (Lámina I)

Lápiz negro, pluma, tinta sepia y aguadas sepia y roja. Papel verjurado. 275 x 190 mm.

Dibujo preparatorio para el cuadro del mismo tema que fue donado por miss Bella Mabury, en 1948, al Museo de los Ángeles.

Inspirado en un grabado de Giulio Bonassone, Cano sabe imprimir a la composición una mayor ligereza y dinamismo. La copia de estampas, muy común entre los artistas españoles, evidencia un gran conocimiento de las obras y los estilos que se estaban produciendo fuera de nuestras fronteras. Prueba de ello es la adquisición por parte de Cano de gran número de estampas en almonedas y testamentarias, siendo fácilmente rastreable en sus obras las influencias italianas, sobre todo boloñesas, florentinas y venecianas, así como las flamencas.

Atribuido a Cano por Pérez Sánchez (2) y Angulo, Wethey lo considera obra de Herrera Barnuevo, discípulo de este artista, quien lo realizaría como práctica de taller al mismo tiempo que el maestro trabajaba en el cuadro (3).

Basado en el Evangelio Apócrifo de Nicodemo (4), representa el momento en el que Jesús baja al Limbo para sacar de allí a los personajes del Antiguo Testamento. Le acompaña Dimas, el buen ladrón que sostiene una cruz, símbolo de la pasión y muerte de Cristo, redentora del pecado. A la derecha, se percibe la silueta de Adán, ligeramente abocetado; el cuerpo de Eva realizado con un trazo firme y seguro, y a su lado un niño que ha sido identificado como el hijo de ambos, Seth, que sostiene una espada sobre el hombro. Clara muestra de que se trata de un dibujo previo a la realización de la obra, es la aparición de otro cuerpo infantil desnudo muy esbozado, que puede percibirse entre Cristo y la figura femenina y que muestra a Seth en la misma postura en la que aparece en el lienzo.

Posiblemente ejecutado entre la segunda mitad de los años 40 y la primera de los 50, el dibujo, como la mayoría de los de Cano, no presenta ningún rasgo que permita saber la fecha exacta de realización.

Dividido anteriormente en dos pedazos, fue restaurado en los primeros años de la década de los 60, teniendo como base el cuadro para el que sirvió de modelo. Claramente visibles las uniones, ambas partes fueron consideradas durante años de autores diferentes.

En el dibujo, realizado con diferentes técnicas que se aunan formando un todo, pueden apreciarse trazos de lápiz negro y rojo totalmente difuminados, aguadas sepia y roja con toques casi perdidos de clarión y zonas repasadas a pluma. Cano consigue modelar a base de claroscuros y contrastes lumínicos unos cuerpos desnudos inusitados en el arte español del siglo XVII, olvidando la idea tenebrista característica de su época.

Es difícil encontrar un desnudo femenino que iguale en belleza al cuerpo de espaldas de Eva, salvo el realizado por Velázquez en la Venus del espejo. Ambos son quizá casos únicos de sensualidad y audacia dentro del tradicionalismo religioso imperante en el mundo artístico español del setecientos.

Identificado durante mucho tiempo como una Venus y un amorcillo, es un claro exponente de la actitud renacentista con la que Cano se enfrenta a sus obras, buscando un naturalismo idealista que le acerque a la belleza ideal.

Santo Domingo de Guzmán y San Gonzalo de Amarante (Láminas II y III)
Santo Domingo. Pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 193 x 106 mm.
San Gonzalo. Pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 170 x 90 mm.

Son los dibujos preparatorios para dos de los lienzos localizados en los bancos de los retablos laterales de la Iglesia de la Magdalena de Getafe, perfectamente documentados y fechados en el año 1645.

El lienzo de San Gonzalo de Amarante, situado en el retablo del Niño Jesús, fue contratado el 20 de septiembre. Representa al santo portugués de la Orden de los Predicadores, fundador de una ermita en Amarante, en donde murió y fue sepultado en 1260.

El de Santo Domingo de Guzmán, santo burgalés fundador de la misma Orden, muerto en Bolonia en 1221, está situado en el retablo de Nuestra Señora de la Paz y fue encargado a Cano el 6 de octubre.

Los dibujos están realizados a pluma, técnica aprendida de Pacheco, con un trazo nervioso y zigzagueante, mostrando una gran rapidez de ejecución. Los perfiles se rompen modelando las figuras, a base de masas de luz y

sombra; la pluma se mueve llena de libertad creando trazos imprecisos de gran movilidad. Este tipo de técnica, usada fundamentalmente para estudios o apuntes, se aleja de su producción sevillana, acercándose a la refinada elegancia que se había impuesto en la Corte.

Son evidentes los cambios entre los dibujos preparatorios y las obras definitivas. En el lienzo de San Gonzalo Cano ha modificado no sólo la posición de la cabeza, sino también la de su mano derecha que lleva al pecho. La imprecisión de los trazos del diseño dificulta saber qué objeto lleva el santo en su mano izquierda, que en el cuadro es una nave.

En el de Santo Domingo, el artista ha variado la actitud del personaje, aunque permanecen sus símbolos distintivos como son el libro y las azucenas, que en el dibujo quedan reducidas a simples trazos, rápidos y nerviosos.

San Joaquín (Lámina IV)

Pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 138 x 57 mm.

Estudio preparatorio para una escultura de retablo, inserta en un marco arquitectónico. La imagen del padre de la Virgen, adosada a una pilastra cajeadada, apoya sobre una peana decorada en la parte inferior con guirnalda de frutas. En la parte superior se aprecia la cartela vegetal de anchas hojas carnosas, usada frecuentemente por el artista y cuyo descubrimiento en España se debe a Francisco de Herrera el Viejo. Este elemento se generaliza en las orlas de retratos de Pacheco y se convierte en una constante definidora de la arquitectura madrileña del siglo XVII.

De características semejantes al estudio de san Antonio Abad, perteneciente a la colección de Raimón Casellas (5), el de San Joaquín podría tratarse de un modelo para ser presentado al comitente. Parece evidente que ambos fragmentos forman parte de un proyecto más completo de retablo, tal y como lo indica la interrupción de los diseños en los extremos.

Técnicamente está próximo a las obras realizadas en su etapa madrileña, antes de su viaje a Granada, principalmente con los estudios preparatorios de los retablos de la iglesia de Getafe. Cano traza las líneas definidoras de la composición a pluma, mostrando una gran soltura y seguridad de trazo. El modelado escultórico del manto y los contrastes de luces y sombras, los consigue a través del empleo de la aguada sepia.

San José con el Niño (Lámina V)
Sanguina. Papel verjurado. 106 x 60 mm.

De gran simplificación formal, las figuras se resuelven a través de una técnica suelta, mediante el empleo de gruesos trazos que van modelando sutilmente los pliegues.

El diseño se relaciona con el lienzo que fue propiedad de Manuel Gullón García, grabado en el siglo XVIII por Bosselman en la "Estampería de José Aparici" de Madrid (6). Sánchez Cantón (7) lo publicó en *Dibujos españoles* como estudio preparatorio para el cuadro, opinión compartida por Martínez Chumillas (8) y María Elena Gómez-Moreno (9); Wethey (10), sin embargo, lo considera copia de estudiante, de calidad mediocre.

El lienzo aparece firmado con el monograma de Alonso Cano y su cronología estaría próxima, según Chumillas, por técnica y composición, a los lienzos de los retablos de Getafe y más concretamente al de *San José con el Niño* del altar de la Epístola.

El dibujo mantiene muchas semejanzas con el estudio preparatorio, realizado en lápiz rojo, de *Santa Isabel con San Juanito* del retablo del Niño Jesús de la misma iglesia. Tanto en los diseños, como en las pinturas, el tratamiento volumétrico de las figuras es muy acusado, con pliegues ampulosos y anatomías poco marcadas.

Inmaculada Concepción (Lámina VI)
Pluma y aguada sepia. Papel verjurado. 139 x 55 mm.

La imagen de la Virgen responde a los mismos rasgos compositivos de la atribuida a Alonso Cano en el Museo del Prado (11). La representación es casi idéntica, denotándose pequeñas variaciones en los picos de la media luna, más pronunciados en el diseño de la Academia. La factura en este último es más blanda y los perfiles quebrados se suavizan. Tormo (12) y Velasco (13) la consideran de Cano, Pérez Sánchez (14), por el contrario, como obra granadina de un discípulo.

El tema de la Inmaculada Concepción, uno de los misterios de la Virgen con más amplia difusión durante el siglo XVII, fue desarrollado ampliamente por Cano, tanto en pintura como en escultura. La silueta de la Virgen, recuerda a la de las tallas de las Inmaculadas del período sevillano, caracterizadas por

la elegancia del canon y la forma en huso. Sus figuras, con un leve estrechamiento hacia los pies, adquieren dinamismo a través del amplio manto con pliegues envolventes, que desvirtúan la silueta femenina. Desde el punto de vista iconográfico Cano desecha el símbolo del pecado, encarnado en el dragón o serpiente, y utiliza la media luna y querubines en número reducido.

Siguiendo las pautas de Pacheco, Cano define un prototipo de representación de Virgen niña, no mayor de doce años "con cabeza de cabellos lacios que enmarcan rostros ovales de ojos rasgados, de dulce expresión y boca pequeña" (15). M^a Elena Gómez-Moreno (16) señala a Magdalena de Uceda, segunda esposa de Cano, como inspiradora del prototipo de belleza ideal femenina de sus jóvenes Inmaculadas. Sus Vírgenes, de sobria dignidad, son un claro exponente de la idealización, elegancia y sensibilidad, definidoras de su quehacer artístico.

Niño Jesús dormido (Lámina VII)

Caña y tinta sepia. Papel verjurado. 78 x 72 mm.

Este tema, muy utilizado durante el barroco español, va a encontrar en Cano uno de sus más fieles representantes. Ya utilizado por los pintores de generaciones precedentes, fuertemente influidos por el Renacimiento italiano, el tratamiento de este asunto sufrirá un gran cambio tras la Contrarreforma. El cuerpo desnudo de Cristo niño desaparecerá, volviendo a la antigua costumbre medieval de representarle totalmente vestido. Cano, sin embargo, conserva la idea renacentista, no sólo durante su juventud, como puede verse en el retablo de Lebríja en el que trabaja ayudando a su padre, fechado en 1629, sino durante toda su trayectoria artística.

La representación de este tema le permite mostrar su idea de la belleza física ideal, a la vez que le sirve para reflejar el sueño místico que presagia el sacrificio y muerte de Cristo.

Difícilmente fechables, salvo los que son bocetos para obras conocidas, los dibujos de Alonso Cano han de ponerse en relación unos con otros buscando semejanza de estilo. Este diseño, por sus características puede enmarcarse dentro del primer período madrileño.

Tras su llegada a la Corte, va a producirse en su estilo pictórico un cambio fomentado por el estudio de las obras italianas, fundamentalmente venecianas,

que se encuentran en las colecciones reales. Es importante señalar, además, su gran interés por las estampas que le llevó a inspirarse en algunas italianas, alemanas o flamencas como modelos para sus composiciones, práctica muy usada en los talleres sevillanos de su época, y aprendida en el de Pacheco. También compró algunas pertenecientes a artistas famosos en las almonedas que se realizaban tras su fallecimiento y fundamentalmente intentó, ya en Madrid, introducirse en el estudio y ensayo de dicha técnica.

De dudosa atribución en un principio, puede ponerse en relación técnicamente con uno desaparecido, atribuido a Cano, que se encontraba en el Instituto Jovellanos de Gijón y con el de *San José con el Niño en la cuna* del Museo del Prado (17). En la actualidad su paternidad ha sido reconocida ya que está realizado con las características de los dibujos de su primera época madrileña.

Dibujado a tinta, en trazos más o menos gruesos hechos con caña ancha, prescinde de la aguada para dar sombras, formándose estas a base de una red de rombos más o menos tupida que recuerda en gran manera la técnica del grabado.

Santa Madrona (Lámina VIII)

Lápiz negro, aguada parda y toques de clarión. Papel verjurado.
223 x 107 mm.

El tema de este dibujo ha sido identificado por Pérez Sánchez (18), poniéndolo en relación con Santa Madruina, abadesa del convento de San Pedro de Barcelona, quien, cautiva en Palma de Mallorca por los moros, consiguió huir en un barco, símbolo parlante que la identifica. Con la misma iconografía se representa también a Santa María de Cervelló, fundadora de la rama femenina de la orden mercedaria (19).

Es poco frecuente que aparezcan figuras individuales sobre todo a lápiz o a sanguina dentro de la producción dibujística de Cano. Las que conocemos pueden ser tomadas como bocetos para obras o como modelos para la aprobación del cliente.

La figura presenta ciertos volúmenes escultóricos, sobre todo por la utilización del gran manto que la cubre, aunque los pliegues son suaves y redondeados. Su trazo, de gran simplicidad, muestra una gran seguridad de línea.

Encuadrado para ser pasado a lienzo, este dibujo guarda gran semejanza con el de *Santa Clara*, atribuido a Cano, que se conserva en el Museo del Prado (20). Aunque Wethey (21) puso en relación el del Prado con los dibujos preparatorios para los lienzos de los retablos de la iglesia de Getafe, ambos pueden pertenecer a la etapa granadina en la que nuestro artista realizó encargos para diversos conventos de la ciudad. Pueden ser proyectos para los lienzos de algún retablo sin identificar si tenemos en cuenta la posición de ambas figuras giradas en sentido contrario y mirando a un hipotético eje central.

Calle lateral de un retablo (Lámina IX)

Delineado a lápiz, pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 322 x 109 mm.

La calle lateral del retablo aparece perfectamente estratificada, denotando un perfecto conocimiento de los órdenes arquitectónicos. Se suceden de arriba a abajo el ático, entablamento dórico, cuerpo principal con columnas corintias y encuadramiento para pintura, banco con recuadro, sotabanco con tablero jaspeado y en la parte inferior, la planta.

Las trazas del diseño demuestran claramente la formación clasicista de Cano, aunque introduce elementos de mayor movilidad, como la ruptura del arquitrabe y friso en los intercolumnios. Otra nota distintiva es la disposición a plomo con los capiteles de triglifos curvados, a modo de ménsulas. Uno de los motivos más utilizados por el artista granadino en sus dibujos arquitectónicos es la guirnalda de flores y frutas, de clara influencia italiana, usada ya por Miguel Ángel en la escalera de la Biblioteca Laurentina.

Wethey relaciona los motivos ornamentales de este retablo con los empleados por Cano en el altar de San Juan Evangelista en Santa Paula de Sevilla y el altar mayor de Lebrija, ambos enmarcados en el período sevillano. Tampoco descarta que fuera realizado en los primeros años de su etapa madrileña (22).

Proyecto arquitectónico (Lámina X)

Delineado a lápiz, pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 327 x 157 mm.

El cuerpo principal está formado por pilastras sobre pedestal, con capitel de orden compuesto, arquitrabe corrido y friso con ménsulas. El entrepaño, en

que aparece la firma de Cano, está decorado en la parte superior con guirnalda de flores y frutos. La guirnalda, muy nutrida, extendida horizontalmente y pendiente de los extremos, es un ornamento típico de su etapa sevillana, ya utilizada anteriormente por un maestro clasicista como Pedro de Machuca.

El diseño fue dado a conocer por primera vez en 1989, con motivo de la publicación del inventario de los dibujos pertenecientes al fondo antiguo de la Real Academia (23).

Además de estos diez dibujos, completan la exposición dos lienzos atribuidos a Alonso Cano.

Cristo recogiendo las vestiduras (Lámina XI)
Óleo sobre lienzo. 1,63 x 0,96 m.

Procedente de la colección Godoy, la obra puede fecharse hacia 1646, y ponerse en relación con el Cristo crucificado que se expone en la sala tres del Museo.

Pese a que Martínez Chumillas (24) da como dudosa su atribución a Cano, ya aparece como de este autor en el inventario de 1824, especificándose entonces que es uno de los cuadros restituidos a España por el gobierno francés.

Tema poco frecuente en el segundo cuarto del siglo XVII, será popularizado por nuestro artista al unirlo a la representación de Cristo atado a la columna. Algunos han querido ver en la utilización de este motivo la huella de "Las Meditaciones" del místico Álvarez de Paz, publicadas en 1620 (25).

En este tipo de obras muestra Cano un gran sentido de la narrativa, mostrando a Cristo hombre recogiendo sus vestiduras, tras la flagelación. La representación de una anatomía perfecta, de rasgos suaves y bellas formas, demuestra el gusto de Alonso Cano por los cuerpos desnudos, algo inusual en su época.

De fuerte influencia italiana, con un tratamiento tenebrista, Cano ha querido mostrar el momento trágico de la escena, deteniéndose en los detalles que aumentan la sensación de dolor contenido, incidiendo de una manera minuciosa en las gotas de sangre.

Existe un dibujo con este tema en el Museo del Prado (26), considerado como estudio preparatorio para este lienzo, del que se conocen otras variantes, como el del Convento de Carmelitas Descalzos de Ávila.

La Virgen de Montserrat (Lámina XII)

Óleo sobre lienzo. 1,82 x 1,22 m.

La composición se divide en dos mitades claramente diferenciadas, estructurándose la inferior en dos planos horizontales escalonados, y la superior a modo de zig-zag ascendente.

En un plano intermedio dispone a la Virgen entronizada portando en su mano derecha un globo dorado del que surge una vara de azucenas, símbolo de pureza. En su regazo, el Niño, portador de un globo azul, que representa al mundo, bendice a la humanidad. A ambos lados de la Virgen, en actitud de orar, hay cuatro religiosos, uno de ellos con báculo de Abad; y a sus pies la escolanía canta y tañe instrumentos musicales.

Iconográficamente el tema representado no plantea ningún problema, no sucediendo lo mismo con su autoría. La obra aparece reseñada por primera vez en el inventario de los cuadros de la Real Academia del año 1817, con el número 233, y la anotación "Nuestra Señora de Monsarrate con barios Santos Benedictinos de Escuela Española" (27). En el de 1824, dentro de la sala novena, con el número 6 se indica una "Nuestra Sra. de Monserrate con varios Santos Benedictinos que cantan y tañen instrumentos por Dn. Antonio Viladomat" (28). En el catálogo de las obras pictóricas de 1884 (29), se atribuye a Alonso Cano y se hace una descripción temática del lienzo. En la misma línea aparece citado en el catálogo de 1929 (30). Tormo, sin embargo, ese mismo año en "La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando", acepta como probable la atribución a Fray Juan Ricci, haciendo la observación de la existencia de una buena réplica en Inglaterra, en el Museo Bowes de Barnard-Castle, procedente del conde de Quito (31). Fernando Labrada al redactar su catálogo de pinturas, en 1965, considera el lienzo como obra de discípulo desconocido de Alonso Cano. En la actualidad, y hasta que no se encuentre documentación que avale cualquiera de las opciones anteriormente apuntadas, quedan abiertas las dudas sobre su autoría.



