

# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

*PRIMER SEMESTRE DE 1998*

*NUM. 86*





# ACADEMIA

BOLETÍN 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

desde 1951, ISSN: 0567-560X

---

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 1998*

*NUM. 86*

## 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 – 532 15 49 – Fax: 523 15 99  
28014 MADRID

## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
NECROLOGÍA DE LA EXCMA. SRA. DOÑA MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO ACADÉMICA HONORARIA	
ANTONIO IGLESIAS, <i>En la muerte de María Elena Gómez-Moreno</i> . . . .	11
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>M<sup>a</sup> Elena Gómez-Moreno</i> . . . . .	15
JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, <i>María Elena Gómez-Moreno Académica Honoraria</i> . . . . .	19
MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM, <i>María Elena Gómez-Moreno en la memoria</i> . . . . .	23
ANTONIO BONET CORREA, <i>In memoriam. María Elena Gómez-Moreno.</i>	27
RAFAEL MANZANO MARTOS, <i>María Elena Gómez-Moreno, en mi recuerdo.</i>	29
ANTONIO GALLEGO GALLEGO, <i>Recordando a María Elena</i> . . . . .	35
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. DON LUIS DÍEZ DEL CORRAL	
ANTONIO IGLESIAS, <i>Luis Díez del Corral. In memoriam</i> . . . . .	41
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Luis Díez del Corral</i> . . . . .	45
CARLOS ROMERO DE LECEA, <i>Luis Díez del Corral sabio y generoso amigo.</i>	47
ANTONIO BONET CORREA, <i>Luis Díez del Corral y la Historia del Arte.</i>	51
JOSÉ LUIS ÁLVAREZ, <i>Luis Díez del Corral</i> . . . . .	53
ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN Y DE LA SERNA, <i>Recuerdo de Luis Díez del Corral</i> . . . . .	55
HOMENAJE AL EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI	
FERNANDO CHUECA GOITIA, <i>Enrique Lafuente Ferrari</i> . . . . .	63
JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR, <i>Legado Lafuente Ferrari</i> . . . . .	67
JAIME LAFUENTE, <i>Enrique Lafuente Ferrari 1898-1985. Recuerdos y comentarios de una vida personal</i> . . . . .	69
ANTONIO IGLESIAS, <i>Concesión de la Medalla de Honor 1997 a "Música en Compostela"</i> . . . . .	77
LUIS CERVERA VERA, <i>Juan de Herrera y las dos fuentes del patio de la Casa Real Escorialense</i> . . . . .	91
CARLOS ROMERO DE LECEA, <i>La Exposición, en Barcelona, "Los Iberos" "Príncipes de Occidente"</i> . . . . .	115

	<u>Págs.</u>
ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, <i>El Escorial entre dos tradiciones. Escorialia</i> . . .	121
GIANNA PRODAN, <i>Un posible cuadro de Caravaggio aparece en una institución privada</i> . . . . .	145
FRANÇOIS MARÉCHAL, <i>José Luis Morales y Marín embajador non plus ultra del Grabado</i> . . . . .	171
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI, <i>Pompeyo Leoni y los arcos de la entrada triunfal de Doña Ana de Austria</i> . . . . .	177
JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA, <i>El tratado de Perspectiva de Vignola en España.</i>	193
M <sup>a</sup> DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y ARÁNTZAZU ORICHETA GARCÍA, <i>El convento de San Marcos de León. Nuevos datos sobre el proceso constructivo en el siglo XVI</i> . . . . .	231
ESPERANZA LÓPEZ PARADA, <i>Con una forma clara que tuvo ruiseñores</i> . . . . .	275
FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA, <i>Escultura de Cervantes por Juan de Ávalos para Boston</i> . . . . .	279
JOSÉ LABORDA YNEVA, <i>Félix Candela, 1910-1997. la geometría como expresión plástica</i> . . . . .	291
MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA / CARLOS CHOCARRO BUJANDA, <i>Inventario de bienes del escultor Luis Salvador Carmona</i> . . . . .	297
ELENA FLÓREZ ALBERT, <i>Crónica de Exposiciones</i> . . . . .	327
FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, <i>Significación del renacimiento en la música española del siglo XVI</i> . . . . .	355
ÁLVARO RECIO MIR, <i>Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para el retablo de la capilla de los Dolores de la Catedral de Sevilla</i> . . . . .	379
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	399

NECROLOGÍA  
DE LA  
EXCMA. SRA. DOÑA MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO  
ACADÉMICA HONORARIA



## EN LA MUERTE DE MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO

Por

ANTONIO IGLESIAS

En la tarde del día 3 de noviembre de 1991, hace su ingreso en nuestra Corporación, la Excma. Sra. D<sup>a</sup>. María Elena Gómez-Moreno, que titula su preceptivo Discurso de entrada, “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el origen del Catálogo Monumental de España”. La disertación de bien cortadas palabras, nos enteraba a la perfección de tan importante documento, “que pretendía recoger por provincias cuanto de monumentos arquitectónicos, arqueológicos y artísticos se conservaba en España”. La idea de Don Juan Facundo Riaño (Director de esta Real Academia entre los años de 1898 y 1901), a propuesta suya, fue iniciada y desarrollada por aquel insigne arqueólogo que se llamó Manuel Gómez Moreno y Martínez, quien además de pertenecer a nuestra Academia, lo fue asimismo de la Española y de la Historia. La devoción filial de la recipiendaria, admirable, no evitó en ningún modo el establecimiento de la verdad del suceder de las cosas en aquella auténtica aventura cultural, colmada de una serie de vicisitudes que, con puntualidad y galanura, reflejó en su discurso académico, María Elena Gómez-Moreno y Rodríguez Bolívar.

En nombre de la Academia, el Discurso de Contestación –a cargo de nuestro compañero, Don Joaquín Pérez Villanueva, inolvidable amigo de todos–, venía a ser un condensado reflejo de la personalidad de la nueva académica honoraria, “persona que por herencia y méritos propios, tanto tiene que ver con la historia de nuestro Arte en sus manifestaciones más prestigiosas”, decía en el comienzo de su Discurso como respuesta y complacida recepción académica. Extracto, seguidamente, algunos de los más señalados momentos de la vida de María Elena Gómez-Moreno:

Nace en Granada, el 28 de enero de 1907, trasladada a Madrid cuando su familia viene a instalarse en nuestra Capital, en 1911. Entre 1918-1923, cursa los estudios del Bachillerato, en el Instituto Cardenal Cisneros, ingresando a los dieciséis años de edad en la Universidad Central (Facultad de Filo-

sofía y Letras), Licenciada en Ciencias Históricas, con Premio Extraordinario, a los diecinueve, y Aspirante al Profesorado, en el Instituto Escuela de Madrid, entre 1924 y 1930. En este mismo año, gana por oposición una Cátedra de Instituto, función que desempeñará hasta su jubilación, en 1977, en Osuna, Madrid, San Sebastián y, definitivamente, Madrid de nuevo.

Forma parte del Grupo “Misiones de Arte” (Cursos y Lecciones populares en escuelas y centros diversos), que dirige Pablo Gutiérrez-Moreno, entre 1928-1936. Recorre Túnez, Malta, Egipto, Creta, Chipre, Palestina, Turquía, Grecia, Sicilia e Italia, en 1933, participando en aquel famoso “Crucero Universitario del Mediterráneo”. Entre los años de 1936 y 1938, durante la Guerra Civil, será Auxiliar Técnica, en la Junta de Salvamento del Tesoro Artístico, y con anterioridad (1932/36), sería Profesora de los Cursos de Verano para Extranjeros, de la Junta de Ampliación de Estudios. Profesora de los Cursos de la Universidad de Verano de Santander, de Historia y Arte en el Colegio Estudio, colaboradora del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, imparte Cursos y pronuncia conferencias en el Museo del Prado y distintas Universidades, Instituciones y diversas entidades, no solamente en España, sino también en el extranjero, Profesora de Arte Español, en el Smith College in Spain, de Southampton, de los EE. UU., elegida como miembro de la Hispanic Society de New York. Es asimismo internacional su participación en diversos Congresos de Arte.

Desde 1959, María Elena Gómez-Moreno, fue Directora de las Fundaciones Vega-Inclán (Casa y Museo de El Greco, en Toledo; Casa de Cervantes, en Valladolid; y Museo Romántico, en Madrid). En 1953, colaboró en la Exposición de Escultura, de la Sociedad Española de Amigos del Arte, así como en la de Alonso Cano, en Granada (1954) y en los Coloquios y Exposición del Centenario de Cano, de 1958, celebrada también en la Ciudad “de los cármes”. Miembro Correspondiente de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de la Universidad Popular y el Instituto Diego Colmenares, de Segovia, y de la Academia de Toledo, pertenecía como Vocal de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes Culturales, de la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación y Ciencia.