Lámina I. *Cristo en el Limbo.*



Lámina II. *Santo Domingo de Guzmán.*



Lámina III. *San Gonzalo de Amarante.*



Lámina IV. *San Joaquín.*



Lámina V. *San José con el Niño.*



Lámina VI. *Inmaculada Concepción.*



Lámina VII. *Niño Jesús dormido.*



Lámina VIII. *Santa Madrona.*

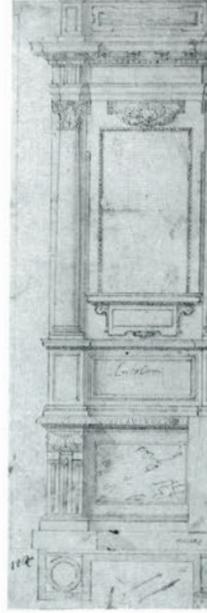


Lámina IX. *Calle lateral de un retablo.*

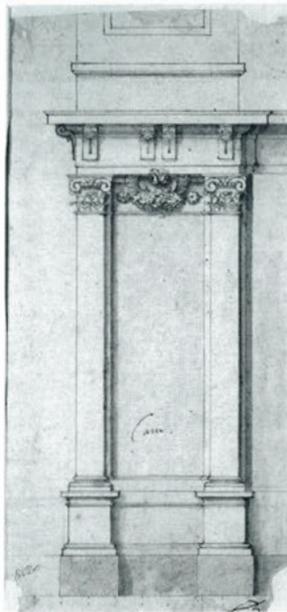


Lámina X. *Proyecto arquitectónico.*



Lámina XI. *Cristo recogiendo las vestiduras.*



Lámina XII. *La Virgen de Montserrat.*

NOTAS

- (1) LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos*, IV, 35-41.
- (2) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca*, 211.
- (3) WETHEY, *Alonso Cano pintor, escultor*, 61.
- (4) Op. cit., 62.
- (5) *Colección Raimon Casellas*, 95.
- (6) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia*, 39.
- (7) SÁNCHEZ CANTÓN, *Dibujos*, IV, nº CCIX.
- (8) MARTÍNEZ CHUMILLAS, *Alonso Cano*, 102.
- (9) GÓMEZ-MORENO, *Alonso Cano*, 42.
- (10) Citado por PÉREZ SÁNCHEZ en *Catálogo de los dibujos de la Real Academia*, 39.
- (11) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, 48.
- (12) TORMO, *La visita a las colecciones*, 68, nº 48.
- (13) VELASCO AGUIRRE, *Catálogo*, 23, nº 31/4.
- (14) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia*, 41.
- (15) BERNALES BALLESTEROS, *Alonso Cano*, 65-66.
- (16) GÓMEZ-MORENO, *Alonso Cano*, 15.
- (17) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, 58.
- (18) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia*, 40.
- (19) SALES FERRI CHULIO, *Grabadores*, 60.
- (20) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del museo del Prado*, 53.
- (21) WETHEY, *Alonso Cano pintor, escultor*, 163.
- (22) WETHEY, "Alonso Cano drawings", 226.
- (23) CIRUELOS, "Inventario", IV, 287.
- (24) MARTÍNEZ CHUMILLAS, *Alonso Cano*, 64.
- (25) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca*, 48.
- (26) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, 51-52.
- (27) "Inventario de los cuadros", nº 233.
- (28) "Catálogo de las pinturas", sala novena, nº 6.
- (29) "Catálogo de las obras pictóricas", 34-35.
- (30) *Catálogo del Museo de la Real Academia*, 41-42.
- (31) TORMO, *La visita a las colecciones*, 44.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Cuarenta dibujos españoles*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1966.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1976.
- "Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", Madrid, 1884.
- "Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando", Madrid, 1824.
- Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929.
- CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800. T.I.
- Centenario de Alonso Cano en Granada. 2 v. Estudios*, Granada, 1969. *Catálogo de la exposición*, Granada, 1970.
- CIRUELOS GONZALO, Ascensión y M^a Pilar GARCÍA SEPÚLVEDA, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (IV)", en *Academia*, 69, Madrid (1989), 277-373.
- La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museo del Prado, 1992.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena, *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*, Madrid, 1955.
- Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando. Sección B*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comunidad de Madrid, 1991.
- "Inventario de las pinturas trasladadas a la Real Academia de San Fernando, que se hallaban existentes en el Palacio de Buenavista, como pertenecientes al secuestro de Don Manuel Godoy. Año de 1816", Madrid, 1816.
- "Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año 1817", Madrid, 1817.
- LABRADA, Fernando, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias y Documentos de los arquitectos y arquitectura de España*, con Adiciones de Juan Agustín Ceán Bermúdez, 4 v., Madrid, 1829.
- MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel, *Alonso Cano. Estudio monográfico de la obra del Insigne Racionero que fue de la Catedral de Granada*, Madrid, 1948.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1967.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado. Dibujos españoles. Siglos XV-XVII*. T. 1, Madrid, 1972.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992.
- SALES FERRI CHULIO, Andrés de, *Grabadores valencianos. Siglos XVII-XVIII*. Alzira, Graficuarde, 1986.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Dibujos españoles*, 5 v., Madrid, 1930.
- TORMO, Elías, *La visita a las colecciones de la Real Academia de San Fernando*. T. VII de *Cartillas excursionistas*, Madrid, 1929.
- VELASCO AGUIRRE, Miguel, *Catálogo de la Sala de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1941.
- WETHEY, Harold E., "Alonso Cano drawings", en *The Art Bulletin*, XXXIV, number three, New York (September 1952), 215-234.
- WETHEY, Harold E., *Discípulos granadinos de Alonso Cano*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.
- WETHEY, Harold E., *Alonso Cano pintor*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958.
- WETHEY, Harold E., *Alonso Cano pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
PRIMER SEMESTRE DE 1996

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

Con objeto de facilitar al público el conocimiento de las obras que custodia el Museo, se han editado unas hojas informativas de cada sala de las dos plantas abiertas en la actualidad. La redacción de las mismas ha recaído en el personal científico de la plantilla.

Está estudiándose una nueva ordenación de los fondos. Es criterio general el aliviar algunas salas pasando al depósito, donde colocadas las pinturas en peines permitan su examen y contemplación a requerimiento de los estudiosos. Se estudia incrementar la participación de los fondos de escultura, a medida que las piezas vayan restaurándose.

Obras

Prosigue la tarea de nueva iluminación y aire acondicionado. Con los proyectos aprobados, se finalizará la renovación de las salas del museo.

Está reformándose la Sala de Exposiciones de la planta baja. Se ha obtenido una mayor altura, lo que permitirá la exposición de obras de superior tamaño. En esta reforma se comprende el aire acondicionado.

Informes

La Academia se viene preocupando por la situación en que se encuentra la Puerta de Hierro de Madrid, que se contempla hundida en el terreno y

con el deterioro de la intensa circulación. Se han expuesto diversas ideas acerca de un traslado. Pese a estos inconvenientes, la permanencia en esta zona autoriza el valor histórico, pues es la entrada a las propiedades de la Corona. Con objeto de zanjar la disparidad existente en la propia Academia, en el pleno de 26 de febrero se acordó por mayoría el criterio de que la Puerta permanezca en este sitio, si bien se puede mejorar su visibilidad y defensa elevándola sobre el terreno, en el mismo lugar o en otro inmediato.

Habiéndose conocido el proyecto de traslado de la estatua de Fray Luis de Granada en la Plaza de la Universidad de Salamanca, la Corporación acordó en pleno oponerse, por considerar que se creaba un absurdo vacío y se practicaba una ofensiva mudanza de la estatua de quien fuera eminente catedrático salmantino. Después de estas gestiones, la Academia fue informada por el señor Alcalde de que surgió como una propuesta, pero que no ha tenido apoyo y por tanto no se removerá la estatua.

La construcción de un nuevo edificio en la plaza del Cardenal Belluga de Murcia, ha creado preocupación por incidir tan directamente en el ambiente grandioso de la Catedral. La Academia ha reclamado los planos para poder emitir dictamen, pero se ha considerado más oportuno conocer el proyecto precisamente a través de su autor.

La Academia ha tenido conocimiento de la propuesta de traslado del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada a otro lugar del templo, con objeto de que se dejen visibles los hallazgos de tres pilares y varios relieves de la obra gótica. El 12 de febrero el pleno de la Academia acordó oponerse al traslado del retablo, ya que se desplaza una obra de extraordinario valor escultórico y arquitectónico. Ello supone establecer un precedente muy grave, pues servirá de apoyo a otras mudanzas so color de mejorar la contemplación de obras que puedan aparecer. Por otro lado, desde el mismo punto de vista eclesial, significa desposeer a la imagen de su histórico sitio. La estética cuenta pero por encima de todo la imagen, que es lo que determinó la fabricación del retablo. Por otro lado, colocando el retablo un poco más adelante de la capilla mayor se podría salvar el problema de la contemplación. El criterio que rige esta determinación es el visual, precisamente el que no ha seguido el arte español. Nuestros templos son depósito grandioso de muebles y obras de arte. Por otro lado el traslado del retablo supondrá al mismo tiempo el desplazamiento de otros dos retablos.

La Academia emitió e hizo público su informe, aprobado por el pleno, acerca del aparcamiento nuevo de Granada y eliminación de carpinterías del Palacio de Carlos V en La Alhambra. Este informe ha sido acogido en algunos medios desvirtuando los motivos. Por esta razón la Academia acordó en el pleno de 22 de enero redactar un escrito, haciendo conocer que la Alhambra es un monumento de significación universal. Por otro lado la Corporación está obligada por la Ley a defender el Patrimonio y sería grave negligencia no hacerlo.

En el pleno de 5 de febrero se acordó dar conformidad a la propuesta de Bien de Interés Cultural a favor de los siguientes Monumentos: iglesia parroquial de San Cipriano, en Cobeña (Madrid); Casa-Palacio de los Gómez de Arriba en San Martín de la Vega (Madrid); Palacio de Santa Cruz (Ministerio de Asuntos Exteriores) en Madrid; Cartuja de Cazalla de la Sierra (Sevilla); Casa-Palacio en la calle Juan Carlos I, en Peñaflor (Sevilla). Asimismo en sesión de 19 de febrero se acordó igualmente mostrar conformidad a la propuesta de Bien de Interés Cultural, a favor del Túnel de Montefurado, Estanque de Guadalupe y Puente Largo de Aranjuez.

Reforma del Reglamento

El 25 de junio de 1984 quedó aprobado en el pleno el Reglamento Interior de la Real Academia, con una nueva redacción que incluía diversas reformas. Con posterioridad el Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno dio su aprobación a la Reforma parcial de los Estatutos, que fue aprobada por Real Decreto de 30 de Julio de 1987. Con todas estas reformas en Estatutos y Reglamentos, la Real Academia procedió a editar los Textos Refundidos, en 1988.

Se ha considerado necesario en la actualidad practicar una nueva reforma del Reglamento. A tal efecto, la Comisión de Administración estudió unas propuestas, que fueron sometidas al pleno y aprobadas por éste el 5 de febrero de este año. Estudiadas por el Ministerio de Educación, mediando la opinión del Instituto de España, fueron devueltas a la Academia con sugerencia de algunos cambios. La Comisión de Administración estudió estas observaciones y determinó su forma de aplicación. En el pleno de la Real Academia de 13 de mayo se aprobaron los cambios que afectan a los

Estatutos y al Reglamento, que serán remitidos al Ministerio de Educación y Cultura.

Exposiciones

La Academia restaura el "Sueño del Caballero"

Entre el 20 de diciembre de 1995 y 15 de abril de 1996 ha estado abierta en la Sala interior del Museo de la Academia dedicada a las exposiciones propias, esta muestra dedicada a una de las obras más relevantes de la institución. Elegida para concurrir a la exposición celebrada en 1995 en Londres, dedicada al *Spanish still life from Velázquez to Goya*, la Academia aprobó la restauración del lienzo para que dignamente pudiera concurrir a la muestra. Esta operación se ha realizado en el Taller propio de la Academia, por la restauradora Doña Carmen Rallo Gruss. La tarea de restauración está especificada en el informe de la misma elevado a la Academia y en la colección de fotografías del proceso. Además se ha contado con la colaboración del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, a cuyo cargo ha corrido la radiografía efectuada al tamaño de la pintura. El informe contiene el estado de conservación, los criterios de restauración, el tratamiento seguido y el testimonio fotográfico.

Una obra de esta trascendencia, sometida a restauración, ha merecido los honores de una exposición. La Academia mediante ella lleva al conocimiento general su comportamiento en la tarea de conservación de sus bienes. Sin perjuicio de que con este motivo tanto el tema del lienzo, como el arte del pintor que lo realizara han suscitado el mayor interés del público.

El lienzo está reentelado, pero no se ha considerado oportuno levantar la tela añadida. Se han eliminado antiguos estucos añadidos. Apenas ha habido que reintegrar lagunas de la capa pictórica. Pero ha sido necesario levantar las capas de barniz, que por estar oxidadas y con un tono amarillento distorsionaban los colores y las luces.

No hay duda de que esta restauración ha permitido que comparezca el lienzo junto con otras obras que están debidamente conservadas. Pero sin duda es un enriquecimiento. Por otro lado el estado de la cuestión sobre su autoría permite actuar con mayor firmeza. No corresponde al autor de esta crónica terciar en la polémica suscitada sobre las dudas de su pertenencia a Antonio

Exposición La Academia restaura "El Sueño del Caballero".



El Sueño del Caballero. El lienzo después de la restauración.



Radiografía de la mano derecha del caballero. Puede apreciarse que los dedos pulgar e índice sufrieron un "arrepentimiento" al acometer el autor su forma definitiva.



La mano derecha del caballero en proceso de restauración.

de Pereda. La tesis de que correspondiera a una pintura de este mismo tema que se cita en un documento del pintor Francisco de Palacios no se sostiene, porque lo que da de sí este pintor se ve en dos bodegones firmados que estuvieron en la exposición londinense. Al ser una obra maestra, ahora perfectamente corroborado, obliga a mantener el lienzo con la atribución a Antonio de Pereda o si se justifica el cambio de autoría tiene que ser a favor de un pintor de igual valor. Sabemos mucho de Pereda, pero nunca la evolución de un maestro se puede considerar cerrada, sobre todo cuando sabemos los innumerales cambios que los grandes artistas experimentan.

El Impresionismo alemán en el Arte Gráfico:

Liebermann, Slevogt, Corinth

Se abrió la exposición el 18 de enero en la Sala de la Calcografía Nacional de la Real Academia. Esta exposición fue concebida por el Instituto de Relaciones Culturales con el Exterior, de Stuttgart. En Madrid fue auspiciada por el Instituto Alemán. Al tratarse de una muestra dedicada al arte gráfico, la Calcografía Nacional de la Real Academia de San Fernando resultó el lugar apropiado.

Se ha escogido el arte gráfico de tres artistas alemanes:

Liebermann, Slevogt y Corinth. Su pintura emplea frecuentemente el impacto entero del pincel y las luces que deshacen las formas, tal como propició el impresionismo. Pero no se trata de buscar una respuesta coetánea al impresionismo francés, originario del movimiento. No. En el texto de Hans-Jürgen Imiela se abre paso la afirmación de que este movimiento impresionista, ejercitado en el grabado, se produce cuando ya había concluido la Década del Setenta del siglo XIX, período de culminación del impresionismo. Hubo en Alemania una mayor perduración del realismo, sin duda por influjo francés del ambiente político y filosófico. Piénsese que el Impresionismo tuvo su fuerte en la raíz puramente estética. Lo social en cambio se aferraba al realismo en Alemania.

Max Liebermann (1847-1935) nace y muere en Berlín. Él mismo participó en la fundación de la "Secesión Berlinesa", acontecimiento que revela el desplazamiento del arte y la política desde Munich hacia Berlín. Emplea la litografía, la punta seca y el aguafuerte. Le interesa el retrato, pero así-



Max Liebermann. *Restaurante a la orilla del mar*. Aguafuerte.
Exposición *El Impresionismo alemán en el arte gráfico*.

mismo el paisaje con anécdota: muchachos en la playa, restaurante junto al mar, carreras de caballos. El movimiento y sobre todo la luz determinan el objeto de los grabados.

Max Slevogt (1868-1932) participa en las dos Secesiones, de Munich y Berlín. Gran viajero, conoce París, Amsterdam, Italia, y Egipto. Fue miembro destacado de gran número de Academias (Viena, Munich, Dresde). El estallido de la primera guerra mundial le animó a participar como voluntario, pero los horrores que presenció le convirtieron en furibundo antibelicista. Planeó sobre él el espíritu de protesta de Daumier. Las "Visiones" que plasma en litografías en 1917 ofrecen inequívoca inspiración en Goya, evidente en "El responsable" (número 55 del Catálogo).

Lovis Corinth (1858-1925) fue miembro de la Academia de Munich y Presidente de la "Secesión de Berlín". Conecta ya con los principios del "Jugendstil", el estilo modernista que unificaría en el campo de la forma el arte europeo. Es muy abundante su producción de retratos. Practicó el arte religioso, entrevistado con expresionismo germánico (Cristo con la cruz a cuestas, número 82).

Esta exposición, aunque reducida al arte alemán, constituye una prueba de que hay que superar el tópico de que el Impresionismo fue un movimiento meramente pictórico.

Max Klinger. Arte Gráfico

El 22 de febrero se inauguró esta exposición, instalada en la Calcografía Nacional y en el Centro Cultural del Conde Duque. Han colaborado con la Academia de San Fernando, el Museo Nacional de Poznan, la Embajada de Polonia en España y el Ayuntamiento de Madrid.

La exposición es una versión reducida de la celebrada en 1993 en Poznan. La llegada a esta ciudad del Catálogo de la Exposición de grabados de Goya, determinó la entrada en contacto del Museo de Poznan y la Real Academia de San Fernando. Goya era el nexo entre ambas muestras, ya que se destinaban al grabado y se reconocía la influencia del artista aragonés sobre Klinger.

El Catálogo lleva prólogo del Alcalde de Madrid, del Director de la Real Academia de Bellas Artes, del Concejal de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid y de la Subdirectora Científica del Museo Poznan de Polonia.

La personalidad de Klinger (1857-1920) se ha ido agigantando. Encarna el simbolismo europeo Wagneriano, que postula la idea total. Esta valoración de la música le inclinó a trabajar en un retrato de Beethoven en el que impone la mezcla de materiales, como aplicación del principio de la coordinación de idea y forma. Es un artista con fuerte carga filosófica, hacia la desesperanza de Schopenhauer y el fatalismo de Nietzsche.

Establece el debate entre el dibujo y el grabado. El primero representa el estudio, pero el grabado tiene la ventaja de su permanencia y el valor autonómico. Grabado que se ve precedido por la línea de Dürero, Rembrandt y Goya.



Max Klinger, *El camino*. Aguatinta y aguafuerte.
Exposición *Max Klinger*. Arte gráfico.

Aunque posee estampas sueltas y portadas de libros, el grabado de Klinger adopta la línea serial, como Hogarth y Goya. La serie conduce a un libro, a una edición, que hará traspasar las fronteras. Un grabado suelto corre el riesgo de quedar olvidado.

Realizó catorce series de estampas. Esto plantea el formato de los grabados a la hora de su colocación en el libro. Pero la idea libresca va por delante, de tal manera que escoge los diseños que exige el libro para la venta. En el catálogo se analizan las distintas formas de componer los grabados, verticales y horizontales, con uno, dos y tres grabados por página.

Un carácter proteico revela el fondo tan diverso de móviles de su inspiración: el realismo y el tema social, la inestabilidad de la imagen por la variabilidad de la luz (impresionismo) y después el ritmo estético, la línea limpia y elegante del modernismo.

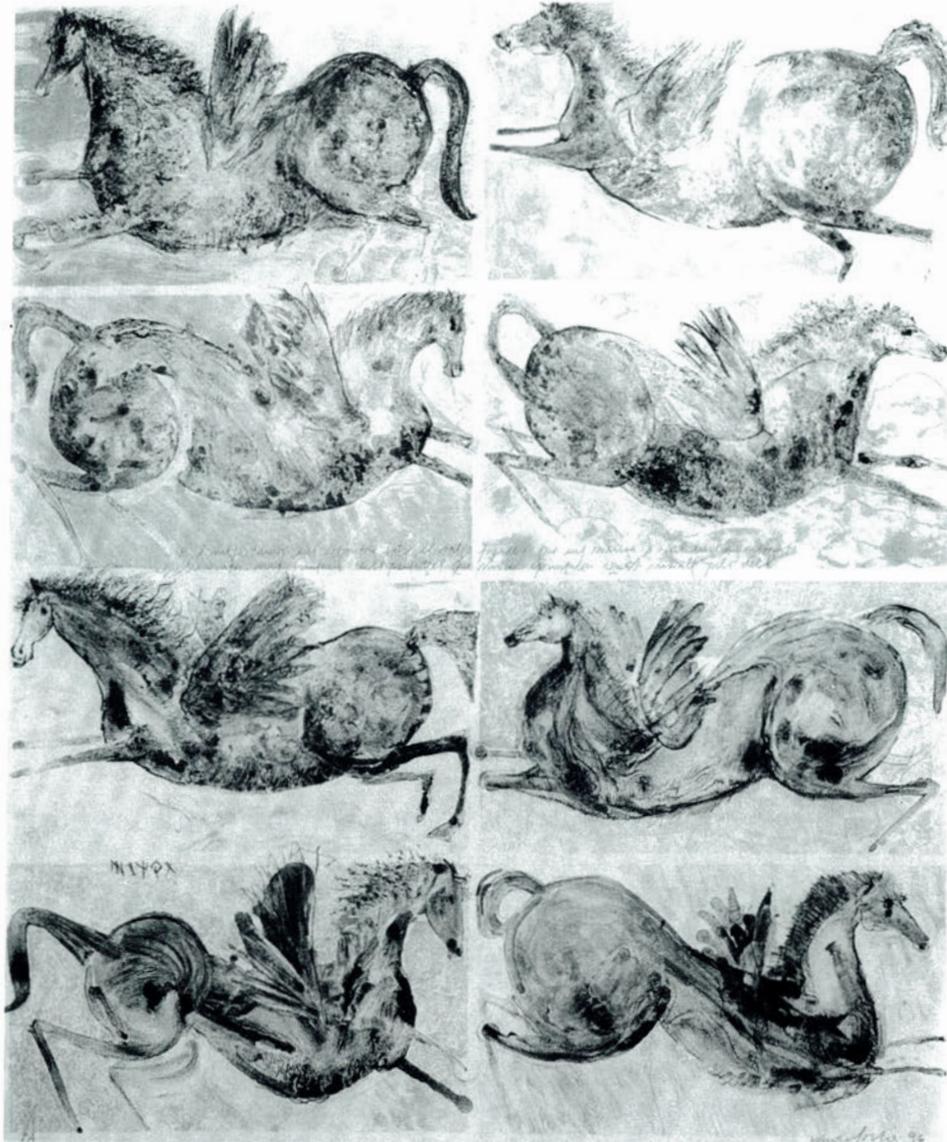
La serie "El Guante" está compuesta por diez aguafuertes, con las distintas maneras de ejercer la cortesanía producida por un guante que ha perdido una dama. La serie "Apuntes grabados. Opus I" revela sus connotaciones musicales por la misma denominación. La serie "Socorro a las víctimas de Ovidio. Opus II", aparece en 1879. Klinger deja clara su imaginación y humor. Interrumpe las metamorfosis de Ovidio, de suerte que los personajes que iban a sufrir el cambio quedan liberados. Cuando Apolo persigue a Dafne y ésta se halla a punto de mutarse en árbol, el toro interrumpe la mudanza.