Entre sus libros, cabe referirse a los dedicados al estudio de las figuras de “Juan Martínez Montañés”, “Gregorio Fernández”, “Alonso Cano”

—uno de sus más predilectos— o “Bartolomé Ordóñez”, sin olvidar su “Breve Historia de la Escultura española” (en sus dos ediciones de 1936 y 1951), “Mil joyas del Arte español (Primer tomo: Antigüedad y Edad Media)”, “La escultura del siglo XVII”, “La gran época de la Escultura española”, “Pintura y Escultura españolas del siglo XIX” (que deja en prensa), “La Catedral de León” (dos ediciones), “La Casa y el Museo del Greco”, la “Guía del Museo Romántico” (con tres ediciones), y un “Catálogo de las pinturas de la Casa y Museo del Greco en Toledo”. Una selección de sus Folletos y estudios varios, podría resumirse con los títulos siguientes: “El pleito de Alonso Cano con el Cabildo de Granada”, “Obras desconocidas de Pedro de Mena”, “Un cuaderno de dibujos inéditos de Goya”, “Isidro de Villodo, escultor”, “La policromía en la Escultura española”, “Belleza y realismo en Montañés”, “Las miniaturas del Antifonario de la Catedral de León”, “Escultores de Como y Lugano en España”, “Juan Martínez-Montañés”, “Las miniaturas de la Biblia de San Isidoro de León”, “Elías Tormo: Las Iglesias del Antiguo Madrid”, “Prólogo del Catálogo Monumental de Ávila” y “Leonardo Alenza”.

Esta es la sucinta noticia biográfica de la Académica Honoraria, D<sup>a</sup>. María Elena Gómez-Moreno, cuyo nombramiento se acordó en la sesión plenaria del 25 de Junio de 1990, a propuesta de los numerarios, Excmos. Srs. D. Fernando Chueca Goitia, D. José Manuel Pita Andrade y D. Joaquín Pérez Villanueva. Ya con anterioridad, a nombre de “Hijas del Excmo. Sr. D. Manuel Gómez-Moreno”, nuestra Corporación la distinguió con la Concesión de la Medalla de Honor 1973, con fecha 20 de Marzo de aquel año. Bien por encima de esta mi preceptiva intervención, en la presente sesión necrológica (D<sup>a</sup>. María Elena Gómez-Moreno, fallece en Madrid el 15 de diciembre último), perdurará entre nosotros el recuerdo de su figura grácil que animaba una permanente sonrisa, muy asidua y directamente interesada en nuestras tareas y sesiones, con ejemplar ánimo, actitud que le llevaría a solicitar de nuestro Director, hace solamente un año, el cambio de su condición honorífica por la de numerario —como así lo permite nuestro vigente Reglamento—, a fin de dedicarse más plenamente a los trabajos y quehaceres de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, de especial manera, a cuanto se refería a su querida Granada.

Descanse en paz nuestra admirada compañera académica.



## M<sup>a</sup> ELENA GÓMEZ-MORENO

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Conocí a D<sup>a</sup> María Elena Gómez-Moreno una mañana del mes de abril de 1933 y desde entonces han pasado hasta hoy 64 años. En el andén, estaba Don Modesto López Otero, Director de la Escuela de Arquitectura, que tuvo la gentileza de venir a despedir a los alumnos de su escuela que partíamos de viaje para el crucero por el Mediterráneo. Allí me presentó a don Manuel Gómez-Moreno y me dijo: –Chueca, únase a este señor que es un sabio y aprenderá mucho–. Desde entonces me uní a Don Manuel, no sólo durante todo el viaje sino a lo largo de muchos años de mi vida.

Con Don Manuel estaba su hija María Elena. María Elena me recibió con toda su generosa efusión. Viajábamos en tercera, y el precio del billete de Madrid a Barcelona costaba 31 pesetas con 40 céntimos. Llegamos a Barcelona a las nueve cuarenta, y pernoctamos en el “Ciudad de Cádiz”, el barco que había de conducirnos por el Mediterráneo.

Don Manuel García Morente, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y Jefe Supremo de la expedición, nos pasó lista en el barco con rigor militar.

María Elena era entonces una muchacha joven, inteligente, avispada y muy locuaz. Hicimos desde el comienzo muy buenas migas y se puede decir que en todo el viaje yo no me separé de D. Manuel Gómez-Moreno y de su hija.

El viaje a que me refiero es el famoso crucero por el Mediterráneo celebrado el año 1933 y organizado por la Facultad de Filosofía y Letras. No voy hablar aquí ni de los episodios de ese viaje ni de sus alegrías e incidencias. Fue un viaje fantástico que todos recordaremos mientras vivamos.

Terminado este primer encuentro, quiero hacer constar que por esos azares de la vida, yo, inmerecidamente, sucedí a D. Modesto López Otero y a D. Manuel Gómez-Moreno como Académico, primero de la Historia y luego de Bellas Artes.

Pasados aquellos felices años las cosas se fueron complicando en el devenir de la República y acabó produciéndose la crisis gravísima de una Guerra Civil, que yo pasé en parte en Santander, pero la mayoría del tiempo en Madrid.

Viviendo en Madrid los años tristes y dramáticos de la Guerra Civil, yo me refugiaba muchas veces en la casa de D. Manuel Gómez-Moreno, que vivía al final de la Castellana, de la Castellana de entonces. Como yo había ya, desde el viaje por el Mediterráneo, anudado estrechas relaciones con la familia Gómez-Moreno, su casa era para mí un refugio y solía quedarme en ella por las tardes hasta el anochecer.

Allí D. Manuel trabajaba infatigablemente descifrando pizarras ibéricas y dedicándose a sus profundos estudios de arqueología; las hijas entraban y salían siempre afanosas y alegres, D<sup>a</sup> Elena tocaba el piano en aquellas veladas con delicadeza e inspiración. Era aquella casa, como digo yo, un verdadero refugio en un ambiente rodeado de obras de arte, que hoy en día están en la Institución “Gómez-Moreno” de Granada, formando un interesante Museo.

D. Manuel nos indicaba pistas para que salvásemos obras de arte en un Madrid convulso y caótico. Un grupo de jóvenes habíamos fundado unos equipos de salvamento, en conexión con el Colegio Oficial de Arquitectos, y nos dedicábamos a estos menesteres. Me acuerdo que D. Manuel Gómez-Moreno me dijo que buscara en el *Convento del Sacramento* de Madrid, el lienzo de Alonso Cano titulado “*El Milagro del pozo de San Isidro*”.

El convento del Sacramento se había convertido en una célula comunista. Fuimos allí, preguntamos por el “responsable” y le dijimos que estábamos buscando obras de arte para fundar un Museo del pueblo, y que queríamos ver si allí tenían alguna cosa que valiera la pena. –No creo que haya nada– nos dijo, –pero mirar lo que queráis. Subimos a un desván y encontramos un gran rollo de lienzo, lo desenrollamos y nos encontramos con la soberbia obra de Alonso Cano.

Hablamos con el responsable, le dijimos que no habíamos encontrado nada, pero que habíamos visto un cuadro sin ningún interés, pero que podíamos restaurarlo y llevarlo al Museo del Pueblo. –¡Hacer lo que queráis!– nos dijo, y nos llevamos el famoso cuadro de Alonso Cano al depósito de recuperación de obras de arte de *San Francisco el Grande*.

Hoy está en el Museo del Prado y tampoco engañamos a nadie, porque, ¿qué mejor Museo del Pueblo español, que El Prado?

Cuando dejaba la casa de D. Manuel anocheciendo, iba andando por toda la Castellana en un Madrid dolorido, tenebroso y sin vida. Tomaba, no me acuerdo dónde, el metro y llegaba a la Calle de la Princesa, para enfilarse la Calle Ventura Rodríguez donde vivíamos. Silbidos de obuses rompían el silencio y atravesando la Calle de la Princesa, sonaban ráfagas de ametralladora, era el momento más peligroso.

La guerra ha terminado, mis relaciones con los Gómez-Moreno siguen y no cesa mi trato con María Elena que va adquiriendo, me refiero a ella, cada vez más dimensión en el mundo de la Historia del Arte. Surge un personaje muy singular y amigo de todos, el arquitecto Pablo Gutiérrez Moreno. Publica Gutiérrez Moreno unas cartillas y unas Misiones de Arte e inicia la *“Breve historia de la pintura”* de Lafuente Ferrari, la *“Breve historia de la escultura”*, de María Elena Gómez-Moreno, y me reserva a mí la *“Breve historia de la arquitectura”*, cosa que quedó todavía en el aire para mejores tiempos. María Elena va cosechando cada vez mayores éxitos, es Catedrática de Instituto, es Directora de la Casa del Greco en Toledo, es Directora del Museo Romántico de Madrid. En algunas obras del Museo Romántico colaboré con ella. Nuestra amistad sigue y es cada vez más sólida.