"Intermezzo. Opus IV" presenta estupendos paisajes. En 1884 acomete "Mi vida", que está sembrada de impactos de Goya (figuras negras, los Desastres). "Cuatro Paisajes. Opus VII" patentiza el recuerdo holandés del siglo XVII ("El Camino", número 100).

De 1883 data la serie "Dramas. Opus IX". Es un momento de crítica social, entrevista a la manera de Hogarth y Goya. Jueces reunidos para dictar sentencia, revoluciones callejeras, conspiraciones.

Certamen de Arte Gráfico para jóvenes creadores. Grabado / Litografía

Se abrió esta exposición el 9 de mayo, instalándose en la Calcografía Nacional. Han intervenido en su realización la Academia de San Fernando a través de la Calcografía Nacional, la Fundación Casa de la Moneda, la Fundación CEIM, la Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca y la Fundación Rich.



Josep Vanaclocha, *Viatgers del paisatge*. Premio de litografía.
Certamen de arte gráfico para jóvenes creadores.



Don Ramón González de Amezúa, Director de la Academia, entregando la Mención Honorífica Especial de grabado a Meng Yao Pan.

El Catálogo, editado en forma de cuaderno (Madrid, 1996), recoge toda la información referente a la convocatoria del certamen, el fallo del jurado y la relación de obras premiadas y seleccionados, con su ilustración correspondiente. Por adelantado puede decirse que esta edición ha sido todo un éxito y complementa la tarea de fomento del Premio de Grabado convocado por la Real Academia.

Este certamen se convoca con motivo de la celebración del 250 aniversario del nacimiento del pintor Francisco de Goya, pero con la intención de dejarlo ya institucionalizado. Las entidades que colaboran en esta empresa están empeñadas en el fomento del grabado en todas sus especialidades, tarea que asume dentro de la Academia de San Fernando la Calcografía Nacional.

Se anotan las bases del Certamen, con objeto de que se divulgue el propósito. Participan los artistas españoles y los extranjeros residentes en España

que durante el curso de 1995-96 han estado inscritos en cualquier centro de enseñanza que se dedique al grabado y la litografía. No están previstos premios en dinero. Se elegirá una obra de grabado y otra de litografía, editándose cien láminas firmadas por el autor, 30 para éste y las 70 restantes para disponibilidad de las corporaciones convocantes. La plancha y la estampa de cada obra ganadora quedarán en poder de la Calcografía Nacional.

Por tratarse de una convocatoria en honor de Francisco de Goya, se publica el conocido informe del pintor, de 1792, referente a la reforma de los Estudios de la Academia. En este escrito Goya muestra su oposición al normativismo de la Academia y defiende todo lo que representa seguir la naturaleza.

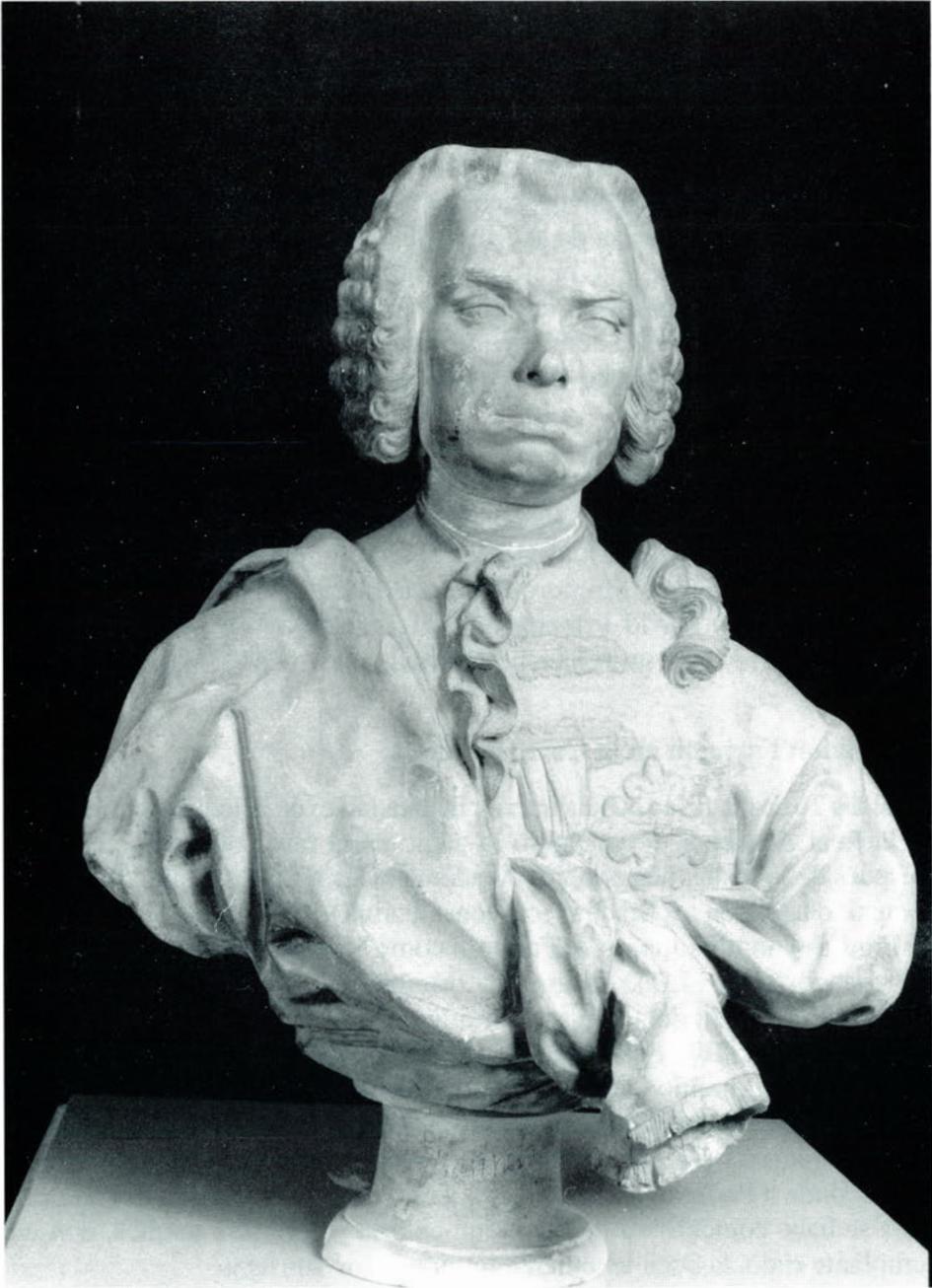
Relación de premios. Premio de Litografía, a *Viatgers del paisatge*, de Josep Vanaclocha (Valencia). Premio de Grabado: *Entorno*, de Marta Eugenia Pérez Muñoz (Madrid). Mención Honorífica Especial: *Dos redondos*, de Meng Yao Pan (Taiwan). Menciones Honoríficas a Sonia Higuera Sanchó (Santander), Sergio Montoro Beltrán (Madrid), María Jesús Oliva Padilla (Barcelona), David Príncipe Licini (Francia), José Daniel Sánchez Casado (Madrid) y Rosario Sánchez Hernampérez (Zaragoza).

Exposición Farinelli en la Corte española

El día 20 de mayo, en la Sala interior dedicada a exposiciones monográficas de la Real Academia, se inauguró la dedicada al famoso cantante italiano. Después de la sesión plenaria, los Académicos fueron a contemplarla. De su contenido hablaron los académicos Bonet Correa y Gallego Gallego.

Figura el nombramiento de Farinelli como "familiar criado" de Felipe V (29 de agosto de 1737), documento original del Archivo de Palacio. Se presenta el facsímil del manuscrito titulado "Teatro del Buen Retiro... dispuesto por Carlo Broschi Farinello" (Madrid, 1758), con prólogo de Bonet Correa y Don Antonio Gallego. Se muestran dos retratos de Farinelli.

Un grabado en talle dulce de Josep Wagner (1706-1780) retrata al cantante según una pintura de Amigoni. Aunque anónimo del siglo XVIII corresponde a Farinelli un busto de la Academia. Es un retrato del natural, pues se hace coincidir su lucida indumentaria y condecoraciones, con un semblante rudo, la boca levemente torcida y dos verrugas.



Retrato del cantante Farinelli. Exposición "Farinelli en la corte española".

La exposición ha sido promovida por el director del Museo Don Antonio Bonet. Han sido comisarias Doña Mercedes González de Amezúa y Doña Leticia Azcue; la coordinación ha correspondido a Doña Blanca Piquero, subdirectora del Museo, y el montaje a Doña Manuela Gambini.

Exposición Francisco de Goya y la estampa de su época

Durante el mes de Junio permaneció abierta en la Sala de Exposiciones de la Real Academia esta muestra, con la cual se suma la institución a las celebraciones del 250 aniversario del nacimiento del pintor Don Francisco de Goya.

De su organización se ha ocupado la Calcografía Nacional. El Catálogo lleva palabras iniciales de Don Ramón González de Amezúa. Recuerda que la vindicación del grabado en España comienza precisamente al crearse la Real Academia de San Fernando. Nuestra institución tenía una finalidad docente y necesariamente tenía que potenciar el medio ilustrativo del grabado. La Academia formó grabadores, que conjugaban la técnica y el arte. El grabado tenía que ser un elemento de difusión de la imagen, pero por otro lado no podía renunciar al carácter creativo. Pero hay que mencionar no solamente la enseñanza del grabado en nuestra Academia, sino asimismo en la de San Carlos de Valencia.

En 1789 se funda la Real Calcografía, que sería el centro productor de estampas y al mismo tiempo depósito de las planchas.

Francisco de Goya, que alcanza la categoría de Académico de Mérito como pintor, pronto se dedicaría al grabado. Aunque la Real Calcografía nació como institución independiente, ha convivido con la Real Academia en el mismo edificio y finalmente se ha integrado en la misma. La obra gráfica de Goya (copias de cuadros de Velázquez, *Caprichos*, *Desastres*, *Disparates* y *Tauromaquia*) se custodian en la Calcografía Nacional.

Javier Blas analiza la originalidad del arte del grabado y de la litografía en Goya. El aragonés irrumpió en el campo del grabado, pero le dió un sentido personal, es decir, plenamente artístico. La docencia habitual del grabado era el efectuado sobre planchas de cobre, mediante buril. Los trazos son paralelos y cruzados. Goya en cambio desdeñó los instrumentos de guía y se fió de su pulso. Su técnica es la del aguafuerte, la de los grandes grabadores. Por otra parte concibió la estampa como algo creador e independiente. La selección que se ha hecho permite diferenciar perfectamente el arte de Goya del de los



ALEJANDRO BLANCO. *Dos de mayo de 1808 en la Puerta del Sol*. Aguafuerte y buril.
Colección Antonio Correa, Madrid.



FRANCISCO DE GOYA. *Y son fieras*. Aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca.
Desastres de la Guerra. Calcografía Nacional.

grabadores de oficio. Esta exposición arroja un tremendo saldo creativo a favor de Velázquez. No hay mejor método que el comparativo. Ahí están el *Menipo* de Goya al aguafuerte y el de Manuel Esquivel en talla dulce. Manuel Salvador Carmona muestra el *Real Picadero de Carlos IV*, donde todo es cortesanía a la inglesa. Se enfrenta a esta imagen la de dos burros sobre hombres, con el título "Tú que no puedes". *La Tauromaquia* de Goya apunta a la lucha sin cuartel del hombre y el toro, frente a la serie grabada por Luis Fernández Noseret.

Exposición Estampas de la Guerra de la Independencia

Esta Exposición se inauguró el 30 de mayo, en el Museo Municipal. Para esta muestra han ofrecido obras el Museo Municipal, Don Antonio Correa, Arteclio (Pamplona), el Museo Británico y la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El contenido es monográfico y contiene retratos de los personajes, la invasión francesa, el levantamiento en 1808, el fin de la Guerra de la Independencia y el regreso de Fernando VII.

Exposición Figuraciones Diferenciadas

El día 21 de junio se inauguró esta exposición. Ha sido organizada por el Ministerio de Educación y Cultura y la Embajada de Chile. Se consagra a la obra pictórica de Dolores Walker, Fernando Daza y Carlos Vásquez.

Salón de Actos

El 27 de febrero se celebró la entrega del Premio Música Española de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, al compositor Manuel Castillo. El acto fue presidido por Su Majestad la Reina Doña Sofía. Efectuada la entrega del premio, siguió un recital de cámara, interpretándose obras del compositor premiado por los pianistas Angeles Rentería y Manuel Carra y el violonchelista Pedro Corostola.

El 12 de mayo se efectuó la Entrega de Premios del "VIII Concurso de piano Infanta Cristina", acto organizado por la Real Academia, la fundación Loewe y la Fundación Hazen-Hosseschrueders. Seguidamente tuvo lugar el concierto de clausura.

La Sección de Música ha organizado una serie de conciertos que se celebrarán en el Salón de Actos, con motivo del Cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla y el 250 aniversario de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Concierto musical con motivo del 250 aniversario de la Fundación de la Real Academia de San Fernando

El 27 de mayo tuvo lugar este Concierto, que se celebró bajo la presidencia del Director Don Ramón González de Amezúa. Don Antonio Iglesias ha sido el coordinador del Concierto y de la edición de un libro con las partituras, que comentamos en la Sección de Publicaciones. Hizo la presentación del acto Don Carlos Romero de Lecea. Comenzó el concierto con la interpretación de *Cuatro madrigales amatorios*, escritos por Don Joaquín Rodrigo. La interpretación corrió a cargo de la soprano Doña María Orán y el pianista Don Joaquín Soriano. Estos mismos interpretaron seguidamente *Tres poéticas de la Mar*, obra compuesta por Don Antón García Abril. La Composición de Cristóbal Halffter *Espacios no simultáneos* fue ejecutada a dos pianos por Doña María Manuel Caro y Don Pedro Halffter Caro. Don Carmelo A. Bernaola compuso *Página*, ejecutada al violín por Don Agustín León Ara. Este mismo y Emilio Mateu (viola) interpretaron la obra compuesta por Don Luis de Pablo, denominada *Exvoto*.

Concluyó el concierto con una obra compuesta por Don Tomás Marco, *Itinerario del éxtasis*, ejecutada al órgano por Don Ramón González de Amezúa.

Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes

El 27 de marzo, a las siete y media de la tarde, tuvo lugar en el Salón principal de la Real Academia, el Acto Fundacional de este Consejo Europeo. Presidió Su Majestad Doña Sofía, Reina de España y Académica de Honor de la Corporación. La finalidad era firmar el Acta final de las actuaciones del Comité que ha redactado los Estatutos y proceder en consecuencia al nombramiento del Consejo de Dirección de este Consejo Europeo.

La sesión principió con un discurso de Don Carlos Romero de Lecea, que ha presidido las tareas del Comité organizador. Relató el desarrollo de estas labores, que han concluído en la redacción de unos Estatutos y en el perfilado de sus funciones. Dos objetivos esenciales se persiguen: la defensa del patrimonio artístico europeo y de la creatividad artística. Uno apunta al mantenimiento del enorme acervo acumulado; el otro, a estimular la creatividad europea, que es consecuencia de la promoción artística que los siglos han acumulado en el Continente. Por añadidura se pretende establecer una conciencia generalizada de responsabilidad de la conservación, que evitará destrucciones como la de Dubrovnik. Esta unión no debe poner en entredicho la autonomía de cada academia nacional, pues sin perjuicio de la labor colectiva, la perspectiva nacional justifica que la defensa puede tener en cada academia una mayor operatividad.

Intervino a continuación el Señor Ollof E. T. Granath de la Academia de Bellas Artes de Suecia. Al no poder asistir el señor Bernard Zehrfuss, Secretario de la Académie des Beaux-Arts de Francia, se leyó su discurso. Apoyó encendidamente los principios que han regido durante el funcionamiento del Comité Fundacional, alabando la tenaz tarea de su presidente, señor Romero de Lecea.

Don Marcelino Oreja, Comisario para los Asuntos Institucionales y para la Cultura, de la Unión Europea, pronunció un discurso que representa el apoyo de la Unión Europea a la empresa del Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes. Manifestó que es necesario esta colaboración, con objeto de mantener una unidad cultural que defienda la profunda diversidad que se ofrece en la comunidad europea. Citó a tres artistas que simbolizan la tarea que aguarda a este Consejo. La necesidad de relacionarse artísticamente tiene el aval de las embajadas políticas del pintor Pedro Pablo Rubens, quien llevaba el arte en su equipaje de embajador. Cervantes viene a representar la ilusión de una cultura, que permita relacionar los pueblos. El soldado de Lepanto, el cautivo en Argel, pregonó en sus obras literarias la necesidad de la interrelación. Y finalmente Miguel Ángel encarna la unidad de las artes, puesto que no es una sino todas y cualquier aspecto de la cultura lo que hay que defender. Las artes -finalizó- van a ser el fundamento de una cultura que se quiere salvar e impulsar.

Su Majestad la Reina Doña Sofía manifestó su satisfacción por presidir un acontecimiento de trascendencia europea y que afecta a las Academias,

cuya misión tanto valora. Las expresiones artísticas y culturales de Europa obtienen protección gracias a los mecenazgos de instituciones y la tutela de organismos tan relevantes como las Academias. La conservación de la cultura pasada y la creación de la presente es el reto de los nuevos tiempos.

Dio la bienvenida a los académicos provenientes de los diversos países europeos, haciendo votos porque esta tarea cultural que tienen encomendada las Academias destierre el espíritu de violencia y conflicto bélico.

Firmado el Acta por las Academias, continuaron sus tareas, una vez que se designaron los seis miembros del Comité de Dirección, cuya presidencia ha recaído nuevamente en el señor Romero de Lecea.

Publicaciones

Para conmemorar el 250 aniversario del nacimiento de Don Francisco de Goya, la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha realizado una edición facsímil de *Los Caprichos*. La edición guarda la mayor aproximación a la que el propio Goya acometió y dispuso a la venta. No son solamente las mismas estampas, sino similar papel y hasta las guardas y cartón moteado como si fuera de jaspe.

Esta edición ha sido posible por la colaboración de dos entidades bancarias: la Fundació Caixa de Catalunya y la Fundación El Monte de Sevilla.

En volumen aparte, del mismo tamaño y guardas, figuran cuatro estudios. Juan Carrete recuerda el significado que tiene el grabado para Goya, el proceso de fabricación de estampas y las características de la edición. Esta primera edición fue de trescientos ejemplares, vendiéndose en una tienda de perfumes y licores de la Calle del Desengaño. Goya había lanzado un libro arriesgado, con imágenes tremendamente acusatorias, "persuadido el Autor de que la censura de errores y vicios humanos... puede ser también objeto de la Pintura (por extensión, del grabado). La oposición produjo tales dificultades que Goya decidió suspender la venta, procediendo más tarde a la venta de las planchas a la Real Calcografía.

Un especialista avezado en Goya, como es Nigel Glendinning, hace un largo excursus acerca de lo que entrañan los Caprichos, el significado de la voz "Capricho", la cultura literaria de Goya y la originalidad de sus sátiras. Concluye con unos cuadros estadísticos referentes a la composición de las escenas.

Juan Miguel Serrera relaciona los Caprichos con el teatro de "sombras chinescas". Aborda una fuente teatral para sus imágenes, que está avalada por las representaciones de este tipo de teatro popular que difundieron por España varias compañías extranjeras. Jovellanos abogó contra este tipo de diversión popular, por considerar que eran de baja estofa sus actuaciones. Pero evidentemente este teatro tenía a su favor el ofrecer una visión crítica de la sociedad de la época acudiendo a lo grotesco. Goya vio este tipo de teatro y por esta razón está justificado el que se considere probada su inspiración y hasta la composición en ciertas estampas.

Jesusa Vega analiza el proceso técnico, que va desde el dibujo previo hasta la estampación. La abundancia de dibujos de Goya prueba que para cada estampa realizó numerosos estudios.

Ha aparecido el volumen número 81 de ACADEMIA, correspondiente al segundo semestre de 1995. Se inicia con la Necrología en memoria del Académico de Número Don José Luis Fernández del Amo, con artículos de Pardo Canalís, Venancio Blanco, José Luis Sánchez, Bonet Correa, Fernández Alba y Narciso Yepes. Don José Luis Álvarez dedica un cariñoso recuerdo a Don Marcos Rico Santamaría, Académico correspondiente que acudía con frecuencia a las sesiones de la Real Academia. Don Julián Gállego hace el recuerdo del galerista Don Aurelio Biosca, fallecido en 1995.

León Tello estudia la manera de entenderse la música en el contenido de los textos españoles del renacimiento y del barroco, haciendo hincapié en la Oda dedicada a Salinas por Fray Luis de León. González de Amezúa se ocupa de las características musicales de tres órganos de Madrid. Uno el que se guardaba en la iglesia de San Isidro, destruido en el incendio del templo en 1936; otro el de San Francisco de Grande, que se realizó bajo la dirección de A. Cavaille-Coll; y el de la Fundación Juan March, construido por encargo de la Fundación Juan March por el propio González de Amezúa.

Varios artículos están consagrados a artistas académicos y asimismo a obras que posee la Real Academia de San Fernando. Barrio Moya se ocupa del grabador italiano Nicolás Barsanti. Dirigió la Real Calcografía a partir del año 1789, el de fundación de la institución. Se le dio encargo de estar al cuidado y de restaurar "todas las láminas de la Calcografía". El cargo lo detentó hasta su fallecimiento en 1815. Se publica su testamento, en que se intitula "Director de la Real Calcografía".