Últimamente se le nombra Académica de Honor de la Academia de Bellas Artes y comparte con nosotros veladas académicas todos los lunes. Hoy esta amistad ha cesado, cortada por la guadaña implacable de la muerte, pero, para mí, María Elena ocupará siempre un sitio preferente en mis recuerdos más entrañables.



MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO  
Académica Honoraria

Por

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

Al unirme al homenaje póstumo que nuestra Corporación rinde a la memoria de su Académica Honoraria, la Excma. Sra. doña María Elena Gómez-Moreno, se reavivan en mi memoria recuerdos muy lejanos que se remontan, nada menos, que a los años de mi adolescencia. Cuando tenía doce, en setiembre de 1934, llegué a Madrid, al trasladarse mi familia desde La Coruña, donde yo había nacido. Aquí continué mis estudios de bachillerato en el Instituto Calderón de la Barca, que ocupaba el edificio del Colegio de Areneros en la calle de Alberto Aguilera. En él seguí los cursos tercero y cuarto y pude conocer una pléyade de profesores de excepción, tanto en los campos de ciencias como en los de letras. Cierto que sólo de algunos tuve la fortuna de ser alumno. Pero quedaron profundísimamente grabadas en mi mente las figuras de don Antonio Machado, de don Rafael Lapesa (de quien recibí lecciones realmente magistrales) y de doña María Elena Gómez-Moreno. Ella enseñaba Geografía e Historia dentro de aquel flamante y magnífico plan de estudios de carácter cíclico que acababa de ponerse en marcha y al que pude incorporarme. Un divino don de la memoria consiente que ciertas imágenes resistan, indelebles, el inexorable paso del tiempo mientras que otras se disuelven. Entre las que permanecen con vigor figura la de nuestra ilustre colega recorriendo con pasos breves y rápidos los pasillos del Instituto, cimbrándose con donosura, o hablando con otros profesores siempre en un tono vivaz. Debía tener entonces veintisiete o veintiocho años.

Mis estudios en el Calderón de la Barca quedaron truncados por la espantosa Guerra Civil (que padecí en Galicia) y al regresar a Madrid, e iniciar en 1940 mis estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, revivió el apellido Gómez-Moreno (no se olvide que es compuesto) encarnado esta

vez en la figura, para mí entonces ya venerable, de don Manuel, el padre de María Elena. Porque con la de don Elías Tormo, estaba siempre presente en las lecciones de nuestros maestros, sobre todo en las de don Francisco Javier Sánchez Cantón y en las de don Diego Angulo. Quiero recordar que María Elena, por aquel entonces, desarrolló durante unos años su labor docente en San Sebastián. Pero cuando terminé la licenciatura y me incorporé al antiguo Centro de Estudios Históricos, transformado en Instituto Diego Velázquez, y fueron constantes mis visitas al Museo del Prado, adquirieron nuevos y muy peculiares valores no sólo la figura egregia de don Manuel, sino la de su cordialísima mujer, doña Elena Rodríguez-Bolívar y las de sus tres hijas, María Elena, Natividad, que aplicaría sus excelentes dotes para el dibujo en la docencia y en el diseño artístico, y Carmen, que acabaría siendo una prestigiosa conservadora de arte medieval en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Pero concentrémonos ahora, solamente, en la memoria de la mayor de las tres hermanas. Quienes la conocieron y trataron a lo largo de numerosas décadas, convendrán conmigo en que pocas personas como ella consiguieron mantener, a lo largo de muchas décadas, una misma imagen física y un mismo talante humano, como si el paso del tiempo no hiciese mella en ella. La figura de María Elena Gómez-Moreno permanecerá indisolublemente unida a la de una excepcional mujer dotada de una pasmosa, enérgica y contagiosa vitalidad que supo proyectar en todos sus actos. Cuando yo la contemplaba en el Instituto Calderón, estaba ya en contacto con la llamadas “Misiones de Arte”, creadas por don Pablo Gutiérrez Moreno que, con vocación y generosidad ejemplares, se gestaron paralelamente a las “Misiones Pedagógicas” que alentó don Manuel Bartolomé Cossío, dentro del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. La labor directa y personal, en contacto con cuantos deseaban asomarse al mundo del arte, realizada por don Pablo (y que, por fortuna, continuó durante varios lustros después de la guerra civil), quedó brillantemente respaldada por una serie de publicaciones centradas en las utilísimas cartillas de arquitectura (redactadas por Carriazo, García Bellido, Camps Cazorla y, finalmente, por nuestro compañero Chueca Goitia) y en dos breves y magistrales historias de la pintura y escultura españolas; la primera, obra de Lafuente Ferrari, se imprimió en 1934; la segunda, por María Ele-

na, un año después; podían adquirirse por cinco pesetas, bien poco aunque fueran las de entonces.

A esta trascendental síntesis se referirán casi todos los que glosen la personalidad de nuestra Académica Honoraria. No voy a comentar aquí, con palabras propias, ni esta publicación ni otros trabajos suyos; estoy seguro que lo harán otros colegas. Me valdré de una pluma ajena (la de Domínguez Bordona) para rescatar dos frases de la que pudo ser primera crítica publicada sobre este libro (en el número 33 de *Archivo Español de Arte y Arqueología*), tan sólo unas semanas después de ver la luz. Son éstas: “Un manual, ejemplar por su razonado método y por su exposición clara y animada, que pone al día todos los problemas relacionados con la historia y crítica de la plástica española. La fidelidad a las autorizadas fuentes bibliográficas de la obra no excluye, a todo lo largo de ésta, interesantísimos juicios y apreciaciones absolutamente originales, frutos de un sólido conocimiento del tema y de una exquisita sensibilidad”.

La *Breve historia de la escultura española* podría servir de punto de arranque a una reseña (que, insisto, no vamos a realizar) de las publicaciones de María Elena de carácter divulgador y que sirvieron para reforzar una amplísima y fecundísima labor docente. Sus lecciones (con palabras ágiles y fluídas) se desarrollaron en las aulas, en los museos, en contacto directo con los monumentos a lo largo de muchos años. Pero al lado de estas actividades no deben olvidarse sus aportaciones en el campo de la investigación. Sólo a título de ejemplo recordaré, como testimonio primerizo, el importante trabajo impreso en plena Guerra Civil, sobre “El pleito de Alonso Cano con el Cabildo de Granada”; apareció en 1937, en el número 39 de *Archivo Español de Arte y Arqueología* que cerró por cierto una etapa en la vida de esta gran revista.

En mi intervención, que necesariamente debe ser breve, he querido resaltar el deseo de aludir a otros muchos e importantes trabajos, para destacar con mayor énfasis las calidades humanas de María Elena. Fue una gran defensora de nuestro malparado tesoro artístico, poniendo siempre amor, pasión y energía en una lucha difícil de afrontar. Supo desempeñar con eficacia y esfuerzo cargos de responsabilidad, como los que tuvo al frente de la Fundación Vega Inclán, dejando buenos testimonios de ello en el Museo Romántico y en la Casa y Museo del Greco de Toledo. Fue una gran organizadora de exposiciones. En cierto modo siguió a su padre al

mostrar innata e incisiva curiosidad por cuantas cosas tuvieran que ver con el mundo del arte. Creo que esto quedó expresamente plasmado en las valoraciones que supo hacer, por escrito y con palabras vivaces, del importante y peculiarísimo conjunto de cerámicas, esculturas, pinturas, dibujos y otras cosas fruto del afán coleccionista de don Manuel. Y no cabe olvidar la parte decisiva que tuvo, con sus dos hermanas, para que todo aquello cobrara vida en Granada, como Instituto Gómez-Moreno en el seno de la Fundación Rodríguez Acosta; estoy seguro que de ello hablará su Presidente.

Debo concluir cediendo la palabra a otros colegas. Pero al terminar siento que al irse de nuestro lado María Elena Gómez-Moreno nos deja un sensible vacío. Hija de un Académico Benemérito, había ocupado un puesto en nuestra Corporación por méritos propios; pero, a la vez, establecía una continuidad con un ilustre apellido. Por fortuna, con el Instituto de Granada, con la presencia en él de sus hermanas y de un sobrino lleno de vocación investigadora, el competente profesor de la Universidad José Manuel Gómez-Moreno Calera, se mantiene viva la memoria de una familia prócer que tanto contribuyó y sigue contribuyendo al estudio, exaltación, defensa y conservación de nuestro rico y malparado patrimonio artístico.

# MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO EN LA MEMORIA

Por

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM

Señores Académicos,

*Los Gómez-Moreno a falta de nobleza, tenemos casta.* Así, con estas líneas, comienza María Elena Gómez-Moreno la biografía de su padre, editada por la Fundación Ramón Areces en 1995.

He traído aquí al recuerdo este pensamiento de María Elena porque resume y explica muy certeramente, a mi entender, alguna de las claves de su personalidad, de su energía y de su talante ante la vida. En estas palabras, en primer lugar, está contenida su plena conciencia de pertenecer a una estirpe o linaje de primera fila que le obliga a determinadas cosas. También evidencia que, al sentirse miembro activo y destacado de esa gran familia, se reconoce a sí misma como un eslabón importante de una cadena con peso específico propio. En consecuencia, siente una responsabilidad y una misión que cumplir ante esa herencia intelectual y científica recibida, auténtico acervo de la cultura española de nuestro siglo.

Quienes hemos conocido a María Elena advertimos de inmediato que no le falta a la frase, además, un grano de sal fina o de picante ironía, cuando se arroga el pertenecer a una *casta* como la mejor herencia, frente a quienes presumen de blasones y nobleza, pero que, en el devenir de las generaciones, han perdido la fuerza de la sangre o la luz de la inteligencia.

Con la desaparición de María Elena Gómez-Moreno esta Casa ha perdido realmente a un ser excepcional. En ella coincidían y se confundían distintas virtudes, dotes y talentos, siempre extraordinarios. Sólo para atender a su perfil personal y humano necesitaríamos un espacio y un tiempo que rebasarían con mucho los que se nos han señalado en esta ocasión.

Pero cedamos, al menos, a la tentación de dirigir una fugaz mirada hacia atrás, y recordémosla tal como tan recientemente la hemos visto entre nosotros, con la viveza de su carácter unida siempre a la cordialidad de su trato, lo que la hacía destacar en diálogos y charlas informales como en

las más rigurosas intervenciones académicas. Nunca permanecía indiferente ante cualquier debate, sino, por el contrario, atenta a lo planteado –ya se tratara de cuestión trascendental como de asunto más superficial–, María Elena participaba siempre con agudeza y con calor, con autoridad y, a veces, con un punto de combatividad, sin perder la sonrisa en los labios: forma inherente de su manera de ser emprendedora, impulsiva, tan Gómez-Moreno, diríamos. Y aportando con frecuencia experiencias personales, anécdotas sabrosas o vivencias de indudable interés, dichas o relatadas con el gracejo y la chispa que la caracterizaban.

Hoy es imposible –yo diría que inevitable– el pensar, el reflexionar por un momento de quién era descendiente y al lado de quién se había formado María Elena. Porque ser hija de D. Manuel Gómez-Moreno y tener brillo y autoridad propias es un caso realmente excepcional.

Esta Academia tuvo el privilegio de que aquella “montaña” de sabiduría que fue D. Manuel, fuese miembro de número de esta Casa, adscrito a la sección de arquitectura, dando así durante muchos años, desde 1931 a 1970, fecundos frutos, producto de sus lúcidos proyectos, trabajos y lecciones en los distintos campos del arte, la arqueología y la historia, intervenciones no ayunas, a veces, de tormentosos debates o de apasionadas discusiones, como correspondía a su encendido carácter e indiscutible autoridad. De alguna manera, todo este torrente de energía estaba, evidentemente, en la mente y en las venas de María Elena.

Por ello, cuando en recepción pública y solemne, esta Institución acogió en su seno a María Elena Gómez-Moreno el día 3 de noviembre de 1991, daba así paso y entrada a un destacado miembro de una familia ejemplar, pero con conciencia plena de recibir, con el resplandor de esa herencia, a una académica con luz propia.

Así, recuerdo que en su primera intervención, es decir, en su discurso de ingreso en esta Academia, dedicado al tema *Origen del Catálogo Monumental de España, en relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no hizo sino aprovechar la ocasión para rendir una vez más un cálido homenaje a su padre, refrescando el recuerdo, dando noticia puntual, relatando y desentrañando la complicada y ardua tarea que supuso aquella titánica empresa.

Ella pudo haber centrado su discurso de ingreso sobre cualquiera de los muchos temas a los que dedicó años de investigación y estudio, y que le

proporcionaron prestigio y autoridad en la Historia del Arte. Pudo hablarlos, por ejemplo, sobre la Historia de la Escultura Española, de la que tanto sabía. Sin embargo, su devoción por D. Manuel, no ausente de ese espíritu de misión y de sincera modestia al que antes aludía, le llevó, en fin, olvidándose de sí misma, a procurar una ocasión más para exaltar los valores del gran sabio español.

En las primeras palabras de su discurso de ingreso, declara paladinamente que no hará manifestaciones de modestia, *“sino el convencimiento de que los valores que en mí pueda haber –dice– no han ido por el camino académico, debido acaso a un insobornable espíritu de independencia probablemente heredado”*. No tiene desperdicio el párrafo y confirma de una parte esa fijación y admiración apuntada, al tiempo que deja constancia de una forma de enérgica autoafirmación. Y termina el párrafo manifestando: *“Y ya que no he hecho mérito para ello, sí deseo que el “honor” sea en el sentido etimológico de peso o carga, esto es de tarea a realizar. Sólo siendo útil en algo a la Academia se me quitará el remusguillo de un honor no merecido”*.

Y antes de terminar, quisiera hacer mención de una de las facetas más destacadas e importantes de la labor de María Elena Gómez-Moreno. Me refiero a su mecenazgo. Pero aquí deseo hacer un punto y aparte para decir y aclarar que esta acción y labor de mecenazgo a la que voy a referirme fue compartida en igual medida, voluntad y entusiasmo por las tres hermanas Gómez-Moreno: María Elena, Natividad y Carmen.

En un gesto de desprendimiento que tiene muy pocos precedentes en España, las hermanas Gómez-Moreno cumplieron la voluntad verbal (no escrita) de D. Manuel, que, poco antes de morir, parece que había manifestado, más o menos, algo así: *“Me gustaría que después de mi desaparición todos mis papeles y escritos, archivo, la biblioteca y todas las obras de arqueología y de arte que poseo quedaran reunidas allí en Granada, donde nací”*. *“Un sueño demasiado bonito para ser cierto”*, añadió. Pues bien, con este único e importante estímulo, el de ese pensamiento y voluntad de su padre, y con un respeto verdaderamente impresionante al mismo, las tres hermanas Gómez-Moreno se encaminaron a Granada y formalizaron la donación de todos sus bienes en forma de lo que fue llamado *“El Legado Gómez-Moreno”*, consolidado hoy como el Instituto Gómez-Moreno. Un acto de generosidad verdaderamente

excepcional, gracias al cual la ciudad de Granada y el mundo de la investigación y del arte en general, se han visto extraordinariamente beneficiados. Hoy, como es sabido, en un edificio singular del arquitecto José María García de Paredes, junto a la sede de la Fundación Rodríguez-Acosta, se encuentra el Museo del Instituto, lugar en el que se exhibe todo el conjunto de obras de arte y arqueología reunidos en vida por D. Manuel junto a sus libros, sus trabajos, sus papeles y archivos, todo el inmenso bagaje de datos, en fin, con el que contó el gran sabio español en sus investigaciones y que hoy está a disposición de estudiosos, investigadores y amantes del arte en general. Pero es preciso señalar que, desaparecida María Elena, sigue teniendo, sin embargo, el Instituto entre sus más vehementes valedoras y colaboradoras a Natividad y a Carmen Gómez-Moreno, dentro de una Junta Rectora y un Patronato. Ya esta Academia –debemos recordarlo también–, siempre atenta a los destacados acontecimientos que surgen en el campo del mecenazgo y de las Bellas Artes, concedió y premió en 1973 con su Medalla de Honor a las hermanas Gómez-Moreno por este insólito y realmente benemérito hecho.

Y termino aquí, dedicando a María Elena Gómez-Moreno, en nombre de la Academia y personalmente, el mejor y más cálido recuerdo de afecto y de gratitud por lo mucho que ella nos ofreció en vida, y con tanta humanidad y donosura nos entregó.

Descanse en Paz.