En el archivo de la catedral de Barbastro ha sido hallada una carta de Goya. Estaba absolutamente descolocada, de suerte que es hallazgo fortuito. Esta carta es muy relevante, pues habiendo consultado a la Academia sobre los deterioros que se apreciaban en la capilla de la Asunción de la indicada Catedral, Goya da a conocer su parecer, que coincidía con el del director de la Academia, a saber: "que no se piense en tocar nada para su hermosura, y si algo se toca ha de ser imitando lo antiguo". Importante declaración del Profesor de Pintura que era Goya y primer pintor de cámara como en la misma carta dice.

En un tercer artículo, María del Carmen Utande publica la colección de dibujos originales que posee la Real Academia y que sirvieron para la Ilustración Española y Americana. Proceden de la donación del académico de número Don Antonio Garrido Villazán.

Se incluyen dos intervenciones que tuvieron en los plenos de la real Academia, de Don Luis de Pablo ¿"Qué enseñar al aprendiz de compositor"? y Cristóbal Halffter, quien explicó el desarrollo de su obra "Memento a Dresden": su proceso de creación, en que relata las emociones artísticas que le han causado la ciudad.

Joaquín Arnau Amo acomete una interpretación de la portada románica de la catedral de Valencia. Es muestra del arribo de un estilo a raíz de la conquista de la población por Jaime I. La mezquita mayor se cambia en catedral, colocándose esta portada del lado de oriente, donde estuviera el mihrab. Consta de doce capiteles, de dos facies cada uno. La identificación iconográfica primero y el acceso a un sentido iconológico de conjunto, empujan al autor a trabar una posibilidad interpretativa.

Cervera Vera analiza la fachada principal del Real Hospital de Santiago en Cuenca, según proyecto de Francisco de Mora de 1608. El ser patrocinio de la Corona canalizó este esfuerzo. Sobre la portada se coloca un relieve en forma circular de Santiago Matamoros. El encargo fue hecho por el rey Felipe III. No ha de olvidarse que los monarcas eran los maestros de Santiago.

El Monasterio del Escorial se difunde por el mundo gracias a la impresión de las *Estampas y Sumario*, con grabados de Perret sobre dibujos de Juan de Herrera. Este mismo financia la edición, resarciéndose mediante la venta del producto. José Luis Cano analiza la autorización concedida a Herrera para vender las estampas en el Estado de Milán.

Parrado del Olmo relaciona las tendencias en la escultura castellana a mediados del siglo XVI. Entran en liza cuestiones ideológicas y políticas. Alonso Berruguete es el representante de mayor libertad, imponiendo nuevas ideas, en contacto con el erasmismo. No considera necesaria la figura para el adoctrinamiento y centra su creatividad en un arte expresivo hecho a escala de sus apetencias.

Juan de Juni defiende la imagen en sí misma, cumplidora del fin religioso.

Juan Miguel Serrera recuerda que el tema de la ingenuidad de la pintura alcanzó a Méjico. Su reconocimiento jurídico, no pagar a hacienda y lograr con ello un mayor prestigio social, se planteó en Méjico, como atestigua la reclamación presentada en el tribunal de Puebla de los Ángeles por el pintor Pedro de Benavides en 1655. Su argumento es contundente: "no se considera el lienzo, ni la talla; sino que se atiende a el arte y no a la materia, sin que sea necesaria más definición que la pintura se considere arte liberal".

Sanz de la Torre menciona historiadores baleares que han descrito los monumentos arquitectónicos de Palma de Mallorca; Binimelis, Damato, Munt y Alemany. Refiere cómo su información fue bien aprovechada por Vargas Ponce, Jovellanos y Quadrado.

Rubio Lapaz reflexiona sobre la asimilación de la memoria del pasado y el concepto de la fama en las artes liberales del humanismo español. Analiza en los textos literarios el reflejo del heroísmo y la fama como un medio eficaz para luchar contra el olvido.

María Dolores Campos Sánchez-Bordona va tras los pasos de la arquitectura de Juan del Ribero Rada. Le interesa el uso que hace del estilo dórico, hallando que el de Juan de Herrera es frío; por el contrario el suyo es rico y profundamente escultórico.

En el Palacio Real de Aranjuez irrumpe en el siglo XVIII un nuevo tipo de escalera, de formas curvas, de acuerdo con la tipología italiana. Con amplia documentación estudia Virginia Tovar esta escalera proyectada por Caro Idrogo y luego continuada por Santiago Bonavia.

La Torre de la Catedral de Valladolid se erige sobre la fábrica herreriana huyendo del modelo de Juan de Herrera. La caída de la que fuera hecha conforme al estilo de dicho maestro, planteó la cuestión de su estabilidad. Para evitar riesgos se optó por levantar en el siglo XIX una de pergeño diferente en el otro extremo de la fachada. Pero esta torre, tan poco comprendida, surge sola, para ser el centro de todas las visuales en la ciudad.

Además es una torre-reloj y una torre-carrillón. La añadidura del Corazón de Jesús fue consecuencia de la universalidad de su culto. Pero en defensa de su propia valía escultórica, hay que tener presente el desafío que se presenta, una escultura de cemento armado a sesenta metros de altura.

La construcción de monumentos conmemorativos en la ciudad va mereciendo cada vez más importancia. Teresa Lavalle considera el largo tiempo consumido en la construcción del Monumento a Cervantes en la Plaza de España de Madrid. Concebido a la manera plateresca por Martínez Zapatero y Coullaut Valera, fue posteriormente modificado por Pedro Muguruza. Se publica la fotografía de los asistentes al banquete en 1916 para homenajear a los ganadores del concurso.

Don Carlos Saguar Quer hace un estudio de los proyectos de arquitectura funeraria que obran en la Real Academia.

Don José Luis Álvarez se ocupa del Museo. El museo actual cambia radicalmente. El antiguo estatismo cede ante el concepto dinámico y social. Se regentan los museos por equipos científicos y se atiende al estudio y conservación de las piezas custodiadas.

En el concierto ya mencionado del 250 aniversario de la Academia se presentó un *Libro de Música*, dirigido por Don Antonio Iglesias. Comienza con un "Preludio a un Libro de Música", en el que explica el señor Iglesias la razón de la conmemoración, la creación en 1873 de la Sección de Música de la Academia y la forma como se ha llevado a efecto la celebración. Se ha incluido obra de Don Joaquín Rodrigo, con lo que se quiere festejar al propio tiempo su "feliz 95 cumpleaños".

Don Carlos Romero de Lecea escribe sobre "dos siglos sobresalientes en la transición musical: el XV y el XX". Él mismo es historiador del periodo final de la Edad Media, en el que tanto significado alcanzó la música española. Pero se asoma a los finales del siglo XX, momento que queda espléndidamente reflejado en las composiciones escritas para esta celebración.

El libro recoge las partituras y los comentarios que los propios autores hacen de su aportación.

Siguen breves biografías, acompañadas de fotografías, de los musicólogos, compositores, intérpretes académicos e intérpretes invitados para el concierto.

Restauración de obras

En sesión de 20 de mayo se trató de dos esculturas de Esclavos que posee la Real Academia y que requieren inmediata restauración. Don José Luis Sánchez, Don Antonio Bonet Correa y Don Juan José Martín González, miembros de la Sección de Escultura y de la Comisión del Taller de Reproducciones, apoyaron esta propuesta. El señor Martín González precisó su historial.

En el libro de José López de Enguídanos, *Colección de vaciados de las estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Bellas Artes* (Madrid, 1754), se mencionan dos vaciados de *Cautivo armenio* y *Sabina*. Es el libro de grabados realizados por el citado académico, en el que figuran asimismo el Hércules Farnesio y Flora, yesos traídos por el pintor Diego Velázquez de Italia. Estas piezas estaban en la Academia de adorno en sitios principales, pero asimismo como modelo para los alumnos. En el Catálogo de la Academia de 1824 se indica que, al concluir la escalera principal y alcanzar la planta principal, se hallaban "la estatua antigua colosal de un esclavo y otra igual de una esclava", junto a tres bustos de Olivieri, lo que releva la importancia que se las concedía. Son vaciados de esculturas romanas de época tardía, que representan esclavos cautivos. Ambas están hechas para arrimar a la pared, lo que prueba su interés decorativo. Lo que se pretende es restaurarlas y que puedan reponerse en su función de adorno. El pleno aprobó esta moción de que se proceda a restaurar los vaciados.

II. DISTINCIONES

En la sesión plenaria de 12 de febrero tuvo lugar la entrega del Premio y diploma "José González de la Peña, Barón de Forná", al Académico de número Don Rafael Frühbeck de Burgos. El premiado agradeció a la Academia la distinción que se le otorgaba. Con grandes aplausos los académicos celebraron la consecución del premio y los constantes éxitos obtenidos dentro y fuera de España.



Don Eduardo Castellet, Presidente de la Fundación Joan Miró, después de recibir la Medalla de Honor de la Real Academia de San Fernando.

El 6 de mayo tuvo lugar en el Salón de Actos la entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia del año 1995 a la Fundación Joan Miró. En nombre de la Academia intervino Don Miguel Rodríguez-Acosta, quien destacó los valores de la Fundación, poniendo en práctica el propio designio de Miró de que constituyera algo vivo y no se limitara a un museo para exponer meramente las obras.

Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, entregó a Don Eduardo Castellet, Presidente de la Fundación Joan Miró, la medalla y el diploma acreditativo. El señor Castellet agradeció la distinción, manifestando que Joan Miró fue un hombre del más amplio gusto estético, pues consideraba que la música, la pintura, la escultura y otras artes pueden hacer concordar sus objetivos, para lograr obras creadoras. Defendía el conocimiento y pensaba que la creatividad debe estar siempre alerta a lo más avanzado.

Concluyó el acto con un concierto de piano, interpretado por Liliana Maffiotte.

III. ACADÉMICOS

Nombramientos

En sesión extraordinaria celebrada el día 15 de enero fue elegido Académico Numerario, profesional adscrito a la Sección de Pintura, Don Rafael Canogar. Asimismo se eligió Académico Numerario Profesional adscrito a la Sección de Escultura y Artes de la Imagen, a Don Alberto Schommer.

En sesiones extraordinarias celebradas el día 3 de junio, fueron elegidos Académicos de Número Don Joaquín Vaquero Turcios y Doña Carmen Lafón de la Escosura, ambos por la Sección de Pintura.

Recepciones

El 28 de abril se celebró sesión pública para recibir como Académico Numerario a Don Antonio Gallego Gallego. Hizo su aparición en el salón

acompañado por los académicos Agustín León Ara y Antonio Iglesias Álvarez, escuchándose al órgano una coral de Bach, interpretada por Doña Presentación Ríos.

Don Antonio Gallego tituló su discurso *Noche serena: Glosas contemporáneas a Fray Luis*. Recordó sus actividades en la Secretaría de la Real Academia y en la Calcografía Nacional, de suerte que llega a la institución con un amplio conocimiento de sus contenidos.

Evocó a Don Federico Sopeña y Don José Subirá, como alentadores de su formación musical. Especial hincapié realizó en Don Antonio Fernández-Cid, su antecesor en la medalla académica. Una enorme masa de escritos, redactados con clarividencia y agudeza crítica, sitúa a Fernández-Cid en la cima de la crítica musical, principalmente recogida en el diario ABC. Distinguía a su pluma el directo impacto que causa al lector, a quien van dirigidas las reseñas. Pero al mismo tiempo Fernández-Cid es autor de notables libros de contenido musical. Este amor por la música concertaba con su infinita bondad. Un rostro sonriente, nunca severo, afianzaba la comunicación con el lector o el oyente de sus innumerables conferencias.

El núcleo de su disertación académica está constituido por la relación Música y Literatura. Es loable mirar en esta dirección, para no estancar la creatividad en compartimentos cerrados. Por eso importa el reconocimiento por Gerardo Diego de la inspiración que le había proporcionado una obra de Gabriel Fauré. Gerardo Diego vuelve la vista hasta Lope de Vega, quien declarara: "Música, no eres Dios, pero eres Cielo". Pero el poeta también invoca la Oda a *Francisco Salinas*, en que Fray Luis de León pregonaba su afecto e inspiración en el gran músico y compañero de la Universidad de Salamanca. Este viaje de lo musical a lo literario el disertante lo califica de "glosas" y por eso lo lleva al título de su disertación. Pero la *Noche Serena* de Fray Luis es lo que mejor condujo la inspiración clásica de Gerardo Diego y es a su vez el hilo conductor de Antonio Gallego Gallego. Fray Luis contempla desde la cárcel de la Tierra la "plateada rueda... la graciosa estrella... Saturno, tras dél la muchedumbre del reluciente *coro*". Esta imagen de la esfera celestial, produciendo la "música de las estrellas", aunque no se percibiera por el oído sino por la mente, subraya Gallego que ha sido de siempre una imagen poética del hombre europeo. Pero no sólo en la poesía, sino en la misma ciencia se aceptaba la idea de un orden cósmico basado en la armonía musical.



Don Antonio Gallego Gallego después de recibir la medalla de Académico de Número y el diploma.

Prosigue Gallego con otros poetas de nuestro tiempo, como Jorge Guillén. En *Cántico* dice: "Creo en un *Coro* más sutil, en esa *música* tácita bajo el embrollo". En *Clamor* exclama: "Muchachas que son música en la mano de nuestra primavera".

Los poetas reconocen el orden cósmico a la manera de Pitágoras, paraíso de las almas, o hacen centro del mismo orden en el propio hombre. Acude Gallego a otros poetas, como José Hierro. Claudio Rodríguez señala a la "música como salvación". Otros no ven en los astros sino "frías piedras". Y contemplando a los poetas de su generación, reconoce que la música desempeña una misión decisiva. Guillermo Carnero afirma que "Nada debe amenazar el flujo de la música... Que resuene el laúd, porque las voces quebrarían el aire de la tarde". De estos poetas cercanos, afirma Gallego que Antonio Colinas es el más sensible a la música de la noche: "Deteneos esferas y que arrecie la música. Noche, noche dulcísima"... Y el discurso toca a su fin con esta paradoja: mientras la música se trivializa, convertida en monótona compañía del que la escucha andando, el poeta sigue pensando en el misterio insondable de la noche y de las estrellas, como aprendiera de las liras del inolvidable Fray Luis de León.

Don Carlos Romero de Lecea contestó a este discurso en nombre de la Real Academia. Se sumó al recuerdo de Don Federico Sopeña, obsesionado con estudiar "la Música siempre en contacto con las otras artes". Y ambos -Sopeña y Gallego- lo practicaron, publicando juntos el libro *La Música en el Museo del Prado*.

Surcó la biografía profesional de Antonio Gallego. En su tarea de investigador cuenta su paso por la Calcografía Nacional, pues realizó el catálogo de sus dibujos. Su labor docente culmina en la obtención de la Cátedra de Musicología del Real Conservatorio de Música de Madrid. Su labor se hace espesa y fecunda desde el puesto de Director de los Servicios Culturales de la Fundación Juan March. Ha creado la biblioteca de Música española contemporánea para esta fundación. Ha organizado centenares de conciertos de homenaje a figuras del mayor rango de la composición musical, que se han celebrado en la Fundación y en diversas poblaciones españolas. Grabación de discos, artículos, notas a los programas, son empeños felizmente culminados.

Comenta su discurso académico, enfocado interdisciplinariamente, entre Poesía y Música. Romero de Lecea, para abundar en lo acertado del tema, trae a colación otros autores que han establecido lazos entre la poesía y la música,

como Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y Federico García Lorca, finalizando con otra cita a Jorge Guillén, su poema "La Cumbre", precisamente porque el propio poeta relaciona lo más feliz que pueda acontecer entre los hombres, "la conCORDIA absoluta", con una orquesta. En nombre de la Real Academia dio la bienvenida al musicólogo Don Antonio Gallego Gallego.

Académicos correspondientes

En sesión plenaria de 25 de marzo el Director de la Real Academia entregó el Diploma de Académico Correspondiente en Francia a M. Jean Marie Granier, Presidente de la Académie des Beaux-Arts de París.

En sesión extraordinaria celebrada el 25 de marzo fueron designados Académicos Correspondientes los siguientes señores:

Álava. D. Sabin Salaberry Urcelay.- *Albacete.* D. Joaquín Arnau Amo.- *Baleares.* D. Luis Cervera Miralles.- *Cáceres.* D. Francisco J. Pizarro. *Cádiz.* D. Alejandro Sevilla Segovia.- *Córdoba.* D. Francisco Daroca Bruno.- *La Coruña.* D. Pablo Costa Buján y D. Carlos Martínez-Barbeito.- *Guadalajara.* D. Tomás Nieto Taberné.- *Madrid.* D. Juan Abelló, D. Mario Antolín García, Doña Leticia Azcue Brea, D. Miguel Ángel Castillo Oreja, Doña Margarita Estella Marcos, Doña Elena Flórez, D. Enrique Nuere Matauco, Doña María de los Ángeles Blanca Piquero López y D. Manuel Utande Igualada.- *Málaga.* D. Carlos Hernández Pezzi.- *Navarra.* D. Juan Moya.- *Segovia.* D. Alonso Zamora Canellada.- *Sevilla.* D. Alfredo J. Morales Martínez.- *Tenerife.* D. Alberto Darías Príncipe y D. Víctor Pablo Pérez.- *Valladolid.* D. Carlos Montes Serrano, D. Pablo Puente Aparicio, D. Javier Rivera Blanco, D. Jesús Urrea Fernández y Doña María Antonia Virgili Blanquet.- *Vizcaya.* D. Javier González de Durana.- *Zaragoza.* D. Angel Azpeitia Burgos.

Académicos Correspondientes en el extranjero. *Alemania.* D. Antonio Linares Espigares.- *Argentina.* D. Roberto J. Fernández y D. Jorge Glusberg.- *Bélgica.* D. Víctor Gastón-Martiny.- *Francia.* D. José María Ballester, M. Pierre André Dufetel y M. André Gadaud.- *Italia.* Sg. Lionello Puppi y Sg. Vitaliano Rocchiero.- *Nueva York.* D. Ángel Orensanz.- *Portugal.* D. José-Augusto França.- *Puerto Rico.* D. Ricardo E. Alegría.- *Venezuela.* D. Carlos Federico Duarte Gaillard.

Felicitaciones

La Real Academia ha expresado su felicitación a los Académicos que han recibido distinciones.

Don Tomás Marco ha sido nombrado Director del Festival de Otoño de Madrid. Don Cristóbal Halffter ha sido nombrado "Leonés del Año 1996". Don Carlos Romero de Lecea ha sido nombrado Presidente del Comité de Dirección del Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes. Don Julián Gállego ha recibido la Medalla al Mérito Profesional de Aragón. Don Luis Cervera Vera ha sido nombrado Presidente de Honor de la Asociación Amigos del Palacio Ducal de Lerma.

Don Julián Marías ha recibido el Premio Príncipe de Asturias de la Comunicación Social. Don Joaquín Rodrigo ha sido galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, el primero que ha sido otorgado a un compositor musical.

Don Tomás Marco ha sido nombrado Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Educación y Cultura.

Necrología

La Real Academia ha expresado su condolencia por el fallecimiento de Don Benjamín Mustieles, Académico Correspondiente en Alicante.

Ha fallecido el señor Carlos F. Keizo Kanki, Académico Correspondiente en Japón. El señor Kanki ha desempeñado una gran labor de difusión del arte español en Japón. Promovió cursos de arte en la Universidad Católica de Tokio y organizó exposiciones dedicadas al Greco y Picasso. El Museo Otsuka del Japón, destinado a albergar reproducciones en cerámica policroma de obras maestras del arte mundial, le había encomendado las gestiones para la reproducción de piezas españolas, por él escogidas. Entre ellas se hallan el Entierro del Conde de Orgaz, el Martirio de San Mauricio y una reconstrucción del retablo mayor del Colegio de Doña María de Aragón de Madrid. Las seis pinturas del Greco se conservan, pero no así el retablo, del que ha hecho una reconstrucción ideal el señor Martín González, con la colaboración de Don Raimundo y Don José Cruz Solís. La Real Academia de San Fernando acordó en el pleno de 22 de abril transmitir el pésame a la familia y a la embajada del Japón en España. Esta pérdida es particularmen-

te notoria por sus excelentes condiciones humanas y el perfecto conocimiento de la lengua, el arte y la cultura de España.

El día 25 de mayo falleció en Madrid Don Gerardo Rueda. Nombrado académico el 24 de abril de 1995, la muerte le ha sobrevenido antes de su recepción en la Academia, en que ocuparía sillón de la Sección de Música. El día 10 de junio se celebró la sesión necrológica, en la que intervinieron los académicos Miguel Rodríguez-Acosta, Antonio Bonet Correa, Miguel de Oriol, Julián Gállego, Luis de Pablo, Gustavo Torner, Enrique Pardo Canalís y el Director de la Academia D. Ramón González de Amezúa.

IV. NOTICIAS VARIAS

El día 4 de marzo acudió al pleno de la Real Academia el señor Don Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional. La finalidad era informar a la Academia sobre los aspectos más notorios del Patrimonio Nacional. Analizó las propiedades territoriales en edificios y jardines, el repertorio de obras de arte, su clasificación, las publicaciones, el estado financiero, el personal y sus objetivos inmediatos y a largo plazo. Mostró su satisfacción porque se estén investigando los fondos de sus archivos, con objeto de lograr la más completa información acerca del patrimonio artístico y cultural.