# IN MEMORIAM. MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO

Por

ANTONIO BONET CORREA

Con el fallecimiento de María Elena Gómez-Moreno, nuestra Corporación pierde una eximia historiadora del Arte y una fiel mantenedora del más acendrado espíritu académico. Heredera de una estirpe familiar de decantada cultura estética, María Elena fue una persona muy sensible y dinámica, siempre dispuesta a llevar a cabo una labor en pro de la formación pedagógica de los interesados por el arte, a la vez que la divulgación del saber histórico del pasado más glorioso de España. Catedrática de Instituto de Enseñanza Media y profesora del Colegio Estudio, insufló en sus alumnos su enardecida pasión por la belleza artística. Directora del Museo Romántico en Madrid y de la Casa del Greco en Toledo, supo mantener con fidelidad los designios que para estos dos museos había establecido su fundador el marqués de Vega Inclán. Conocedora a fondo del arte del Siglo de Oro español, en sus libros y trabajos de investigación María Elena Gómez-Moreno fue una brillante continuadora de la gran escuela de Historia del Arte, tal como la orientó y encauzó su padre Don Manuel Gómez-Moreno.

No quisiera aquí dejar de evocar a la amiga. María Elena era una persona muy cordial y humana que anteponía a cualquier cosa la amistad y el cariño por todos aquellos que consideraba sus semejantes y pariguales. Generosa y nada avara de sus conocimientos estaba siempre dispuesta a dar datos y sugerencias a quien se los pedía. De temperamento muy sincero y entero, era amiga en la cual se podía confiar y a la cual se le podía pedir un consejo o encontrar apoyo moral cuando se necesitaba. Menuda y ágil de cuerpo, pero recia como una encina, era el prototipo de la mujer que aparece en las pinturas y esculturas del arte clásico español, idéntica a aquellas damas fundadoras y monjas adariegas, capaces de romper con el solemne reposo y los sosegados ademanes de una sociedad estática de

rígida estructura estamental. María Elena Gómez-Moreno nos deja el legado de su espíritu, que siempre latió con brío intenso. La lección de su energía dinámica nunca la olvidaremos todos aquellos que la queríamos y admirábamos profundamente. ¡Que descanse en Paz tan entrañable y ejemplar académica!

# MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO, EN MI RECUERDO

Por

RAFAEL MANZANO MARTOS

Hace muy poco más de un cuarto de siglo, creo que en Abril de 1970, –hoy me parece ayer–, celebrábamos en una de las salas del Museo, aún no terminada su restauración por nuestro maestro Fernando Chueca, y en torno a un improvisado altar, una misa emocionada y emocionante para dar gracias a Dios por los cien años de vida que en gloriosa y prodigiosa ancianidad cumplía el maestro de todos nosotros, Don Manuel Gómez Moreno.

Oficiaba otro personaje inolvidable, Monseñor Federico Sopena, entonces secretario General de la Corporación, y luego nuestro director, que iba a iniciar su homilía trucando con picardía un viejo decir castellano:

“Tres eran tres las hijas de Elena;  
Tres eran tres, y las tres eran... buenas”

Hoy lloramos desconsolados la pérdida de la mayor de aquellas tres irrepetibles hijas de D<sup>a</sup> Elena y de D. Manuel, la Excma. Sra. D<sup>a</sup> María Elena Gómez-Moreno, historiadora de arte y académica honoraria de esta Real Academia.

Conocí a Don Manuel Gómez-Moreno en la plenitud de su vejez, hace unos cuarenta y cinco años, cuando yo contaba diecisiete e iniciaba apasionadamente mis estudios de arquitectura. Despachaba con mi queridísimo profesor de Historia del Arte, Don Leopoldo Torres Balbás, cuando una silueta venerable pero todavía sólida y fuerte, de centelleante mirada, penetraba en la biblioteca del Instituto de Valencia de Don Juan. Levantóse reverente Don Leopoldo y me dijo: “Mire Rafael, le voy a presentar al maestro de todos nosotros”, y, desde aquel momento yo le tuve por mi maestro y él me adoptó como su discípulo.

Muy pronto y, ahora de la mano de Fernando Chueca, me iba a convertir en miembro y casi benjamín de la gran familia Gómez-Moreno.

Aquella era una familia tan copiosa como generosa. A la casa concurrían por aquellos días además del otro gran sabio coetáneo, Don Ramón Menéndez Pidal y sus hijos, gentes de la más varia procedencia: Los Ferrant, Cariazo, Gudiol, Diego Angulo, Gratiniano Nieto, por citar sólo los que ahora acuden a mi recuerdo. Entre los jóvenes, Manuel Casamar que pacientemente le recogió al dictado su obra epigonal sobre las “piezarras” de Lerilla.

Allí se hablaba de todo lo divino y de lo humano, pero sobre todo de cualquier tema de arte que quedaba ilustrado y agotado por el incesante fluir de aquella vena inagotable.

Andábamos por entonces Fernando Chueca y yo en el empeño editorial del primer tomo de su Breve Historia de la Arquitectura Española. Este intento de las Breves Historias fue idea genial de aquel arquitecto entregado a la pedagogía del arte español que se llamó Don Pablo Gutiérrez Moreno.

A su iniciativa escribió María Elena Gómez-Moreno, que hoy evocamos, en magistral y ajustado compendio, la Breve Historia de la Escultura Española. Tocó a Enrique Lafuente Ferrari recopilar la historia pictórica española en un manual que se fue enriqueciendo en sucesivas ediciones hasta conformar la más hermosa síntesis nunca escrita de la historia de nuestra pintura.

La de la Arquitectura surgió ya de origen tan dimensionada que no se le pudo anteponer el calificativo de Breve. Su edición en una España que aún no había superado la economía de la postguerra y que se realizaba por la Editorial Dossat con recursos modestos, exigió un esfuerzo enorme para recopilar su copiosa colección de planos e ilustraciones. Muchas se realizaron “ex profeso”, pero el riquísimo archivo de Don Manuel suministraba, providente, viejas fotografías y copiosos datos tomados en el monumento, y que sirvieron de base a múltiples dibujos, secciones y planimetrías.

La búsqueda de tan rico material dió lugar a largos días de convivencia en aquel piso de la Castellana que quiero evocar como verdadero relicario de arte tal cual estaba en vida de Don Manuel antes del traslado de sus pre-seas al museo del Instituto Gómez-Moreno en la granadina Fundación Rodríguez-Acosta, allí fundado por la generosidad de sus hijas. Pero aquellas piezas riquísimas convivían de forma natural y espontánea formando el marco vital de aquella familia. Aquel diván imperio, eje de la tertulia, junto con la mesa de trabajo del sabio, estaban presididos por el bellissimo

San Diego de Alcalá de Cano, y por mil objetos repartidos como al azar sobre la mesa, idolillos de Despeñaperros, una vieja curiosidad en estudio, o el vaciado de un marfil califal. Junto a la ventana, sobre el bargueño monacal con sus cajoncillos cuajados de fichas, fotografías y papeletas, el severo Crucificado de Pacheco, precedente inmediato del genial de su yerno Diego Velázquez. Todo tenía un perfume peculiar y marcadamente granadino, “habitat” perfecto de aquel gran alquimista de la historia.

El cuadro femenino lo componían Doña Elena y sus hijas. Por entonces se vivía en aquella casa la larga ausencia de Carmen, la menor, la más capaz de aventura, que cosechaba éxitos museográficos en el Metropolitan de Nueva York donde se ocupaba de la Escuela Española y del montaje en “The Cloisters”, del ábside románico de San Martín de Fuentidueña. Pero allí estaban María Elena, vivaz y apasionada, de conversación desbordante, en contraste con la dulce y poética sensibilidad de Nati, la pintora, a la que en estos momentos me dirijo especialísimamente para expresarles mi tristeza y el mucho cariño que la profeso.

Yo había terminado ya mi carrera y me afanaba entonces en la restauración de nuestro patrimonio artístico. Hasta aquí yo sólo había conocido al Don Manuel maestro al que intentaba extraer el máximo de su doctrina. Ahora me encontré con el Sabio pleno de curiosidad hasta la muerte, que quería a través de mis noticias, fotografías y planos penetrar los misterios de los monumentos que yo exploraba y que él no podía, por la distancia, estudiar. Como andaba ya algo duro de oído, se enfadaba a veces con sus hijas y su mujer que, en paralelo, charlaban con la mía en animada tertulia y no le dejaban oír. Recuerdo que hablábamos del Alcázar de Sevilla, y le decía yo, “Don Manuel, el patio de las Muñecas es el Cuarto de la Reina, y este pasaje permitía la comunicación directa con el zaguán de entrada a la Padilla y a sus damas”... y Don Manuel, morisco viejo al fin, se encrespaba, ¡Pues déle Vd. facilidades; se les escaparían por allí las mujeres como gallinas...!