Respondió a continuación a distintas cuestiones y se ofreció para resolver las propuestas que se le hicieran desde la Real Academia. El auditorio siguió con la mayor atención su disertación, premiada con cálidos aplausos.

La Academia acudió el lunes 22 de enero a visitar la exposición dedicada en el Museo del Prado al retrato de Inocencio X, de Diego Velázquez. Don Julián Gállego leyó un artículo dedicado a este lienzo, explicando las vicisitudes del pintor en este viaje y las características del retrato y de la pintura de este período.

Esta visita dio lugar a la reunión semanal de los lunes, que tuvo lugar en la sala de Mengs del Museo. La Academia celebra este acontecimiento, que no hace sino testimoniar las buenas relaciones que en todo tiempo ha man-

tenido con este Museo, tan ligado a la Academia por su historia. El Director y los Académicos expresaron su reconocimiento al Señor Don José María Luzón, Director del Museo del Prado, por las atenciones que tuvo en el curso de la visita.

Don José Manuel Pita representó a la Real Academia en los actos que tuvieron lugar en Fuendetodos, lugar natal de Francisco de Goya, al celebrarse en aquella localidad el 250 aniversario de su nacimiento.

El 27 de marzo pronunció su discurso de recepción en la Real Academia de Doctores, Don Rafael de La-Hoz Arderús. El título de su discurso fue *Del cero al absoluto. Nostra Sectio proportionalis*. Partiendo de que "la Arquitectura no es otra cosa que la ordenación del espacio para la felicidad del Hombre", pasó revista a la trilogía de Vitrubio, *Utilitas, Firmitas y Venustas*. En un estilo sobrio y claro fue presentando los ritmos proporcionales en edificios muy representativos del arte universal, mediante dibujos del propio académico. Los ejemplos de la Pirámide de la Luna en Teotihuacán, la de Keops en Guizé; del Arco de la Estrella en París, las diferentes fachadas interiores y exteriores de la Mezquita de Córdoba, vienen a demostrar que los principios por los que se rige la arquitectura tienen una amplia base de coincidencia.

El 21 de febrero tuvo lugar la recepción de Don Fernando Chueca en la Real Academia de Doctores. Tituló su discurso "El Ideal Estético en el Renacimiento. Su impacto en España y en su arquitectura". Los señores de La-Hoz y Chueca han sido muy felicitados por la entrada en tan distinguida Academia.

La Real Academia acordó transmitir al arquitecto Don Rafael Moneo su felicitación por haber obtenido el Premio Pritzker de Arquitectura.

El día 30 de Mayo tuvo lugar en la Real Academia la celebración de la fiesta de su patrón, San Fernando. El oficio religioso estuvo a cargo de Don Ricardo Villegas, de la parroquia del Carmen de Madrid. En la homilía glosó la figura de San Fernando. Don Ramón González de Amezúa interpretó al órgano durante la misa obras de Girolamo Frescobaldi, organista de San Pedro de Roma. Concurrieron al almuerzo Doña Esperanza Aguirre, Ministra de Educación y Cultura; Don José Miguel Rueda, Consejero del Patrimonio Artístico de la Comunidad de Madrid y D. Eugenio Nasarre, Secretario General de Educación.

El día 3 de Junio acudió al pleno de la Academia el Duque de Soria, Don Carlos Zurita. Su objetivo fue dar cuenta de la labor que desarrolla la

institución *Amigos del Museo del Prado*. Hizo una minuciosa descripción de los cometidos tan diversos. La Sociedad está constituida por una larga nómina de personas. Con el importe de su aportación se financian las actividades. Entre ellas se encuentra la publicación del *Boletín del Museo del Prado*, destinado al estudio de los artistas y de sus obras relacionados con el Museo. Conferencias, visitas y exposiciones responden también a su iniciativa. La edición de un libro dedicado al Museo, en el que se publican y analizan las obras más descollantes, junto con artículos sobre los artistas, bajo la dirección de un gran plantel de especialistas, ha sido la tarea recientemente culminada. El señor Duque de Soria hizo entrega de un ejemplar de esta obra para la Biblioteca de la Real Academia. Después de su intervención fue muy felicitado.

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1995, 179 páginas, 8 ilustraciones.



Con Carlos III se impuso en España el reformismo ilustrado. Los gobernantes y el monarca a la cabeza iniciaron en España una política de cambio, que halló no poca resistencia en el campo de las tradiciones culturales y de los oficios. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue el instrumento cultural y docente para hacer girar la Arquitectura y con ella las demás artes plásticas. El nuevo idearium clasicista germinó en los proyectos de los artistas que formaban parte del profesorado de la Academia. Pero se trataba de actuar sobre unos estamentos seculares, lo que convenció al Monarca de que se necesitaba ya la política expresada en reales decretos y órdenes. El año 1777 marca la nueva época de política impuesta. Todos los proyectos de obras que se hicieran en cualquier parte de España, en edificios civiles y religiosos, tenían que ser remitidos a la Academia madrileña para que los examinara. Ella era la encargada de certificar si estos

proyectos, tanto de edificios como de mobiliario litúrgico (retablos, sillerías, órganos, cajonerías), merecían emprenderse porque cumplían las normas de buen gusto y de sencillez de diseño, a la manera de los órdenes clásicos. Se inició de esta manera una vuelta al centralismo, que recargó la tarea de la Academia de tal suerte que hubo que pensar pronto en establecer otras academias (Valencia, Zaragoza, Barcelona, Valladolid), y una red densa de *academias de Dibujo*. La formación en los talleres particulares no resultaba suficiente. Se requería un título expedido por la Academia. En la práctica la tarea docente de esta Academia venía a ser la propia de un centro universitario del Estado, pero con la particularidad de que gozaba de muchos más medios (libros, modelos, becas, viajes a Roma). Este cambio del gusto coincidía al propio tiempo con una simplificación de la liturgia, hecho muy notorio para poder comprender la simplificación que supuso el templo neoclásico. La reducción de tradiciones y advocaciones iba a mermar la actividad de los escultores y pintores. Aunque España no se adhiriera a las doctrinas jansenistas, sí en cambio se advierte su influencia a través de políticos y religiosos en los que esta doctrina se había impuesto.

Pero no se trataba de un punto de vista meramente estético y religioso. Era un progresismo general. Precisamente el libro que comentamos aborda el tema desde el punto de vista de unos cambios sustanciales que se producen en la economía murciana, que afecta a la agricultura, la industria y toda la producción. En 1777 se fundó en Murcia la Real Sociedad de Amigos del

País, institución que se estaba imponiendo en las principales ciudades de España. El autor reseña la creación del *Diario de Murcia*, concebido más para la transmisión de ideas que información de sucesos.

Neoclasicismo, reformismo y progreso caminaron al paso. La Iglesia aceptó, unas veces con agrado y otras con resistencia, las órdenes que el Rey y los ministros reformadores fueron imponiendo. En Murcia, el Conde de Floridablanca fue precisamente impulsor del reformismo, no escatimando su propio peculio.

Desde hace algún tiempo estamos asistiendo a una vindicación de este clasicismo oficialista. Han ido por delante los libros de historia que han defendido la tarea de los ministros de la reforma, casi todos del periodo de Carlos III. Han seguido los estudios artísticos, encabezados por Bédat, historiador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; seguidos por otros de Sambricio y Berchez. Pero se va descendiendo ya al mobiliario litúrgico. Van apareciendo estudios dedicados al retablo (el de Cádiz), el que comprende todos los periodos y por tanto el de este tiempo (Ulierte). Pero ha sido necesario vindicar lo neoclásico. Tiene razón el autor. Los prohombres del reformismo ilustrado en las Bellas Artes habían espetado los más vergonzantes epítetos al estilo barroco y muy especialmente a los retablos. Pero la verdad es que hasta hace no mucho tiempo se hablaba de la frialdad del Neoclasicismo, aparte de considerarlo como una imitación dócil de los órdenes clásicos. Ahora bien, procede hacer una distinción. El retablo del Renacimiento no ha necesitado valedores; si es caso, ha habido que vindicar el retablo romanista. Pero en cambio el retablo barroco y puede decirse que su misma ar-

quitectura, han recibido una cascada de publicaciones, que aparte del convencimiento de sus autores por la estima del material estudiado, han contribuido asimismo a propagar esta admiración entre el público.

El elegir como tema de estudio el retablo neoclásico ha necesitado en principio un acto de arrojo, debido al poco aprecio en el ambiente. El hielo comienza a romperse. Se han de necesitar más publicaciones. Pero no sé hasta qué punto puede asegurarse el entusiasmo de los lectores. Pero conocer es lo primero.

Es lo que en este libro se aborda. El objetivo es el retablo "y el mueble litúrgico" bajo la Ilustración. El autor conoce muy bien el planteamiento y ha tenido que provisionarse en fuentes lejanas, casi todas de Madrid, sede del gobierno y de la Academia de San Fernando.

Hay un primer modelo neoclásico de formas desnudas y orden colosal, que no hace sino traducir el italiano barroco, que habitualmente se vinculaba a proporcionar un marco a un cuadro, cual es lo que recomienda el Marqués de Ureña. En la práctica es el modelo de retablo que imponía Ventura Rodríguez desde la propia Academia de San Fernando.

En la tipología establece el Autor dos modelos: el retablo parietal y el templete, que asimismo podemos llamar baldaquino. El retablo de pared es de un cuerpo único, así sea grande como pequeño, con columnas o pilastras a los lados, y un ático provisto de espacio rectangular y rematado por frontón. En cuanto al templete, también denominado tabernáculo, se configura como un columnata circular y coronada con cúpula. Pero se mantienen dos posibilidades en estos templetes: que se sitúen en el centro, bajo la cúpula, y así permitan un

retocoro, o que se emplacen como era habitual en el presbiterio.

La Academia de San Fernando defendía la sencillez de la traza, ahorrando adornos, pero en cambio recomendaba el mármol por su incombustibilidad. Pero mármoles y jaspes suponían un notable encarecimiento del retablo. Hubo que transigir con los retablos de madera, pero pintados y "charolados" como si fueran de mármol. La Academia además recomendaba el empleo del estuco, que era una técnica difícil, que requirió la publicación por Ramón Pascual Díez de un tratado para su conocimiento.

La nueva religiosidad estaba pendiente de las imágenes. Esto significa un considerable freno a las representaciones evangélicas y vidas de santos. Bastará la imagen de un santo para proporcionar la iconografía imprescindible. Pero se elimina la prolija descripción de vida de santos. El Santísimo Sacramento capitaliza el interés del retablo. La maquinaria para cubrir y descubrir el Santísimo, mediante puertas deslizables, es una herencia barroca, pero explicable por la propia intimidad del culto.

En el capítulo dedicado a los artistas, valora el peso de lo académico. Logran más fácil aprobación aquellos proyectos que se redactan por maestros con título o que tienen contacto con la Academia de San Fernando. Ensalza el papel asumido por el arquitecto Lorenzo Alonso. Los tallistas barrocos sufrieron un duro golpe, porque los proyectos aprobados prescindían de casi toda la ornamentación. José Navarro David acudió a Madrid, con la finalidad de aprender la técnica del estuco.

La segunda parte del libro se dedica a las obras. Cuando habitualmente el recuerdo de la catedral de Murcia está vinculado al renacimiento (la torre) o al barroco (la fachada),

se requiere este libro para adquirir la conciencia de que el mobiliario interno es fundamentalmente neoclásico. Y consta que pasa en otras catedrales españolas. El Cabildo tuvo que afrontar el estado de abandono de no pocas capillas por sus patronos, obligados a mantener dignamente estos espacios y someterse a consulta en caso de reformas. Belda ha estudiado la construcción del retablo de la capilla del Beato Hibernón. Se empleó en el mismo el mármol y el estuco, desplegándose una Gloria en la parte superior, con dos ángeles adorantes, iconografía habitual en esta época.

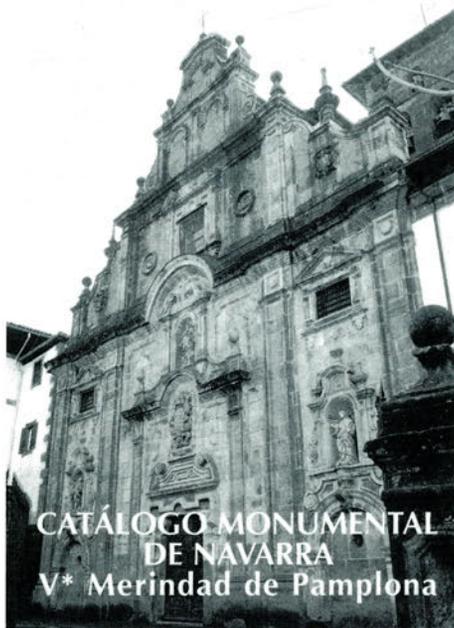
Los armarios de la sala dedicada a vestuario se atienen a modelo puramente académico.

El tabernáculo o baldaquino de la iglesia parroquial de San Juan Bautista es fruto del patrocinio del Conde de Floridablanca. Es la obra maestra del estilo neoclásico en la zona. Su diseño fue consultado a la Academia. Pese a que se ofrecieron proyectos en estuco y mármol, al fin se hizo en este material, con obra de bronce en capiteles. Tabernáculo-manifestador es el de la iglesia de San Bartolomé, de forma redonda. Se perdió lastimosamente en la guerra civil. Se levantaba en el presbiterio, con sillería de coro adherida a la forma curva de éste. Se extiende el autor a otros retablos y sillerías y concluye citando el templete-baldaquino de la Ermita de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Murcia ha madrugado en este despertar del Neoclasicismo. Creo que esta investigación, dirigida por el Profesor Don Jesús Rivas, rebasa por su doctrina lo puramente murciano. Quien lea estas páginas, está pasando revista a toda la doctrina neoclásica de España, porque tiene un modelo de libro a la vista.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

GARCÍA GAINZA, María Concepción (Directora), Orbe Sivate, Mercedes; Domeño, Asunción y Azanza, José Javier, *Catálogo Monumental de Navarra*. Volumen V, primera parte, *Merindad de Pamplona. Adios-Huarte Araquil*, 845 páginas, 700 fotograbados en blanco y negro, 60 láminas en color y 395 dibujos.



Abarca este Catálogo la Merindad de Pamplona, de la que se presenta el contenido de las zonas comprendidas entre Adios y Huarte Araquil. Concebida la obra con un plan metódico, llega ya hasta momento avanzado, conservando las cualidades que en otras reseñas hemos efectuado. Puede ponerse como modelo de una obra en colaboración que merece todos los plácemes, desde la propia ejecución, con una dirección expertamente mantenida por la Profesora García Gainza; la nunca bastante encomiable parte gráfica de fotografías y dibujos, hasta la cuidada edición y su patronazgo, a cargo del Gobierno de Navarra,

el Arzobispado de Pamplona y la Universidad de Navarra.

La merindad se eleva hasta las zonas pirenaicas, y lo hace por deliciosos valles, como el Baztán. Por occidente confina con Guipúzcoa y llega hasta el sur de Pamplona.

La exposición se verifica por orden alfabético de comarcas y dentro de éstas por localidades. Comarca es el Valle de Ansoain; un grupo forman las localidades vinculadas al Ayuntamiento de Ezcabarte y Huarte-Araquil se ciñe al valle del mismo nombre.

Es un acierto abrir el libro con una introducción. El catálogo es de consulta para especialistas. Pero las obras aparecen vinculadas a su posición en el templo: lado del evangelio, presbiterio, lado de la epístola, sacristía, etc. Una clasificación que pretenda ser rigurosa tiene que fijar su situación en el templo. La conservación de este patrimonio tiene un reto con su adaptabilidad a la liturgia y devociones del presente. Pero frenada la inicial puesta a punto conforme a las instrucciones del Concilio Vaticano II (eliminación de púlpitos y no pocas rejas), las aguas han vuelto a su curso y el patrimonio se mantiene en su sitio, lo que facilita la comprensión del papel que ha asumido en la religiosidad del pasado.

Pero además esta introducción viene a ser una historia del arte de la zona estudiada. El libro está hecho por historiadores, que precisamente emplean la catalogación para dar sentido al proceso histórico. La capital –Pamplona– hace de cabeza de la mayoría de los movimientos. Hubo primera población romana, luego conservada por

los visigodos. Pero ya en el siglo X constituye un reino pirenaico con nombre propio, el de Pamplona.

Sancho Ramírez es "rey de los pamploneses". Su población se incrementa con inmigrantes "francos". La ciudad se constituye con diversos núcleos. De ellos, el central se llamaba Iruña. En 1129 recibe el Burgo de San Cernin el fuero de Jaca. A lo largo de la Edad Media, Navarra mantiene su independencia, equilibrando su situación entre Francia y Castilla. Pero ya las peregrinaciones a Santiago, una de cuyas ramas pasaba por Pamplona, habían acostumbrado a los pamploneses a la presencia francesa. En 1512 el reino de Navarra se une al de Castilla. Tendrá que soportar las invasiones francesas, pero Felipe II consciente del peligro ordena fortificar el recinto militar de Pamplona con el sistema abaluartado.

Culturalmente este reino navarro se beneficiaba de una doble cultura: la recibida de Roma, porque fue ocupada por los romanos; pero los valles noroccidentales conservaron el legado indígena de los vascos; no extraña pues la toponimia vasca-gada de muchas poblaciones. Y asimismo ha estado en permanente relación con Francia, lo que ha facilitado la importancia de no pocas obras artísticas.

La segunda mitad del siglo XVI representó una integración regional en lo que se ha denominado "arte romanista". Vizcaya, Navarra, La Rioja y Alava se mantienen en activo contacto; los maestros pasan de un lugar a otro. Pedro González de Santiago y sobre todo Juan de Anchieta fueron los catalizadores de este movimiento. El nombre, por otro lado, está justificado por derivar del "romanismo", adquirido en Roma por Gaspar Becerra, quien lo traslada a Madrid (retablo de las Descalzas Reales), Astorga

(retablo mayor de la catedral) y Valladolid, punto donde estuvo radicado el taller.

La unión con la Corona de España supuso la incorporación del Reino al gobierno de los Austrias y a la jerarquía eclesiástica. Destacados navarros ocuparon obispados en América. Otros ostentaron relevantes cargos civiles. Se acordaron de su lugar natal y enviaron dinero y piezas de platería. Con este dinero se han levantado templos y construido retablos.

Pero al mismo tiempo la nobleza navarra ostentaba cargos políticos en la monarquía española. En Madrid radicaba la cofradía de San Fermín de los Navarros. Bastaría citar el nombre de Don Juan de Goyeneche, fundador de la factoría del Nuevo Baztán en Madrid. Los Goyeneche costearon obras de artistas cortesanos con destino a Navarra. Así vino la Virgen con el Niño, de Irurita, obra de Juan Domingo Olivieri. Otros mecenas hicieron llegar una caudalosa obra de Luis Salvador Carmona, diseminada por Guipúzcoa y Navarra.

El arco cronológico se despliega desde los tiempos prerrománicos hasta el Modernismo (palacio de Bértiz). El románico es la primera comparencia estilística, con el Santuario de Nuestra Señora de Aralar. La torre monumental, fortificada, en el campo es una de las muestras de la arquitectura militar (torres de Olcor y Otazu). Los palacios florecen desde el Renacimiento. La heráldica desempeña la misión identificatoria, pero los escudos representan un monumental elemento decorativo. Se proveen de volados aleros en todas las fachadas, que actúan como paraguas de los muros. Grandes balcones y balconadas extendidas a lo largo de las fachadas, revelan el afán contemplativo de la naturaleza y de fiestas populares ante los edificios. Merecen recordarse los palacios de los Gastón de

Iriarte en Irurita, de los Jarola en Elvetea, y especialmente el Palacio de Arizcunenea en Elizondo. El Ayuntamiento se persona en el lugar más céntrico, con una fisonomía muy parecida a las grandes viviendas.

Bóvedas de crucería estrellada ofrecen los edificios templarios del siglo XVI, como la parroquia de Santiago en Elizondo. Gracias a la munificencia del Marqués de Murillo el Cuende, superintendente de la Real Hacienda, se levanta el convento de Clarisas de Arizun. Forma un bloque cuadrangular, en el que se juntan iglesias, claustro y todas las dependencias. Se buscó para ello una traza madrileña, que hizo llegar el maestro de obras Fausto Manso. La fachada, labrada en piedra de dos colores, representa un tipo barroco que recurre a la disposición rampante del gótico.

De retablo hay una nutrida colección, de suerte que su tipología evoluciona desde el Renacimiento al Neoclasicismo. Pero en él caben arquitectura, escultura y pintura. El de la iglesia de Santa María en Eguiarreta ofrece esculturas en los dos pisos principales y de pintura en los superiores. En el principal se aprecia la alhacena para el sagrario, desviada del eje del retablo, conforme a lo que fue normal antes del Concilio de Trento.

El pintor de Pamplona, Miguel de Baquedano, realiza el retablo de la iglesia de San Pedro de Ichaso. De tres cuerpos y ático, presenta pinturas excepto en la calle central. Su estilo, muy influido por Rafael, se distingue por el logro de profundas perspectivas.

El manierismo romanista queda en elevada consideración gracias a retablos de escultura como los de la parroquia del Rosario de Biurrun, realizado por Domingo de Bidarte. Se da a conocer la escultura del retablo mayor de la iglesia de Esquiroz, obra de Fray Juan de Beauves.

Pero Navarra se engrandeció con obras traídas de otras procedencias. Marchan en vanguardia las importadas de Francia, como la Virgen con el Niño de la iglesia de San Andrés de Sorauren, pieza de mármol del siglo XIV de taller parisino. O la María Magdalena de la iglesia de la Asunción de Aranaz, que con atildada coleta muestra el gusto aristocrático de Flandes a finales del siglo XV.

Pero menudean las esculturas de otras escuelas peninsulares. De círculo sevillano es el Niño Jesús de la iglesia de San Román, de Larraya, realizado en plomo, lo que demuestra que pertenece a un centro de producción serial con modelos de Martínez Montañés y Juan de Mesa. Excepcional es el Crucifijo del Convento de Capuchinos, en Lécaroz, realizado por Alonso Cano.

En el haber de García Gaínza queda la acreditación de la escuela escultórica de Madrid, ya que ha dado a conocer obras como la Virgen con el Niño de la iglesia del Salvador de Irurita, firmada por Juan Domingo Olivieri; y un amplio repertorio de esculturas de Luis Salvador Carmona, distribuido por templos de Azpilcueta, Arizcun y Lecároz.

Preside el altar del Santuario de San Miguel en Aralar el frontal de esmaltes, joya del arte románico. Su mérito radica en el tamaño de la pieza, el número de esmaltes y el papel que representa en el templo. Es muestra del esplendor que los benedictinos dieron a la liturgia. Para excitar el asombro de los fieles, para conducirlos al terreno de lo maravilloso, requirieron la imaginación de los artistas y la alta cualificación de la técnica.

Pero hay numerosas piezas, cruces parroquiales, cálices, ostensorios, vinajeras, sacras, no pocas con el punzón de Pamplona (P P con corona). También se catalogan

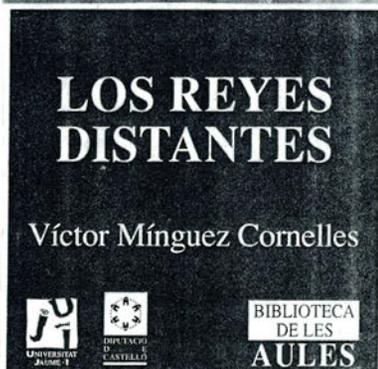
piezas mejicanas, enviadas por los navarros pasados a Indias.

Una obra como ésta colma la curiosidad del investigador, rinde cuenta de artistas y

promotores y en suma coloca en una cima el arte de unas de las zonas más ricas en arte de Europa.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

MINGUEZ CORNELLES, Víctor, *Los Reyes distantes. Imágenes del Poder en el México virreinal*, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 201 páginas, 48 ilustraciones.



América fue gobernada por la Casa de Austria y la Casa de Borbón, pero el mo-

narca siempre estuvo ausente: fueron Reyes “a distancia”. ¿Cómo fue posible hacerlo?. Sin duda las dificultades de la distancia fueron en rigor las que obstaculizaron la empresa de Colón pues este hecho se hace patente cuando apreciamos que el Monarca que iba a patrocinar la empresa nunca se embarcó ante tan temeraria empresa. Políticamente se buscó la solución delegando funciones en los virreyes, que fueron superiores a las que detentaban en cualquier lugar europeo. El Rey depositaba en ellos su confianza, pero éstos debían hacer lo posible por aparecer como un “alter ego” del monarca. Si los fastos son en Europa signos de la propaganda (toma de posesión, bautizos, bodas, defunciones), en América tenían que hiperbolizarse por medio de arcos de triunfo, retablos, túmulos, provistos de emblemas y leyendas. Como dice el autor, “la ausencia física deviene en una presencia simbólica”. Lo festivo tuvo tal predicamento, que una fiesta sucedía a otra. Celebradas unas exequias, advenía un nuevo monarca. Este mundo de la fiesta fundamental en la cultura barroca, alcanzó en Méjico proporciones desmesuradas. La fiesta congregaba a todos los estamentos sociales, pero cabe preguntarse por el grado de comprensión de aquella ca-

tarata de metáforas en efigie o letreros en latín y castellano. El autor encuentra que la clase dominante, es decir, la que gobernaba, estaba en condiciones para comprender el mensaje. Tal vez los criollos estuvieran peor dispuestos. ¿Y los indígenas, que formaban la gran masa social? Probablemente la mayoría no lo interpretaría correctamente, pero lo que importaba desde el punto de vista político era lograr “una exhibición de grandeza”. Además, si se trataba de unas exequias fúnebres, sólo una minoría asistiría dentro del templo. Pero se halló una fórmula para que el esfuerzo llegara a las masas: mantener el montaje después de las festividades. Era arte efímero, pero había que ampliar el plazo para que el esfuerzo artístico agrandara su impacto.

La entrada del Virrey constituía la primera fiesta. Aunque en peldaño inferior, sustituía a la del rey de España. El otro anterior libro, Morales Folguera ha descrito el recorrido, desde el desembarco en San Juan de Ulúa, hasta la llegada a México. Un recorrido que venía a ser la ruta del primer conquistador: Hernán Cortés. Sin duda se quería revestir la ruta de un significado simbólico: el mito y la realidad de la conquista. El virrey era un personaje real, pero las referencias a los héroes y dioses de la mitología clásica revelan que en México se estaban usando los mismos parámetros que en España. Dioses y emperadores reaparecen en estas entradas en honor de un virrey. Pero ya sabemos que en España fue conducta harto frecuente, como testimonia la fachada de San Marcos de León.

Abundan las solemnidades promovidas por los arzobispos, pero son asimismo el contrapeso religioso del poder político. Estado-Iglesia mantenían una cohesión, que hacía de las catedrales ámbitos de propagación de la realeza. Las designaciones epis-

copales estaban en las manos del Rey y solían recaer en miembros de la nobleza. Por lo tanto el *cursus honorum*—desde la entrada al óbito—de la autoridad episcopal representaba una de los pilares del poder regio.

Pero el monarca tiene sus símbolos. El más constante ha sido el Sol. En los laberintos y emblemas el sol desempeña protagonismo principal, para indicar la autoridad del Rey. Su luz es la del poder, pero asimismo de la protección. Sus rayos hacen a los súbditos beneficiarios de la energía. Pero el Sol fue el símbolo por antonomasia y exclusivo de Luis XIV. El hecho de que un nieto del monarca francés accediera al trono—Felipe V—extendió a América el simbolismo de las dos monarquías ahora hermanadas, aunque más en teoría que en la práctica. Es un dato curioso que aporta este libro, este protagonismo dinástico de los Borbones enlazados con la Monarquía Hispánica que es la que gobernaba América.

Si el Sol simboliza el poder monárquico, también el fuego lo patentiza. De ahí las antorchas y los candeleros que adornan monumentos efímeros.

Asimismo se refiere la participación del ave fénix, unida al problema de la descendencia. La monarquía tiene asegurada la descendencia, igual que el ave fénix, que alimenta a los polluelos con la sangre derramada que le conduce a la muerte.

Pero también la Reina ha de ser aludida y festejada. No en vano ella procura la descendencia y se ocupa de la regencia; aparte del poder omnímodo que ha detentado en ocasiones. Pues bien, como Mínguez refiere, tiene en la luna su símbolo. Sol—rey—y Luna—reina— forman la verdadera significación de la monarquía hispánica. Mínguez explica la razón de este símbolo. La luna sucede al sol cuando se pone, pero en definitiva refleja su luz; además son los dos astros mayores

que tenemos ante la vista. Sol y luna componen el símbolo del matrimonio regio.

Otro de los temas que se abordan es el tema del mantenimiento de la unión pese a la distancia. Es un hecho demostrado que la distancia acaba con la relación, la amistad y la solidaridad. En el imperio español americano no se perdió; tuvo siempre la garantía de la obediencia del pueblo nativo. Salvo leves insurgencias, los indígenas reconocían sin repugnancia la pertenencia a la monarquía hispánica. Y esto resplandece con naturalidad en los fastos. Mínguez refiere que un jeroglífico pintado con motivo de la llegada del Virrey Conde Baños, era una ciudad con la leyenda *Concors distantia*. Tras la inmensidad del Atlántico se erigió un México dominado por los españoles, pero en rigor dividido en inmensidad de clases sociales, provocadas por la gran variedad de razas mezcladas (negros e indios). Todo eso se mantenía unido por la monarquía hispánica. El emblema de Alciato —la Concordia— era una realidad que no necesitaba ser fomentada artificiosa-

mente en la teatralidad de las fiestas. En los últimos tiempos advino el héroe no mitificado: “el patriota americano”. El autor recuerda las exequias que se hicieron en febrero de 1808 en la ciudad de Puebla, en honor de los patriotas que defendieron la ciudad de Buenos Aires, combatiendo contra una incursión inglesa. Pero la Guerra de la Independencia cortó las relaciones con la Península. Hubo un vacío y en éste comenzó a formarse con la población criolla el germen de la separación. Vuelto al trono Fernando VII, el cambio se radicalizó tanto, que en 1821 Méjico accedía a la independencia. Y concluye el autor con esta trepidante afirmación: “emperadores, políticos y militares americanos reemplazaron a los Reyes distantes”.

Un libro que teje la historia con grabados y sermones, que hacen de la fiesta —religiosa o profana— el marco ideal para expresar las ideas. Sin incurrir en tópicas consideraciones en pro o en contra de la conquista, el autor deja brillar la monarquía que se hizo imponer a tan gran distancia.

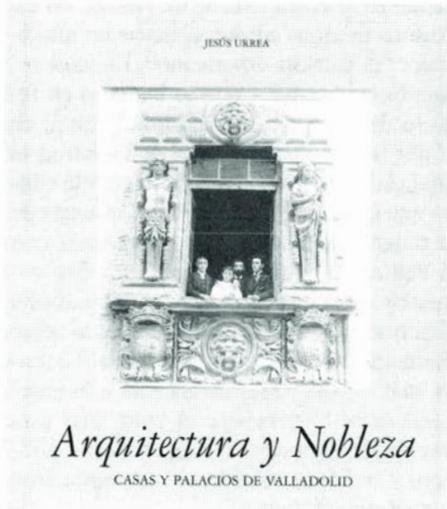
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

URREA, Jesús, *Arquitectura y Nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*, Edición de IV Centenario de la Ciudad de Valladolid, Ayuntamiento, Valladolid, 1996, 355 páginas, numerosas ilustraciones en blanco y negro y dibujos.

La razón última de esta investigación es la importancia que ha tenido Valladolid como ciudad cortesana, jurídica, universitaria y mercantil. Un siglo XVI pletórico de acontecimientos resonantes (muerte de Cristóbal Colón, nacimiento de Felipe II), culminación de una mepresa mercantil (Plaza Mayor), cima universitaria (cátedra

del Doctor Mercado), pleitos civiles y criminales subtañciados en la Real Audiencia y Chancillería, irrogan la vecindad en Valladolid de nobles, juristas, financieros y catedráticos del máximo rango.

Hidalgos, condes, vizcondes, marqueses y duques dominan en el panorama de esta Nobleza. La Universidad aporta li-



cenciados y doctores. Los funcionarios de la Real Chancillería están representados en altos niveles.

La heráldica pregona la pertenencia a las órdenes militares, especialmente la de Santiago. La ciudad era placa giratoria de las finanzas y eso determinó que varios banqueros dispusieran de relevantes mansiones, ninguna tan notoria como la de Fabio Nelli. Pero si se ha mencionado como primordial la Nobleza, con la que directamente se relaciona el contenido del libro, testimonian su alto rango las mansiones del Conde de Rivadavia y del Marqués de Camarasa, en que moraron Carlos V, Felipe II y Felipe III. La relevancia de la casa del Marqués de Camarasa, construida por Luis de Vega, justificó su adquisición por el Duque de Lerma y posterior venta por éste a Felipe III.

Una larga introducción del autor ofrece la génesis y objetivo del libro. Con el mayor rigor precisa cuáles han sido las fuentes, las obras de otros autores que han escrito sobre el tema, los apoyos recibidos, para aclarar la verdadera finalidad del libro.

Y esta finalidad no es otra que el averiguar quiénes mandaron edificar estos palacios y los sucesivos propietarios e inquilinos. La ubicación se precisa cuando el edificio tiene heráldica inequívoca o linda por un lado y otro con otros edificios bien conocidos, quedando no obstante un margen de error cuando la noticia es de que está frontero o enfrente de otro.

Cada edificio tiene su propia historia, pero en definitiva la metodología seguida es la misma. Es novedad que el autor vaya retrocediendo en la información histórica. Se aportan incluso planos del siglo XIX, como los que se guardan en la Biblioteca Nacional. Un dibujo de Valentín Carderera de 1836 señala cómo era la desaparecida Casa del Cordón, confirmándose lo que se sospechaba, que la portada se envolvía con el cordón franciscano.

Este hilo se mantiene seguro con los datos del Catastro del Marqués de la Ensenada, que ofrece las dimensiones de la propiedad; los de la *Historia de Valladolid* de Canesi, el plano de Ventura Seco de 1738 y noticias de los protocolos del Archivo Provincial, de los municipales, eclesiásticos, de Simancas; de bibliotecas y de muchas instituciones. Así se aclara que un palacio edificado por una familia, en el curso del tiempo pasa a otra rama nobiliaria y termina por imponerse el libre arrendamiento a particulares.

Al gozar ahora de esta trama tan tupida de información, la denominación conduce a quien mandó levantar el edificio. Pero también se averigua que otras denominaciones, como las de los palacios de Villena, de los Gallo y Garibay, están efectivamente relacionadas con la historia de los inmuebles, por razones de parentesco o herencia.

Quedan sólidamente identificados inmuebles en una estadística que el propio Urrea precisa: 37 edificios conservados, 13

edificios con restos diversos y 33 edificios desaparecidos. La fotografía ha desempeñado una misión importante, porque las más antiguas se refieren al siglo XIX y traen la imagen de edificios desaparecidos. Otras fotografías son de la época trágica de demolición masiva de las décadas 50-70.

Las viviendas se ubican en un área muy extensa. Se comprueba la gran dispersión por el plano de la ciudad. Puede hacerse sin duda y se hará ahora con mayor precisión una consideración urbanística y social que esta nueva historia proporciona. Pues, hay que decirlo, es un tipo de historia necesaria y que no puede pasar, porque es la de los hombres, con sus cargos, sus esposas e hijos. Es una historia individual, como individual es la promoción de una vivienda.

Sabíamos de casas de campo en los confines de Valladolid, que tanto asombraron a algunos viajeros. Sobre todo aquellas localizadas en las inmediaciones del Pisuerga. Un ejemplo lo depara la Casa del Contador Perianes del Corral.

El autor da renovado vigor al estudio de la vivienda, ya que se documenta la intervención de notables tracistas como Francisco de Salamanca, que interviene en los grandes palacios de Don Antonio de Rojas y del licenciado Butrón. En la nómina de

arquitectos y maestros de obras, participan Juan de la Lastra, Diego de Praves, Pedro de Mazuecos y Francisco de Praves. También es relevante la presencia en Valladolid y puntual actuación del arquitecto de los Austrias Francisco de Mora.

Pero hay que destacar otros elementos que contribuyen a perfilar cómo era la vivienda en este periodo y muy señaladamente el menaje. Así las referencias a pinturas y sobre todo a tapicerías.

Otra aportación lo constituyen los dibujos de fachadas, elaborados por Javier Benito Montoja bajo la dirección del autor. En esquema claro, rinden cuenta de la composición arquitectónica en el sentido de las proporciones y los huecos.

Quien se asome a este libro, quedará abrumado por la masa de elementos que componen la investigación. Jesús Urrea ha reunido, clasificado y estructurado, conforme al método propuesto, todo este gran caudal. En otra ocasión me vino a la mente la *Canción a las Ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro, al ver las "luengas calles destruidas" de Valladolid y "en alto silencio sepultados, sus dueños celebrados". Hoy con alegría vemos el enorme cortejo redivivo de las familias que habitaron aquellos lejanos palacios.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

CERVERA VERA, Luis. *Documentos biográficos de JUANELO TURRIANO*. Fundación Juanelo Turriano, Madrid 1996. 298 páginas, nota preliminar y 151 documentos transcritos.

El trabajo documental que el autor viene aportando a la bibliografía histórica del último tercio del siglo XVI, centrada en el entorno biográfico del famoso arquitecto

del rey Felipe II, Juan de Herrera, continúa asombrando a los historiadores y estudiosos de la ciencia y tecnología del renacimiento español. El largo transcurso de in-

LUIS CERVERA VERA

DOCUMENTOS BIOGRÁFICOS
DE
JUANELO TURRIANO

Fundación Juanelo Turriano

investigación en archivos y bibliotecas, que ha seguido Luis Cervera, completado con un auténtico procesamiento de datos y referencias, le ha llevado a acumular una valiosísima fuente historiográfica, que con harta y encomiable frecuencia, desde hace años, está transformando en libros, ensayos y publicaciones como la presente que, de por sí, dada su ordenación y coherencia, constituye un auténtico esquema biográfico de un interesantísimo personaje como fue Juanelo Turriano. El papel secundario que jugó éste en la intrahistoria del reinado de Felipe II, derivado del que, como *relojero del emperador*, había desempeñado con Carlos V, queda perfectamente esbozado en esta cronología, rigurosamente desglosada por el autor, de las dos *Colecciones de documentos para la Historia del Arte en España* que, dedicadas a Juan de

Herrera, publicó respectivamente en 1981 y 1987. Esta nueva colección, derivada conexa de aquéllas, la justifica Cervera en su *Nota preliminar*, refiriéndose a la probada amistad que existía entre ambos, por constar en el ajuar doméstico de Herrera, un retrato de Juanelo Turriano (lamentablemente perdido). Sabíamos de esa amistad, desde otra ocasión anterior, en la que el propio Cervera dió a conocer el documento probatorio del amparo que obtuvo Herrera, de la amistosa magnanimidad de Juanelo, a causa de cierta cuestión inquisitorial habida en la ciudad de Toledo en el verano de 1578 (*Años del primer matrimonio de Juan de Herrera*, Albatros, Valencia 1985, p. 145). Pero ahora, a través de más de 150 transcripciones documentales, y superando los últimos diez años de su vida, el *Juanelo documentado* que nuestro autor guardaba inédito, ha visto por fin la luz, en un absoluto y detallado protagonismo que puntualiza numerosos extremos de lo acaecido, en esa etapa de su vida, al célebre *ingeniero cremonés*.

Ciertamente, este *archivo* era conocido y esperado tiempo atrás, muy especialmente por José A. García-Diego, historiador de las tecnologías y del mismo Juanelo, a cuya memoria Cervera dedica el libro. La *Fundación Juanelo Turriano* que él mismo creó, ha sido, en justa y póstuma iniciativa, la que ha hecho realidad esta antigua aspiración que hemos mantenido los continuadores de García-Diego. El libro, como colección de documentos al estilo riguroso de Cervera, nos esboza momentos de la figura activa y proveceta de Turriano, en la época difícil y famosa de su vida toledana, especialmente la dedicada a su célebre *artificio* hidráulico, desde los años 65 del siglo, hasta su muerte en 13 de junio de 1575, ampliada en los que duró funcionando *el inge-*

nio con que se sube el agua al alcázar, que manejado por su nieto, duró hasta el verano de 1624 (Doc. 150), reinando ya Felipe IV. Bastan para perfilar ese circunstanciado esbozo, los datos aislados a veces conexos y siempre sucesivos, extraídos de los archivos de Simancas, Histórico Nacional, el del Palacio Real, el Histórico de Protocolos de Madrid, Municipal de Toledo, Instituto Valencia de don Juan, y también de García-Diego, agregando alguna publicación de otros autores a título excepcional y complementario.

Con este carácter, y a modo de presentación selectiva de los documentos recopilados, Cervera utiliza como nº 1, el que sirve para inferir a Juanelo la personalidad de *Relojero del emperador*. Es una breve y enigmática epístola de Juan de Ibarra, en Milán, a Carlos V, seguramente en Bruselas, de 1554, anunciándole el viaje de Juanelo portando el *reloj grande*, (el que se ha supuesto que fuera el célebre *planetario* encargado por el César a raíz de su coronación). A partir del segundo documento, ya deja situado al personaje bajo la autoridad de Felipe II, pues había quedado a su servicio, tras cesar en el del padre el año 1558, por su óbito acaecido en el monasterio de Yuste. Desde el año 1561, en que está fechado el documento, y en adelante los que le siguen, se van ofreciendo noticias muy concretas de Juanelo, que salpicadas con otras pocas, no influyentes por aisladas, sitúan al lector en la que pudiera ser una línea argumental de la colección: la gestación y fábrica de la más famosa obra hidráulica de la época, que pasó a la historia –nunca bien sabida ni apreciada– como el *artificio de Juanelo*; el que por medios mecánicos exclusivamente, pues no había otros entonces, logró subir el agua del río Tajo hasta

el Alcázar de Toledo, salvando con 300 metros de longitud un desnivel de 90.