Todo lo miraba, todo lo estudiaba. Todo lo degustaba con la lupa y todo brillaba en aquellos ojos como dos candelas. Sólo un día se enfadó conmigo en esta vida. Habíamos restaurado la iglesia y Hospital de San Juan de Ortega y procedimos en sencilla ceremonia a la exhumación del celestial patrono de los arquitectos españoles: Bajo el gótico mausoleo elevado por la reina Católica se superponían un magnífico Sarcófago

románico del taller del maestro Mateo, que fue la mejor sorpresa de aquella excavación, y la sepultura de cista en que estaba inhumado el Santo arquitecto envuelto en una riquísima tela nazarí que le servía de sudario. Yo quise que la tela pasase al museo para su estudio y mejor conservación, pero Miguel Angel García Lomas, que como Director General de Arquitectura presidía el acto y era la máxima autoridad en aquellas obras de su departamento, sólo me autorizó a fotografiarla y me permitió tomar dibujos del adamascado y de los nudos y trama de su urdimbre, pero vigiló cuidadosamente que no se tomara muestra alguna ya que había abundantes deseos en la comitiva de posesionarse de algunas “reliquias” del Santo. Don Manuel estaba indignado de que no hubiera podido sacar un fragmento para su mejor estudio.

Así discurrían aquellos días inolvidables de mi juventud en aquel hogar en que aquellas hijas de Don Manuel, por su liberalidad y frescura juvenil, fueron para mí verdaderas hermanas mayores, como lo fueron para tantos estudiosos de arte de tantas y tantas generaciones, ya que la longevidad de Don Manuel le permitió convivir con muchas de ellas, y, como me decía en alguna ocasión, su larga vida no le ahorró el dolor de tener que enterrar a muchos discípulos.

Luego vino mi largo exilio sevillano y la separación, que no obstante permitió encuentros de los que quiero recordar la presencia de María Elena en Granada para presentar mi libro de la Alhambra en diciembre de 1992, en la Fundación Rodríguez-Acosta. Allí nos habló de la imagen recibida de su padre y de su abuelo del gran monumento nazarí.

Como aquí cuando, –pienso que un poco tardíamente–, se la eligió académica de honor de esta Corporación, prolongando aunque por pocos años, la huella de su padre en esta Casa que tanto le debe, nos ilustró con los recuerdos de los orígenes del Catálogo Monumental de España y de aquellos días en que, ahora hace casi un siglo, corría el joven Gómez Moreno por tierras de Castilla, a caballo y sin espolín, conquistando para la historia el riquísimo patrimonio de Ávila, Salamanca o Zamora.

Recuerdo que un día a un discípulo impertinente que se despedía de Don Manuel con un seco “hasta mañana”, él, que andaba un poco harto de su petulancia, le contestó, “Hasta mañana no, Vd. ya lo sabe todo ¡hasta el Valle de Yosafat!...” Luego, ya con muchos años, se despedía siempre con esa frase. Un día fue verdad.

Mi más allá, mi paraíso, es ese valle de Yosafat, seguramente hebreo, cristiano y musulmán que tantas veces evocó en vida Don Manuel, y allá habrá sido el eterno reencuentro con esta hija tan querida, tan cargada de vida y de entusiasmo, tan irrepetible. Yo quiero despedirme también de ella con ese saludo tan familiar:

¡Hasta el Valle de Yosafat María Elena!  
Que... ¡Cum Patre et cum Matre in æternum vivas!



## RECORDANDO A MARÍA ELENA

Por

ANTONIO GALLEGO GALLEGO

Cumplo muy gustosamente el encargo de la sección de Música de esta Real Academia para hablar en este acto sobre nuestra querida amiga María Elena Gómez-Moreno. No la traté mucho, dadas nuestras diferencias, pero las pocas ocasiones en que tuve el placer y el honor de hacerlo me dejó –como a todos– un recuerdo imborrable. Al repasarlas ahora, se adhieren a su memoria las de otros queridos amigos cuya existencia mejoró la mía y cuya evocación me provoca tanta gratitud como melancolía.

Recién llegado a Madrid en 1963, comencé a ayudar a mi maestro y amigo Federico Sopeña en sus clases del Conservatorio. Una de las tareas que más me gustaban fue la de visitar con sus alumnos los museos madrileños y hablarles de arte y de la música reflejada en los objetos artísticos. Con una tarjeta de Sopeña visité a M<sup>a</sup> Elena para que, en su condición de Directora de las Fundaciones Vega-Inclán, nos abriera las puertas del Museo Romántico, y también hicimos una excursión a Toledo para visitar la Casa y Museo del Greco. Todo fueron facilidades y recuerdo que en las visitas al Museo Romántico María Elena nos acompañó como uno más del grupo y luego, al finalizar, me dijo con mucha amabilidad (exagerada, sin duda) que había descubierto detalles de su Museo que hasta entonces le habían pasado desapercibidos, y me regaló alguna publicación reciente suya. Cuando años más tarde Federico y yo –centrando en un sólo museo los materiales recogidos en aquellas visitas– publicamos nuestra *Música en el Museo del Prado* en 1972, uno de los primeros ejemplares, lógicamente, fue para María Elena.

Por entonces ya trabajaba yo en esta casa como oficial mayor, y fallecido a comienzos de 1973 el escultor académico don Juan Adsuara, la sección de Escultura acordó organizar con el Ministerio de Educación y Ciencia una exposición aprovechando los materiales, generalmente en barro o en yeso, que Adsuara había atesorado en su estudio madrileño, antes de su

traslado definitivo a Castellón de La Plana. La sección, con don Enrique Pérez Comendador y don Juan Luis Vassallo a la cabeza, había quedado encargada de redactar la biografía y el catálogo, pero los días pasaban y nadie hizo gran cosa, por lo que, un par de meses antes de inaugurar la exposición, me llamaron a capítulo y me instaron cariñosa pero energicamente a que me ocupara yo del asunto. Incluso pactaron con Luis González Robles, entonces Comisario de Exposiciones o algo similar, una cantidad importante para mí. Sabiendo lo que María Elena podía ayudarme en ese asunto, la escultura, que ella dominaba tan bien, le pedí consejo y le fui dando noticias del proyecto. Disfrutó mucho conmigo cuando “descubrimos” que el escultor de la capilla del Consejo de Investigaciones Científicas, un encargo de los años 40, había sido en realidad un republicano y que Manuel Azaña le citaba en sus memorias como uno de los que ayudó a preservar el patrimonio artístico, especialmente el religioso, de Castellón durante la guerra civil desde el bando de la República. Naturalmente, cuando el catálogo estuvo impreso, uno de los primeros ejemplares fue para María Elena, quien entonces me regaló uno de la primera edición de 1935, hoy rarísimo, de su *Breve Historia de la Escultura Española*, publicado originalmente, como la *Breve Historia de la Pintura Española* de don Enrique Lafuente Ferrari, en las beneméritas “Misiones de Arte”.

Luego, pocas cosas más. Siempre nos vimos con gusto, celebré mucho su ingreso en esta casa como Académica Honoraria en 1991 y ella el mío en 1996. Lo último significativo que recuerdo de ella fue, hace tal vez un par de años, la visita que hice al Instituto Gómez-Moreno depositado junto a la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, en la que ella me fue mostrando minuciosamente aquellas joyas, y entonces recordamos con nostalgia aquella otra visita al Museo Romántico, hacía tanto tiempo, en la que un jovenzuelo inexperto pero voluntarioso había sido su “cicerone”. Descanse en paz.

NECROLOGÍA  
DEL  
EXCMO. SR. DON LUIS DÍEZ DEL CORRAL





Roma  
7-V-24

A mi gran amigo  
Luc Dier del Corral

Venancio

DESCANSE  
EN  
P A Z

~



## LUIS DÍEZ DEL CORRAL. IN MEMORIAM

Por

ANTONIO IGLESIAS

El Excmo. Sr. D. Luis Díez del Corral y Pedruzo, nace en Logroño el 5 de Julio de 1911 y fallece en Madrid, el 7 de Abril de 1998.

A los diecisiete años de edad, comienza sus estudios en las Facultades de Derecho y de Filosofía y Letras, siendo distinguido con el Premio Extraordinario en la Licenciatura de Derecho, de la Universidad Central de Madrid. Tras ampliar estos estudios en las Universidades de Berlín y Friburgo en Brisgovia, es Doctor en Derecho y en Filosofía y Letras, de la citada Universidad madrileña. En 1933, formó parte del famoso “Crucero del Mediterráneo”, viaje de estudios que reflejó en su libro “Mallorca”, libro que mereció el Premio Nacional de Literatura de 1942.