Como suele ocurrir en esta clase de recopilaciones, las precisiones que se recogen, inciden, principalmente, en la legitimación confirmatoria de hechos históricos que, en las versiones literarias o crónicas de los mismos, sin mayor respaldo, adquieren carta de naturaleza por ser simplemente alusivos: son las que sirven para fijarle a la historia los hitos firmes de su camino. De aquí, el comentario imprevisible que el libro de Cervera puede suscitar en el lector, viéndose interesado en una trama implícita, destilada por su ordenada y epigrafiada distribución, y amenizada con la grata e ilustrativa estética complementaria, de los facsímiles de firmas y rúbricas de los personajes intervinientes en los documentos más notables.

Señalemos, a tales efectos, lo que como de curiosa anécdota viste al tácito fragmento biográfico, circunstanciando a Juanelo en Toledo con su célebre *artificio*. Se aprecia, en primer lugar, un decidido afán del rey Felipe II en abastecer de agua potable, *fluvial*, a su *Alcázar* en plena construcción, y *luego*, también a los toledanos: las cédulas firmadas por él, las prodiga a lo largo de todas las cuestiones relacionadas con esta intención, y que ve solucionada con un gran mecanismo que él llama, constantemente, *yngenio*, siendo las motivaciones económicas derivadas del mismo, su principal preocupación. El alcalde, el corregidor de la ciudad de Toledo, su pagador de obras del alcázar, incluso *los oficiales* de las mismas, son normalmente sus destinatarios en favor y apoyo del preterido Juanelo o en interés por su obra, sin dejar de nominarle, cada vez que le menciona, por el título de antaño, entonces ya inadecuado, de *mi relojero*, completado con el añadido más cierto de *mi criado*, cuando es sabido que tal labor fue

muy restringida a diferencia de la que tuvo con el César Carlos, cuya colección de relojes quedó siempre a su cuidado (Doc. 113); también lo justifica el texto documental (Doc. 5) que aún alude a su antiguo título, con tener a su servicio la fabricación de *relojes y otras cosas*. Lo explican igualmente, las ocasiones eventuales y documentadas que confirmaron tal especialidad mecánica, referenciando a los relojes del monasterio de El Escorial y sus campanas (Doc. 12, 15, 79, 80), aunque para el conjunto, sean éstas citas propias de un periodo anterior a la aventura toledana, al parecer sin conexión con ella.

Tras esto, puede extrañar al lector, que el rey Felipe II utilice a Juanelo como asesor en las obras de una acequia en Colmenar de Oreja (Doc. 24) sin llamarle *relojero*, pero tampoco *yngeniero* —que sólo eran los militares—, y sí se lo llegue a aplicar, excepcionalmente, a un innominado personaje que, antes que su relojero en Toledo, debió de proponerle, a demanda suya, el mismo *negozio* de subir agua al alcázar (Doc. 2) y fallóle luego su ingenio cuando llegó a construirlo (Doc. 11 y 19). Es éste un interesante extremo, poco estudiado históricamente, que lo suscitan confirmativamente, los documentos indicados, y que Cervera ofrece bien predisuestos a la investigación.

En la reunión del ayuntamiento toledano celebrada el 13 de octubre de 1561, se examinó una cédula real por la que se pretende modificar un tratado anterior, en el sentido de duplicar el ingenio previsto por un cierto *yngeniero*, al ser excesiva la cantidad de agua comprometida en poner delante del Alcázar, con un sólo *yngenio*, y ser preciso un *çirculo de caño muy grande* porque el peso del agua *podría facer algun daño al Yngenio, por ser mucha altura que hay desde el rrio hasta el*

Alcázar. Tres años después, el rey manda a su pagador del Alcázar que pague a un tal Luis de Fois, criado suyo, trescientos ducados por *çiertos modelos e yngenios* que le hizo para subir el agua a la ciudad. Más tarde aún, en 1570, ordena nuevos pagos a dos individuos flamencos que, *antes que maese Juanelo viniese a esta cibdad a fundar el edefiçio de sobir el agua a la plaza desta alcázar*, probaron malamente a hacerlo por su mandato y se les pagó *aunque no saliera con ello*.

Este antecedente que la documentación descubre, por la simple forma en que menciona al *caño* y al *peso del agua*, por su altura hasta el alcázar, hace pensar en la causa del fracaso que el mismo rey asume y sitúa antes de llegar Juanelo a Toledo con su propia idea. Fue un primer intento de bombeo neumático, ignorando la presión atmosférica que Torricelli descubrió ochenta años después, y que prueba, no sólo el afán del monarca por dar agua a su nuevo palacio, sino además, que mantenía una clara apertura a las nuevas tecnologías con las que, aún inmaduras, le había encandilado un *yngeniero* extranjero; el que, queriendo ser prudente, redujo, antes de empezar, la sección del *caño* de su primer *yngenio*, sin que el fracaso le permitiera acometer el segundo.

La indudable importancia que, tras estas consideraciones, ofrecen las *Capitulaciones* que, el 16 de abril de 1565, firma Juanelo Turriano con la ciudad de Toledo (Doc. 13 y 14), para subir el agua del río Tajo, ya la previene Cervera reproduciendo las firmas de todos los compromisarios antepuestas a la del propio Turriano. Si bien luego hubieron de ser refrendadas por el propio monarca, y ello queda por supuesto en los siguientes documentos, es de señalar, cómo las autoridades toledanas,

endurecieron los compromisos técnicos y económicos, para obligar a Juanelo a que tras *subir y poner en la plaza que está alante del alcázar el agua de dicho rio* con cuatro caños que alternativamente garantizan la continuidad (con lo que se demostraba conocer el mecanismo de elevación), se *rreparta... lo demás del agua a cualquier parte de la çidad*.

Si bien el documento contempla las exigencias del rey, fundadas sin duda en las que se plantearon en el fracasado antecedente, y establece ahora las cuantías hidráulicas y económicas que Juanelo se comprometió cumplir, las demandadas para abastecer a los ciudadanos fueron el punto flaco con que el *negozio del agua* llegó arruinar a Juanelo. De su incumplimiento con las exigencias de la población y los consecuentes impagos de sus autoridades, ofrecen sendos reflejos varios de los documentos producidos por tal causa en años sucesivos (Doc. 29, 31, 32, 34, 35), pero, especialmente los que informan al rey del resultado insatisfactorio, sin el menor beneficio, que ha tenido la ciudad con el ingenio de Juanelo (Doc. 39, 40, 41), así como el de las lamentaciones suplicantes del que se autodenomina *maestro Janelo* (Doc. 44) y las negativas del Ayuntamiento a pagarle nada (Doc. 46, 47, 48), con lo que se le sitúa en la miseria (Doc. 49, 50). Hubo realmente paliativos que se pueden reconocer como provenientes del rey o de su directa orden (Doc. 56 al 62).

Es fácil apostillar este penoso argumento, que se deduce de la mayor parte de los documentos acopiados por Luis Cervera en su libro, con los que informativamente técnicos le sirven de acompañamiento: son los que denotan cómo la madera y el latón (que vino a sustituir al barro inicial de los cazos) fueron los ma-

teriales empleados en los dos ingenios de que llegó a formarse el artificio, y cómo el segundo, aún construido durante las penurias del primero, trató de mejorar la falta de dotación con que se encontró la ciudad tras satisfacer la del rey. Se puede pensar en que éste, más presionó las aportaciones municipales que las propias y quizá sorprende la fuerte resistencia mostrada por obedecer los mandatos de aquéllas. Una de las preocupaciones del rey, añadida a las que por lo anterior se infieren, fue la de satisfacer los perjuicios ocasionados a los molinos instalados bajo el puente de Alcántara, y que estuvieron afectados por los ingenios de Juanelo y por los que torpemente les precedieron (Doc. 43). Lo cual no suele advertirse a pesar de que, lógicamente, la creación del desnivel necesario, en la corriente del Tajo, para forzar el movimiento de las grandes ruedas motrices, hubo de anular los de menor salto hidráulico de los molinos preexistentes.

Hallamos también asumidos en documentos preventivos y correctivos, los deterioros que sufrían las ruedas y sus paletas (Doc. 86, 87), así como los propios cazos basculantes, no sólo por el continuo funcionamiento, sino por el *gamberrismo* reinante que superaba la vigilancia establecida (Doc. 71, 72) a lo largo de toda la instalación hidráulica. No es de extrañar que, además, hubiera nuevas solicitudes de molinos en el cauce sin perjuicio del azud requerido por el propio salto de Juanelo (Doc. 85).

Hemos de referirnos, finalmente, a esos otros documentos que en aislada independencia del *negozio del agua*, mantienen la importancia histórica de ser acompañantes de los reseñados. Son éstos, en primer lugar, los relacionados con el Papa, que en el

año 1563 pide al rey que le *preste* a Juanelo durante dos años, sin decir para qué y en secreto (Doc. 7), y los otros son referentes al trabajo realizado por el eximio relojero Turriano, sobre la reforma del calendario, como fruto de sus saberes astronómicos, y remitidos precisamente a su Santidad Gregorio XIII. Lo hace a través de S.M. el rey a quien trata de explicárselo ampliamente (Doc. 89, tomado de G^a-Diego) empezando por establecer las diferencias que en los 19 años tardan en andar el sol y la luna y rectificando las fechas de los equinoccios, todo lo cual firma en Toledo en junio de 1579. El rey remite este texto, con las tablas inherentes, a S. Santidad y a través del Abad Briceño, junto a los pareceres de las universidades de Salamanca y Alcalá, solicita la opinión papal (Doc. 91, 92, 93, 94, 95, 96), que tras acusar recibo y obtener nuevos informes de los cardenales, en 1580 decide que no se aplique la reforma (Doc. 97, 98) por los importantes cambios que habría que introducir en la cronología, ya impresa, de las fechas del *Breviario*.

No sería posible, que el cuidado selectivo que Luis Cervera ha mostrado en la ordenación de documentos, fallase en los apropiados para poner fin a esta implícita biografía terminal de Juanelo Turriano, como al principio se llegó a definir el libro. El testamento del protagonista, otorgado en Toledo el 11 de junio de 1585 (Doc. 124), junto a los temas póstumos de sus herederos de bienes y deudores, llevan más lejos de su muerte los problemas de su *Yngenio*. Sorpréndase el lector de que su hija, heredera universal, se llamase Bárbula Medea, y cómo de la extraña perpetuidad en ser *relojero del rey*, se gloriase hasta su último momento al dejar a Medea encargada de entregar, a *Su Magestad, los rreloxes de su magestad y libro dellos*. Ha sido una buena ofrenda para el memorable Juanelo Turriano, la que con este libro, el académico Luis Cervera le ha obsequiado. Mejor vía no pudo encontrar, que la que dejó marcada J.A. García-Diego con su fundación.

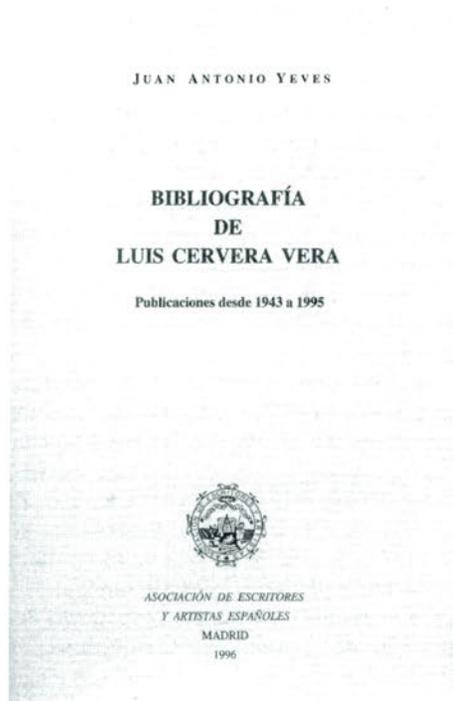
ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

YEVES, Juan Antonio. *Bibliografía de Luis Cervera Vera. Publicaciones desde 1943 a 1995*. Asociación de escritores y artistas españoles. Madrid 1996, 146 páginas, 42 ilustraciones.

La bibliografía es un instrumento indispensable para el investigador. Resulta imposible emprender el estudio de una materia científica o literaria sin antes tener la relación de cuantos libros o trabajos han sido publicados o permanecen manuscritos acerca del tema sobre el cual se pretende profundizar. Únicamente un buen repertorio bibliográfico, exacto y exhaus-

tivo, ofrece al estudioso los datos necesarios para poder luego localizar las obras existentes y de consulta imprescindible si es que se quiere seriamente y con rigor tratar un determinado asunto.

Aparte de las bibliografías generales o temáticas, que cubren un amplio abanico de obras elaboradas por distintos autores, existe dentro del género otro tipo, muy frecuente



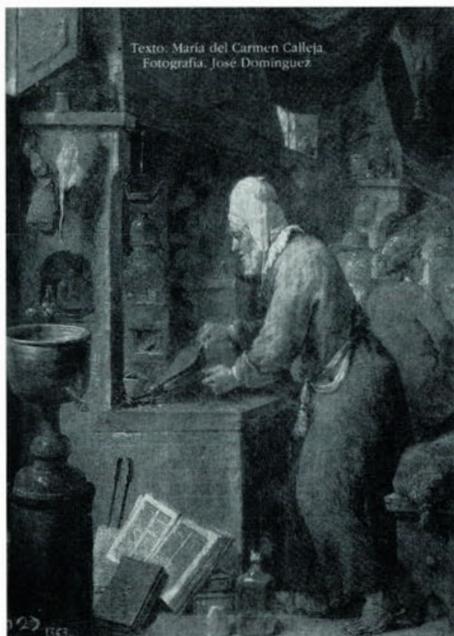
y clásico, que es el de las bibliografías consagradas a las publicaciones de un solo autor. Su interés es enorme. No solo nos proporcionan un instrumento de trabajo para el conocimiento de las obras de quienes han dedicado muchos años al estudio o a la creación literaria, sino también nos muestran la erudición y la talla intelectual de quienes han dejado en letra impresa lo mejor de su espíritu. Por regla general la lectura de los títulos de un autor retrata su personalidad,

son como el retrato de su mente, el reflejo en un espejo de lo que durante muchos años ha ido acumulando y luego vertiendo, párrafo a párrafo, en sus escritos.

La bibliografía de Luis Cervera Vera, que abarca las publicaciones de medio siglo de un arquitecto cuya actividad profesional se complementa con el estudio de la historia monumental y del urbanismo en España, cumple a la perfección con los presupuestos del género, tal como los hemos indicado más arriba. Desde un principio de su carrera de publicista el autor centró su atención en el clasicismo de los siglos XVI y XVII, particularmente de Juan de Herrera y el análisis del urbanismo de carácter regular o normativo. Las fuentes documentales, el análisis de los monumentos arquitectónicos y de las ideas de los tratadistas, y la morfología de las ciudades españolas desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro, han sido los temas recurrentes en sus estudios. Su obra escrita es un constante girar en torno al núcleo central de unos mismos sujetos, un inacabable ritornelo erudito en el cual profundiza sin cesar. Su insistencia es el fruto de una fuerte convicción conceptual muy arraigada y casi obsesiva, cuyo resultado difícilmente puede ser más óptimo. Para los estudiosos e interesados por idénticos temas y por el mismo período histórico ésta bibliografía será muy bienvenida y utilísima. Juan Antonio Yeves, recopilador e introductor de la misma, ha realizado un excelente y benemérito trabajo bibliográfico, muy de agradecer y alabar.

ANTONIO BONET CORREA

CALLEJA FOLGUERA, M^a del Carmen. *Farmacia, Ciencia y Arte*. Domínguez-Ocariz Editores, S.L. Madrid 1992, 308 páginas, numerosas ilustraciones en blanco y negro y color.



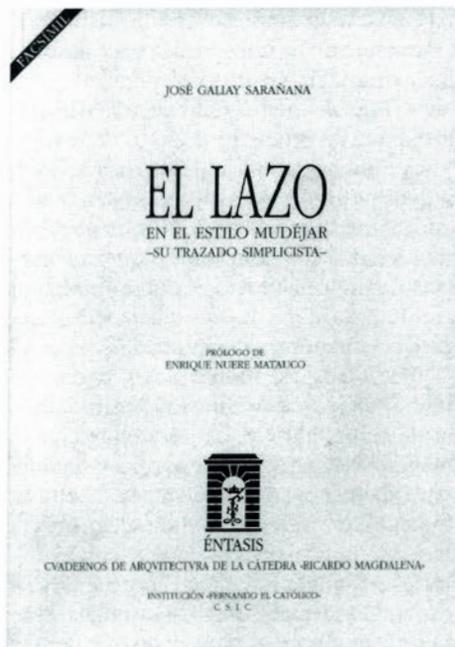
Para el historiador del Arte y de la Cultura los libros sobre la Historia de la Ciencia y de la Tecnología ofrecen un particular interés. Sus textos no sólo proporcionan copiosas noticias de carácter general o específico sino que también por sus ilustraciones sirven para incrementar el haber iconográfico de los eruditos. En las pinturas, los dibujos y los grabados antiguos, lo mismo que sucede con las esculturas y los relieves, el historiador encuentra una abundante fuente de imá-

genes. Los retratos de los científicos o los cuadros con escenas de género reproducen máquinas y aparatos, instrumentos y aparatos de todo tipo. En las alegorías, lo representado pertenece al mundo real y en las escenas realistas se encuentra el emblema de los objetos y las acciones que pertenecen a la vida ya cotidiana o en sus momentos excepcionales.

El libro que reseñamos, de gran formato y con numerosas y excelentes imágenes de índole artístico e histórico constituye un volumen de excepcional interés, tanto para el estudioso de las Ciencias, el aficionado a la Cultura, el profesional de la Farmacia y la Medicina, como para el historiador del Arte. Magníficamente editado es como un álbum o muestrario del tema desde el punto de vista gráfico. Las fotografías de José Domínguez son excelentes. De igual manera el texto de M^a del Carmen Calleja Folguera, distinguida farmacéutica, autora de varios libros sobre la materia, encuentra difícil parangón. El lector aprenderá mucho acerca de lo que a lo largo de los siglos fue la Farmacia, sobre todo en España. El aficionado al arte se deleitará con la sucesión de imágenes, bellísimas unas y pintorescas otras, en las cuales se resume y condensa un mundo a la vez presente, familiar y pretérito –recuerden los botiquines de nuestras casas o las tertulias de las reboticas pueblerinas– en nuestra existencia.

ANTONIO BONET CORREA

JOSÉ GALIAY SARAÑANA: *El lazo en el estilo mudéjar, su trazado simplicista*. Prólogo de Enrique Nuere Matauco. Edición facsímil de la de 1944. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena". Institución "Fernando el Católico" de la Diputación de Zaragoza, 1995. 74 páginas con dibujos e ilustraciones en blanco y negro.



Hay algunos textos agotados referidos a la arquitectura, cuyo contenido, por una u otra razón, aún no ha sido superado por el transcurso del tiempo. Fueron en su momento ediciones de corta tirada que rápidamente captaron quienes estuvieron alerta y que, salvo en escasas bibliotecas públicas, no es posible localizar ahora. La abundancia editorial de nuestros días, desbordada de novedades, no parece necesitar la presencia de esos textos que las circunstancias han convertido ya en clásicos, pese a que sus ediciones iniciales no superan en muchos casos el medio siglo.

Por ello, no vamos a referirnos en este caso a los tratados seculares que significaron el conocimiento de las fuentes de la tratadística de la arquitectura; ya lo hicimos durante diez largos años a través de la colección "Arquitecturas de los Precursores", en la que tratamos de dar a conocer una muestra representativa del pensamiento, la teoría y la historia de la arquitectura de épocas pasadas. Nuestro empeño actual va a circunscribirse a este siglo XX que ya termina y que, en su transcurso, nos ofrece un panorama completo, cuyo análisis, en el ámbito general de los textos españoles y en el particular de los autores aragoneses nos atrae de forma especial.

Ciertamente no son muchos los arquitectos aragoneses que en todas las épocas desde el inicio de la imprenta hasta el momento presente han considerado necesario difundir su pensamiento por escrito. Pueden contarse con los dedos de una mano –tal vez de las dos– y su iniciativa se concentra sobre todo en nuestro siglo. Eso nos anima a abordar la tarea de difundir sus escritos, sin temor a no concluirlos, con la convicción de que con ello servimos a la sociedad a la que pertenecemos. Serán ediciones sencillas, al alcance de todos, que buscarán sobre todo una intención didáctica cercana. Libros cuidadosamente compuestos, precedidos por estudios introductorios que tratarán de ayudar al lector a familiarizarse con su contenido y acaso poseerán ese valor añadido que caracteriza la difusión positiva de la cultura arquitectónica.

Abordaremos los casi desconocidos textos de Félix Navarro Pérez, los de Fernando García Mercadal, algunos de los numerosos de Francisco Ñíguez Almech y de Fernando Chueca Goitia, la escasa presencia editada de Pascual Bravo Sanfelú y de Teodoro Ríos Balaguer, y formaremos con todo ello un cuerpo estable y reconocible que refleje el pensamiento de nuestros arquitectos. Junto a ellos, con igual complacencia, editaremos otros textos de aragoneses que también se ocuparon con solvencia de reflexionar sobre la arquitectura. No va a importarnos su origen profesional ni su procedencia intelectual, porque, por fortuna, hace ya tiempo que superamos cualquier tentación excluyente.

Así ocurre en este caso, el de José Galiay Sarañana, médico de profesión, que discutió como nadie en su tiempo sobre los usos mudéjares, o como en el de Francisco Abbad Ríos, que avanzó sobre el románico, o en el de Julián Gallego Serrano, cuyo discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, por ejemplo, se refiere explícitamente a “La arquitectura desde la pintura”. Sin embargo, no querríamos con ello unirnos al a veces complejo interés de quienes ven en lo autonómico –lo regional– la esencia de las virtudes patrias. También esa tentación creemos haberla superado o no haberla tenido nunca, pero nos parece bien enfocado que desde un ámbito tan propicio como la Cátedra “Ricardo Magdalena” de la Institución “Fernando el Católico” hagamos de la difusión de lo nuestro casi una obligación, sobre todo porque es de la arquitectura de lo que vamos a tratar y es la arquitectura algo de lo poco que hemos llegado a conocer con el tiempo.

Pues bien, tras nuestro programa de razones, creemos obligado explicar los motivos por los que ha sido este texto de Galiay

el elegido para iniciar estos “Cuadernos de Arquitectura”. En primer lugar, desde luego, porque su contenido ofrece todavía en este momento una inequívoca solvencia – Enrique Nuere se ocupa de resaltarlo en su prólogo–, y también, porque fue el de Galiay el primer impreso que la Institución “Fernando el Católico” editó hace ahora la nada despreciable cifra de cincuenta y dos años. Más de medio siglo de seriedad editorial que ha producido cientos de los mejores títulos editados en Zaragoza sobre la mayor parte de los aspectos relacionados con la investigación pura. Nos hemos visto favorecidos con esa primicia que, además, permite a la Institución la oportunidad de reeditarse a sí misma tras cinco décadas de producción impresa continuada.

Queremos así, como antes decíamos, iniciar una tarea de difusión positiva de la arquitectura a través de los ámbitos que la atañen. Nos parece que eso es conveniente para acercar el conocimiento del hecho arquitectónico –en sus múltiples aspectos de teoría, práctica, pensamiento, técnica e historia– a quienes todavía mantienen viva la esperanza de que es posible un enlace entre la arquitectura y el ciudadano, siempre en relación con la certeza del impacto que el espacio edificado produce en quienes lo habitan o transitan.

Con la edición de “El lazo en el estilo mudéjar” tratamos de relacionar la arquitectura con el análisis de la forma, porque es en lo formal donde el texto de Galiay ofrece mayores sugerencias; es en el detenido estudio de la decoración de lacería donde la expresión geométrica del mudéjar encuentra su argumento. Galiay afronta con perspicacia en su texto la génesis de los trazados ornamentales exteriores e interiores, analiza la formación de los lazos de seis y de ocho, desentrañando los méto-

dos utilizados en su tiempo y exponiendo con claridad las transformaciones geométricas de los polígonos regulares y su conversión en estrellas mediante sistemas generadores sencillos. Señala las pautas de formación de las redes romboidales horizontales y verticales que dan lugar a la definición de las lacerías y ofrece diversos ejemplos de los edificios que contienen cada trazado, ilustrando además su exposición con dibujos de gran valor didáctico, compuestos por él mismo. Un programa precursor y pedagógico, contenido en una disertación breve y explícita que señaló caminos que otros seguirían después.

Por eso nos ha parecido oportuno, a la hora de incluir un prólogo adecuado al texto, contar con la intervención de uno de los más destacados intérpretes españoles de la composición mudéjar. Enrique Nuere cuenta con largos años de experiencia en el análisis y restauración de las estructuras resistentes y formales que buscan en el lazo su expresión. Sus estudios sobre las formas de trazar musulmanas y cristianas le han permitido llegar a conclusiones que pueden parecer sorprendentes, al identificar lo formal con los usos musulmanes y lo resistente con los sistemas cristianos. Sus resultados expresan que los sistemas de lacería musulmanes nunca superan el ámbito ornamental y rara vez se ocupan de los sistemas estructurales, al contrario de lo que

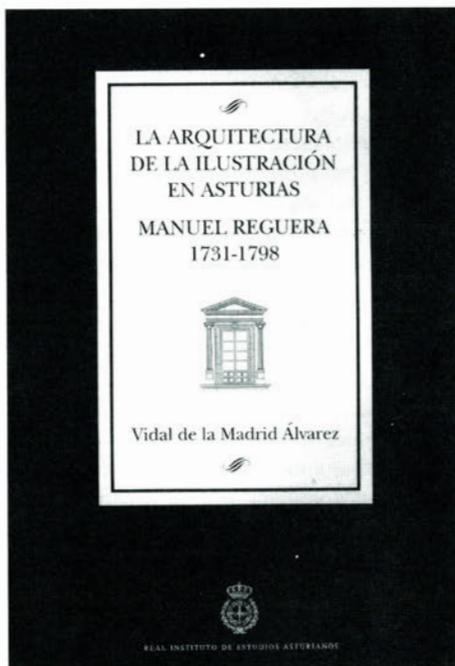
ocurre, por ejemplo, con las techumbres forjadas por cristianos, que hacen del lazo estrellado una sutil combinación entre forma y estructura.

A ello ha dedicado Nuere muchos de sus escritos, avalados también por la composición y construcción de modelos de estructuras de madera, urdimbres perfectamente ensambladas, cuyos cortes, piezas y relaciones angulares de formación provienen del conocimiento pormenorizado de los sistemas de combinación de los cartabones utilizados por los carpinteros medievales de armar.

Tal es el compendio de este primer título de esta nueva colección de "cuadernos", que en su línea editorial tratará de ocuparse en adelante de poner al alcance de todos el conocimiento de la arquitectura, no sólo a través de la recuperación de ediciones como la presente, sino también dando a la luz nuevos estudios, monografías, textos críticos y tesis doctorales que, en conjunto, y a través del esfuerzo intelectual de quienes aquí se han dedicado a reflexionar sobre ello en cualquier tiempo, contribuyan a reconocer la arquitectura como una actitud de servicio en la ordenación del espacio que, además, contiene en sí las hermosas cadencias de la proporción y la creatividad, encaminadas siempre a componer recintos habitables para el hombre.

JOSÉ LABORDA YNEVA

DE LA MADRID ÁLVAREZ, Vidal: *La arquitectura de la Ilustración en Asturias: Manuel Reguera, 1731-1798*. Ed. Real Instituto de Estudios Asturianos; Oviedo, 1995; 384 págs.; il. en b/n; 27 x 18'5 cm.



Podría decirse que ha llegado a la Academia un libro de la Academia. Adaptación de la tesis doctoral del autor, dirigida por el catedrático Germán Ramallo, la obra se hace eco de la proyección y alcance del fenómeno académico en una región del noroeste peninsular. No en vano dicha irradiación encuentra acomodo en un profesional que pasa por ser el “representante más cualificado de la Academia de San Fernando en el Principado”. Y es que Manuel Reguera es el primer arquitecto asturiano que, de acuerdo a la normativa académica, cuenta con titulación oficial -obtenida en 1764.

Al contrario de lo que pudiera pensarse, el presente estudio no se siente obligado

con una casuística local o regional más o menos excluyente, sino que es solidario de un enfoque mucho más amplio que permite al profesor De la Madrid abordar en ese ámbito geográfico específico una problemática análoga a la que se verificaba en la capital del reino. Así, por ejemplo, se hace hincapié en la polémica que enfrentaba al titulado por San Fernando con el que ejercía la profesión sin otro aval que la mera práctica, y en los consiguientes derechos que asistían al primero frente al segundo. Igualmente, la participación de Manuel Reguera en el sector de las obras públicas -léase carreteras- es reveladora no sólo de su condición de ilustrado sino también de esa voluntad académica por salvaguardar el tradicional techo competencial de los arquitectos frente al incipiente intrusismo profesional de los ingenieros; en ese terreno contó con el inestimable asesoramiento de su amigo y paisano Jovellanos.

Sin embargo, tal vez sea la aparición en escena de Ventura Rodríguez la que más claramente respalde el entronque del arquitecto asturiano con la empresa académica, hasta el punto de que la obra de éste último no puede entenderse sin el magisterio y la influencia de aquél. En efecto, a ambos les unió la amistad y una colaboración profesional que quedó cifrada en muchos casos en la materialización por parte de Reguera de los proyectos del maestro madrileño en Asturias, circunstancia que, si bien le permitió trabajar en obras importantes y perfeccionar sus conocimientos artísticos, también le habría acarreado, al decir del autor, una “*ocultación de su propia personalidad*”. No obstante, Manuel Reguera participó activa-

mente en la concepción conjunta de una obra *revolucionaria* cuya ejecución se vio lamentablemente truncada, cuando apenas se había concluido el basamento, por problemas de financiación y otros impedimentos de diversa índole: nos referimos al proyecto para la nueva Basílica de Nuestra Señora de Covadonga (1780), después de que un incendio destruyese el viejo edificio de madera en 1777. De todo ello da detenida cuenta el profesor Vidal de la Madrid en un apartado específico.

La investigación no ofrece lugar a dudas sobre el compromiso académico de Manuel Reguera, que implicó, como es lógico, la adopción de los nuevos postulados estilísticos sancionados por la docta corporación. En ese sentido, el autor describe magníficamente el tránsito que conduce al arquitecto desde la *trasmochada* filiación inicial con un quehacer tardobarroco autóctono –aunque ya bastante desornamentado–, hasta la más decidida opción de vanguardia representada por el clasicismo académico, monumental, de raigambre neoherreriana.

Su acceso al grado de Académico de Mérito en 1780 culminaba una trayectoria profesional cuajada de reconocimientos y parabienes.

El trabajo está estructurado en dos segmentos que se corresponden respectivamente con la vida y la obra del arquitecto. Les anteceden unos preliminares cuya misión es la de contextualizar al personaje en el tiempo y en el espacio. Finalmente, se concluye con un exhaustivo apartado de fuentes y bibliografía y un no menos riguroso apéndice documental. El denso epígrafe dedicado a la obra de Manuel Reguera se ajusta a un discurso diacrónico y está a su vez compartimentado en varios capítulos entre los que destaca el referido al proyecto frustrado de Covadonga.

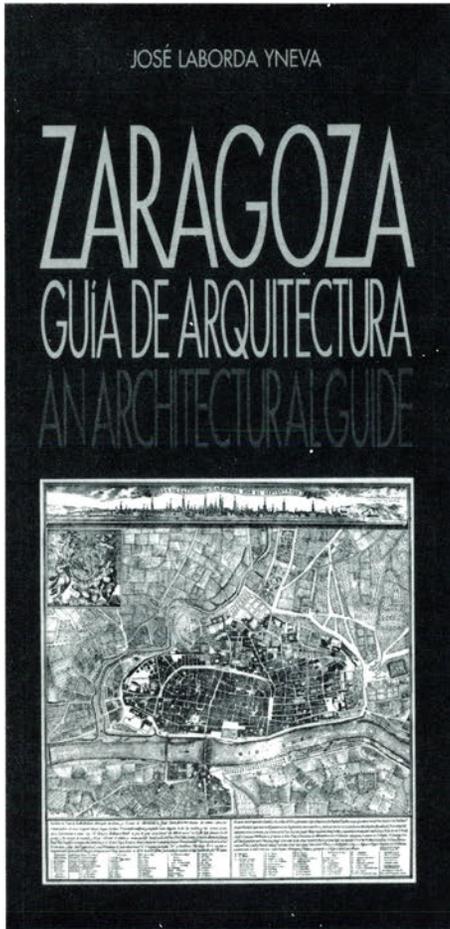
En definitiva, un estudio riguroso y científico, a la vez que ameno por su facilidad de lectura. La autoría, que recae en este joven profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, es, más que nunca, sinónimo de calidad y competencia.

JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ

LABORDA YNEVA, José: *Zaragoza Guía de Arquitectura / An Architectural Guide*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza, 1995. 395 páginas, 420 fotografías en bitono, numerosos planos e ilustraciones.

La relación entre naturaleza y artefacto, difundida desde la Ilustración, implica un concepto basado en el entendimiento de la naturaleza como referente inmutable, contrapuesto por ello al concepto de artefacto, en el que tiene cabida la intervención del hombre. Nos hemos acostumbrado a que lo natural tenga que ver tan sólo con lo que

venimos denominando medio ambiente e ignoramos que también en el artefacto puede darse una opción natural, vinculada como tal con el transcurso de la naturaleza. Sin embargo, seguramente la formación de la ciudad habría de ser también considerada como una parte de la naturaleza construida por el hombre, un medio ambiente



que ha sido modificado y modelado para acoger la función de habitar y en modo alguno contrapuesto con el concepto de medio ambiente que la Ecología se ocupa de resaltar en la época actual.

La ciudad, entendida como un hecho natural construido por el hombre, cobra así una dimensión diferente. Aparece entonces la complejidad del artificio humano como un reflejo más de la diversa interpretación de la naturaleza. Es ese un efecto de

ordenación voluntaria de los elementos que componen la esencia urbana, sencilla en los núcleos pequeños de población, pero dotada de una diversidad que se va incrementando con el tamaño, hasta alcanzar extremos casi incomprensibles en las grandes ciudades, supuestamente alejadas por ello del concepto de lo natural.

Cabría analizar despacio los motivos por lo que el medio ambiente forma parte de una preocupación compartida por los ciudadanos de occidente. Los problemas de su conservación han pasado a ocupar un plano preferente en las generaciones más jóvenes; la contaminación de las aguas y del aire, la sequía, la desertización, la deforestación de los bosques tropicales, la destrucción de la capa de ozono, la ingerencia en la naturaleza de los ruidos, los olores y tantas otras cuestiones están permanentemente presentes en nuestras inquietudes contemporáneas. El medio ambiente se identifica así con la naturaleza, con el medio natural, ignorando tal vez que la naturaleza ha sido siempre un referente para el hombre, llamado a dominarla.

La naturaleza, o lo natural, ha sido asimismo un referente al que comparar, incluso, las maneras de comportarse, —naturales o anti-naturales— con todo lo que ello supone de peligrosa simplificación. Sin embargo, el hombre de fin de siglo, el hombre y la mujer contemporáneos, al menos en Europa, son habitantes de ciudades, “exploradores” de una naturaleza a la que se “asoman” y, muchas veces, en el vaivén cotidiano, no valoran su propia circunstancia urbana. Pasan inadvertidas ante nuestros ojos las imágenes de la ciudad, volcados como estamos hacia la añoranza de la naturaleza.

La ciudad es, sin lugar a dudas, la más acabada obra humana; a veces brutal —como lo son las gigantescas áreas metropoli-

tan del planeta— pero provista también de una innegable magnificencia visual. La ciudad es la memoria humana. En ella se estratifican yuxtaponen pasajes y capítulos de la creación del hombre a lo largo del tiempo, generación tras generación, hasta llegar a una complejidad de casi imposible comprensión. Pero, pese a todo, ese deseo de comprensión, tal vez por lo inalcanzable, nos resulta especialmente atractivo; es el deseo de lograr el conocimiento de un organismo vivo, en permanente cambio y transformación, entendido como un concepto irreductible.

Si el medio ambiente natural interesa —y casi continuamente nos encontramos con textos y guías que nos explican las peculiaridades de la naturaleza—, cuánto más habrá de interesarnos el medio ambiente construido, ese gran desconocido para el vagabundo metropolitano. Nuestro deambular por la gran urbe se apoya a menudo en signos o señales que tan sólo son referencias pasivas —señales de tráfico, las más veces—, que hacen de la navegación por la metrópoli un auténtico “travelling mediático”. Por eso la propuesta de referencias urbanas estables hace necesaria la función de las guías de arquitectura, función que la Guía de Zaragoza nos ofrece ahora con especial carácter.

Zaragoza, una de las más antiguas ciudades de Europa y hoy una de las mayores de España, reúne bien la complejidad a la que antes aludíamos. No resulta fácil entender una ciudad de esa envergadura y mucho menos conocer las diferentes arquitecturas y espacios urbanos que han configurado tal complejidad. Por eso me parece un motivo de regocijo para el ciudadano y para quienes conocemos y visitamos esa ciudad, poder disponer de una guía que nos lleva de la mano y nos resume su lectura de cuanto contemplan nuestros ojos. La Guía de Arquitec-

tura de Zaragoza, que acaba de ver la luz tras el enorme esfuerzo de José Laborda, es un instrumento precioso para descubrir y redescubrir la ciudad; algo que se convierte en imprescindible para el visitante.

De este modo, Zaragoza pasa a engrosar con especial mérito la lista de las ciudades españolas que cuentan con una referencia válida para conocer su medio ambiente construido. Se trata de una guía con una estructura precisa y coherente, que el autor inicia con una amplia disección sobre los acontecimientos urbanos de la ciudad desde sus orígenes. Es lo que Laborda denomina “Notas sobre Zaragoza”, que consiguen preparar al lector para el entendimiento profundo de una ciudad testigo de siglos de avatares. Una introducción sin la que resultaría vano acometer la comprensión de una ciudad imposible de definir únicamente a través de la catalogación de sus edificios.

Más adelante el autor nos introduce en el estudio de los ámbitos más característicos de la ciudad, un segundo paso necesario para comprender la estructura urbana que no es frecuente encontrar en las guías de arquitectura que hemos manejado. Se trata de un estudio detenido de los motivos de la evolución de las armonías sectoriales de la ciudad, previa a la descripción de su arquitectura. La guía pasa después a analizar los edificios más relevantes de la ciudad, agrupados por sectores geométricos, para, a continuación, abordar el estudio de la nueva arquitectura, tratada en un apartado independiente, deslindado de la localización sectorial delimitada antes. Completan la guía la enumeración de las fuentes consultadas, la bibliografía y un extenso capítulo de índices, atento a la clasificación de las entradas por edificios, por sectores, por fechas, por emplazamientos y por autores.

Un trabajo notable en su conjunto, que describe 350 edificios y que, a la vez, cuenta con imágenes de calidad que recogen importantes documentos de la historia de la ciudad. Los edificios aparecen en las fotografías en su integridad –de suelo a cielo– sin los desgraciados recortes a que nos tienen acostumbrados últimamente muchas publicaciones dedicadas a la arquitectura, que ocultan cómo se asienta el edificio o cómo se remata en su parte superior.

La Guía de Arquitectura de Zaragoza es una guía de autor. Es la guía de José Laborda, con lo que ello supone de solvencia y autoridad en quien nos introduce en la ciudad. Laborda ha sabido llevar a cabo una ingente labor de síntesis, sin eludir ninguna cuestión de interés para el conocimiento general de la ciudad. Su estilo es fresco y fluido, lejos de una retórica pedante o incomprensible, de manera que todos, cualquiera, puede entenderle. Y ese aspecto de la guía me parece fundamental, un rasgo que quiero subrayar con énfasis especial. El autor ha evitado extenderse en consideraciones prolijas de los edificios o en adscripciones a posibles –y no siempre justificables– referentes estilísticos, siguiendo un criterio ya previamente anunciado desde la introducción del libro. Ello hace mucho más personal esta guía e, insisto, más ligera y fresca su lectura.

Es una guía de autor y, por ello, contrapuesta a una guía de equipo; sólo así puede explicarse la amenidad a la que antes hacía referencia. A la manera clásica de los libros de viajes, el conocedor de un entorno nos lo enseña a través de sus ojos, sin que ello implique parcialidad, aunque sí exista una pasión en la exposición. Pasión que se refleja en tantos detalles, algunos eviden-

tes y sentidos, como lo son, por ejemplo los títulos y algunos pasajes de sus “Notas sobre Zaragoza”. La guía pasa a ser entonces aún más viva, más directa, opuesta por ello a las guías de equipo que a veces adolecen de falta de unidad expositiva.

Laborda, decía antes, ha desgajado la arquitectura producida desde 1970 hasta nuestros días en un bloque independiente. Seguramente porque la proximidad en el tiempo de los edificios más recientes en una ciudad con dos mil años de historia –y por ello menos asumidos por el ciudadano– puede condicionar que esas obras atraigan el interés de un sector más restringido. Una razón a tener en cuenta en este caso, sobre todo cuando esa proximidad supone un riesgo en la valoración, habida cuenta el elevado número de edificios contemporáneos que analiza. Es una alternativa diferente a la de otras guías, que incluyen los edificios recientes dentro de las zonas en que dividen la ciudad, y de aquéllas –más cautas– que no se aproximan a nuestros días y se detienen a una o dos décadas de distancia.

Formato cuidado el de esta guía, que enlaza también con la opción que nos ofrece su contenido bilingüe, castellano e inglés. Ambos aspectos son cuestiones de utilidad que atañen sobre todo al “explorador” de la ciudad. Y eso nos permite volver al principio, al vínculo de la guía con el descubrimiento del medio ambiente construido, porque sólo conociéndolo mejor seremos capaces de criticarlo y mejorarlo. Un extraordinario trabajo el de esta guía, que permite redescubrir esta centenaria ciudad después de un largo periplo por muchas otras. Una obra imprescindible para cualquier persona interesada por Zaragoza, cuyo editor puede felicitarse por su acierto.

JAVIER CENICACELAYA

*MUSEO Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Abierto todos los días. Sábados, domingos, lunes y festivos, de nueve a tres.
Martes a viernes, de nueve a siete

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 90 53

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes, de diez a dos

Archivo: Abierto de martes a sábado, de diez a dos

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 15 43 - FAX: 522 44 19

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