Ingresó en nuestra Academia, el 30 de Enero de 1977, siendo presentado para cubrir la vacante ocasionada por el fallecimiento de D. Florentino Pérez Embib, presentado por D. Luis Moya, Conde de Yebes y D. Xavier de Salas; su brillante y documentado Discurso, fue contestado, en nombre de la Corporación, por D. Enrique Lafuente Ferrari. La ceremonia Pública y Solemne, tuvo lugar en el Salón de Actos de la Real Academia de la Historia—debido a la restauración que por aquel entonces se llevaba a cabo en nuestro edificio de Alcalá, 13—, presidiéndolo el Director de la Academia, Marqués de Lozoya, sentados a su derecha el Director de la de la Historia, D. Diego Angulo, D. Federico Sopena (Secretario General), D. Pascual Bravo (Censor), y a su izquierda, D. Ramón González de Amezúa (Tesorero) y los Académicos Decanos, D. Luis Moya y D. José Camón Aznar. Acompañaron hasta el estrado al recipiendario, D. José Hernández Díaz y D. Juan de Ávalos.

En 1947, será Catedrático de Historia de las Ideas y de las Formas Políticas, en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas, de la Universidad Complutense de Madrid. Asimismo, en 1947, ganará por oposición

una plaza como Letrado de las Cortes, llegando a ocupar el puesto de Letrado Mayor.

En 1965, es nombrado Académico Numerario de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, versando su Discurso de Ingreso sobre “La mentalidad política de Tocqueville, con especial referencia a Pascal”. En 1973, lo elige en una misma condición, la Real Academia de la Historia, refiriéndose su Discurso a “La Monarquía de España en Montesquieu”. Y en 1977, ingresará en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con su Discurso sobre “Velázquez, Felipe IV y la Monarquía”, adscrito a la Sección de Escultura, como Competente en Arte.

En 1987, la Fondation du Merite Européen, de Ginebra, le concede su Medalla de Oro y, al año siguiente, obtiene el Premio de las Ciencias Sociales “Príncipe de Asturias”, así como la Medalla de Oro de La Rioja.

De 1984 a 1990, fue Director de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, la que seguidamente le elige como su Presidente de Honor.

Consejero Cultural de la Embajada de España en París, en 1948, Vicepresidente del Instituto de España, Asesor de la “Revista de Occidente”, Miembro de la Legión de Honor francesa, Presidente del Patronato de la Fundación Ideas e Investigaciones Históricas, Patrono de la Fundación Ortega y Gasset y del Instituto Universitario Ortega y Gasset.

En 1991, con ocasión de rendirle homenaje la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, presidido por Sus Majestades, el Rey le impone la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil.

Hace sólo dos años, esto es, en 1996, recibe el Premio Internacional “Menéndez Pelayo”.

Tuvo la satisfacción de conocer que sus obras completas, reunidas en cuatro volúmenes, habían sido publicadas por el Centro de Estudios Constitucionales, de las que citamos títulos como “El pensamiento político de Tocqueville”, “El rapto de Europa. Una interpretación histórica de nuestro tiempo”, “El liberalismo doctrinario”, “Velázquez, la monarquía e Italia”, “La monarquía hispánica”, entre otras muchas, algunas traducidas a dieciocho idiomas.

De su hidalguía y prócer figura, de sus extraordinarias dotes como pensador político y cuanto suponía y supone en nuestro panorama cultural la figura de “Don Luis” –como todos le distinguíamos con respeto–, han hablado debidamente los medios de difusión a la hora de su muerte. Nadie,

que yo sepa, dentro de su humanismo, se refirió a una faceta muy sensible de su vida: la Música. Yo tuve la dicha de conocerle en un concierto y, de tarde en tarde, disfruté de su buen juicio crítico a la hora de comentar una obra o su interpretación; esto ocurría, hace no pocos años ya, cuando él asistía a todas las sesiones de aquella Sociedad llamada “Cantar y Tañer”, lamentablemente desaparecida, y en la que, creo recordar, tomó parte activa en el desarrollo de sus actividades camerísticas. Don Luis Díez del Corral, nos honraba sentándose con la Sección de Música, en nuestras Sesiones Plenarias, a las que acudía muy puntualmente, hasta hace algunos meses. Con él se nos daba la excepción del intelectual que vive apartado de la Música, porque, de verdad, la amaba.

Finaliza ya mi intervención que, bien por encima de lo preceptivo, es muy sentida ante tan irreparable pérdida, diciendo con su sucesora en la cátedra, Profesora Carmen Iglesias: “De su obra se desprende una evolución intelectual compleja y multidisciplinar, en la que la Historia, el Derecho, la Ciencia Política, el Arte, la Literatura, se interrelacionan en un entramado potente y riguroso”.

Que “Don Luis” descanse en paz.



## LUIS DÍEZ DEL CORRAL

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Glosar la vida y la obra de Luis Díez del Corral es tarea imposible para un forzosamente breve apunte necrológico. Su obra es vasta, profunda, esclarecedora, algo que parecía apuntar a un sabio reconcentrado, hosco, encerrado como un nigromante, entre sus infolios y palimpsestos. Y, sin embargo, Luis era todo lo contrario, un hombre socialmente distinguido, que gozaba de la amistad, del trato humano abierto y cordial, atento a todo lo que pudiera llenar su curiosidad inagotable.

Lo mismo que compartía la vida con sus contemporáneos, se enfrascaba en el arcano de las más remotas civilizaciones, explorando sus mitos y tradiciones. Y como no le bastaba el archivo y la biblioteca, el documento y el libro, acababa por buscar el escenario mismo de aquellos lugares que rezuman historia.

Por eso fue nuestro llorado amigo, un viajero infatigable desde aquellos, para nosotros juveniles tiempos del Crucero por el Mediterráneo en 1933. Le gustaba analizar en vivo los grandes monumentos de la antigüedad. Me acuerdo que hará unos veintitantos, Luis organizó un viaje a Constantinopla con su familia y con nosotros, para analizar la gran obra de Artemio de Tralles e Isidoro de Mileto.

Se puede decir que en nuestras visitas “destripamos” aquella peregrina estructura abovedada. Luis, repetía, que era su propósito que sus hijos conocieran, no solo por los libros, sino por el conocimiento directo, los grandes monumentos del pasado.

No cabe duda que Luis Díez del Corral, era, entre nuestros intelectuales, entre nuestros pensadores contemporáneos, el que más se distinguió por sus aficiones artísticas, lo que manifestó sin cesar a través de su caudalosa obra de escritor. Por eso, no es de extrañar que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le llamara a su seno para alegría y satisfacción de todos.

Si espumamos a través de su obra algunos de sus escritos que tienen relación con el arte, no debemos olvidar que de muy joven escribió sobre la Pintura de Mariano Barbasan, que a la Isla de Mallorca dedicó una de sus más líricas primicias, que en sus Ensayos sobre Arte y Sociedad descubre su capacidad para entender el arte como levadura social y espejo de una forma de vida; que, fruto de su amistad entrañable con Enrique Lafuente Ferrari, le dedicó un cariñoso y admirativo recuerdo. Que dedicó, Ensayos profundos al Arte Bizantino, preguntándose si se trataba en verdad de un arte europeo. Que tuvo siempre devoción apasionada por Velázquez, sintiéndolo como paradigma de la Europa de su tiempo. Una de sus obras lleva por título *Velázquez y Europa*, y en uno de sus libros más clarividentes, *Velázquez, la Monarquía e Italia*, coloca al insigne pintor en un puesto clave de la historia de su tiempo dedicando un estudio muy sagaz al trasfondo político de la “*Rendición de Breda*”.

Luis Díez del Corral, tiene el secreto de saber fundir arte, historia y sociedad de una manera sin par. Es uno de los grandes aciertos de su didáctica. Tardará en nacer, si es que nace, alguien que en esto le iguale y menos le supere. Porque la figura de Díez del Corral es irreplicable. Se ha solidado decir muchas veces que nadie es insustituible, y en cierto modo es verdad, pues al que se ha marchado otro vendrá y le sustituirá en su puesto. Pero todos convendrán que si un hombre es sustituible, lo que no cabe duda es que es irreplicable hasta que no llegue una hipotética e imposible clonación de seres humanos.

Lo irreplicable de un ser humano nos abandona cuando nos abandona su presencia, porque aunque nos haya dejado sus libros, eso no basta; no está él para saciar nuestra curiosidad. De una visita última y detenida que he hecho al Museo Guggenheim de Bilbao, me hubiera gustado comentar con Luis mis impresiones; también de esta “primarias” del P.S.O.E., para mi trascendentales en nuestra historia contemporánea, me hubiera gustado cambiar impresiones con él, seguro de que su sagacidad como historiador político, me hubiera descubierto perspectivas interesantes. Pero ninguna de las dos cosas he podido hacerlas dada su ausencia. Por eso, yo emplearía una frase muy repetida: Querido Luis, somos muchos los que te echamos de menos. Esto es consecuencia de la irrepeticibilidad del ser humano, irrepeticibilidad que crece más según crece la altura cimera del ser irreplicable.

Estos son los dramas de la vida humana, cuyo único consuelo podemos encontrarlo en la Fe. Así sea.

## LUIS DíEZ DEL CORRAL SABIO Y GENEROSO AMIGO

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Debiera comenzar esta breve y muy cordial evocación de Luis Díez del Corral, con análoga entonación a la que Ovidio mantenía cuando trataba de manifestar lo que para él significaba la amistad. Para dicho autor, la verdadera amistad llevaba consigo la estimación de sagrada y venerable. Algo así es lo que ocurría con nuestro polifacético y querido amigo, el académico Díez del Corral, cuando exponía su parecer sobre algunos de los temas a debate, especialmente en el Consejo de Gobernadores de la Fundación Europea de la Cultura, de cuyas sesiones guardo un recuerdo inolvidable.

El suceso a que me refiero tuvo su origen hace ya bastantes años cuando un buen amigo nuestro, el Embajador José Miguel Ruiz Morales, había fallecido, y, a Luis, el Consejo le había pedido que propusiera la incorporación de quien debía ocupar la vacante surgida por el inesperado fallecimiento del referido Gobernador.

Recuerdo que en la pausa de un concierto de la antigua y benemérita asociación, “Cantar y Tañer”, me habló de la conveniencia de reunirnos para tratar de este asunto, pues tenía el propósito de dar mi nombre, si yo lo aceptaba.

Esta institución con sede en Amsterdam, y actividades en toda Europa había intervenido en la fundación del Colegio de Europa, en Brujas, al que habían pertenecido personalidades de gran relieve. Por ejemplo Henry Brugman, Rector durante muchos años de dicho Colegio de Europa; el célebre pensador y escritor Denis de Rougemont, y en los primeros tiempos nuestro Salvador de Madariaga, etc.

La Fundación estaba presidida por el Príncipe Bernardo, y, algún tiempo después, por la Infanta Margarita hermana de S.M. la Reina de los Países Bajos.

Con tan ilustre patronazgo se había conseguido oficialmente de Holanda, una no pequeña fuente de recursos, al atribuir a la Fundación un

porcentaje de las cuestaciones destinadas en aquella nación a la Lotería y a las quinielas.

Fue para mí un motivo de singular agrado el pertenecer, por la generosa iniciativa de Díez del Corral, al Consejo de Gobernadores. Disfruté mucho en aquellos años, pues cuando era necesario o conveniente expresar nuestras opiniones al respecto, una vez que tan querido colega hacía uso de la palabra, para dar cuenta de lo que pensábamos, nuestros compañeros en el Consejo le escuchaban con la mayor atención, para luego dedicarle el elogio merecido por el rigor intelectual con el que eran desarrollados y la claridad con la que estaban expuestos.

A lo que debo agregar, que a él en cuanto que era el autor del precioso librito de "El rapto de Europa", se le tributaba un afecto respetuoso, muy especial. Realmente el prestigio de que gozaba, en todos los ámbitos en que se movía, profesorales, académicos e intelectuales, eran bien notorios. Valga como ejemplo, el que la antiquísima Universidad de la Sorbona, en París, le nombrara Doctor "honoris causa", o en España con la designación de Presidente de Honor de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, que en cierto modo, lo revalidara S.M. el Rey, al presidir la sesión solemne en la que se le designaba con semejante distinción.

No quisiera terminar sin dejar constancia, entre las muchas deudas de gratitud a las que me siento directa y personalmente obligado, destacar dos, de características tan señaladas, que se me hace muy difícil olvidarlas.

El Doctor Teófilo Hernando, gran admirador del también segoviano Andrés Laguna, me instaba a que favoreciera la edición de un libro de Laguna, al que le pusimos como título apropiado el de "Discurso sobre Europa".

Se trata de la conferencia, con texto en latín, salvo algunas frases en griego, precedente singular de los procesos actuales en pro de la unidad de Europa.

En griego fue el título de la conferencia, que dice así:

Europa Eautantimoroumene.

Tuvo lugar en Colonia, en el entonces famoso Gimnasio de las Artes, el domingo 22 de enero de 1543, a las 7 de la tarde, ante gran concurrencia de Príncipes y varones doctos.

Todos estos datos están tomados del libro en cuestión. Así como el de la aclaración del título de la obra, al decir que trata de Europa, que miserablemente se atormenta y deplora su desgracia.

Editado el libro, con la traducción al castellano, página a página, por López de Toro y con prólogo del Archiduque Otto de Habsburgo, lo presentó magistralmente Luis, en una de las primeras sesiones a que fuimos convocados.

La otra deuda de gratitud a que anteriormente he aludido, la debo en cuanto Presidente de “Música en Compostela”, pues el año pasado, es la suya la primera firma académica en la propuesta para la concesión de la Medalla de Honor de esta Real Academia, a “Música en Compostela”, al cumplir los cuarenta años de existencia.

Son los temas tratados por mi, muy personales, que he considerado que como muestra de mi agradecimiento no debía omitirlas dado que en el limitado tiempo que nos ha sido aconsejado, deberán ser en otras intervenciones de la tarde de hoy, las que se refieran a los múltiples aspectos de la eminente, rica y plural personalidad de nuestro compañero Luis Díez del Corral.

Por su polivalente y ejemplar vida intelectual, estoy seguro que habrá merecido ya el premio que la Providencia otorga a los justos.



# LUIS DíEZ DEL CORRAL Y LA HISTORIA DEL ARTE

Por

ANTONIO BONET CORREA

Con el fallecimiento de Luis Díez del Corral España pierde una de sus más preclaras figuras. Pensador y sociólogo, por su talla intelectual Luis Díez del Corral sobrepasó las metas del ejercicio de su cátedra universitaria y demás actividades académicas. Poseedor de una de las mentes más agudas y penetrantes de nuestro tiempo, sus libros constituyen una de las contribuciones más importantes de la cultura española de la segunda mitad del siglo XX. De señalar es la liberalidad y la sencillez que siempre tuvo, hasta el punto de que muchos no se percataron de la transcendencia y originalidad de sus escritos. Hombre elegante, tanto en su porte físico como en su compostura moral, Luis Díez del Corral era un auténtico paradigma del equilibrio y de la afabilidad respecto a los demás. Su actitud, curiosa ante todo lo que era cultura y pensamiento creador, hizo que su obra haya mantenido y mantenga el mayor interés, y que fuese siempre apreciada por todos aquellos cuyo objetivo es desvelar los secretos de las más elevadas cotas alcanzadas por el espíritu humano. A título de ejemplo, no de anécdota y sí de categoría, quiero recordar como en los años setenta, cuando Andrés Chastel vino a dar una conferencia en el Instituto Francés de Madrid, la única persona que quiso encontrar en nuestra ciudad era Luis Díez del Corral, por el cual expresó la más alta estima. No es extraño que Chastel, estudioso del humanismo y del arte del Renacimiento en la Florencia de los Médicis, admirase al autor del libro *El rapto de Europa*, obra fundamental para comprender los orígenes y los problemas del mundo cultural al cual pertenecemos. Las afinidades electivas que unían a ambos historiadores son, sin duda alguna, reveladoras del fondo de un estado común de espíritu, índice de un universo mental que a nivel cosmopolita, por encima de las guerras y los desastres internacionales, unió a los mejores pensadores europeos del siglo que ahora se está acabando.

En lo que atañe a mis relaciones personales con Luis Díez del Corral he de manifestar mi mayor respeto y consideración por su obra y su persona. En mi adolescencia compré en una pequeña y provinciana librería de Lugo el pequeño volumen *El Archipiélago* de Hölderlin. La traducción del alemán y el estudio del poema que precedía tan precioso texto era de Luis Díez del Corral. Fue mi primer y temprano contacto con quien más tarde tendría cordial relación personal. Aparte de la lectura de su profundo y famoso libro *El Rapto de Europa*, mi asombro aumentó cuando, en 1955, leí sus *Ensayos sobre Arte y Sociedad*. En esa época, teniendo en cuenta la pobreza de la bibliografía artística española, para un joven historiador esta miscelánea era un libro sorprendente. Escrito en una prosa ágil y moderna, al igual que *Arte de Épocas inciertas* (1944), de María Luisa Caturla, abría nuevas perspectivas a una disciplina anclada entonces en el positivismo de los datos, en el enfoque meramente descriptivo y en el afán de clasificaciones y subclasificaciones de carácter científico, como si la Historia del Arte fuese una rama más de las Ciencias Naturales.

Luis Díez del Corral, que demostraba conocer las mejores fuentes artísticas, en especial germánicas –citaba a Burkhardt, Riegel, Panofsky y otros serios y concienzudos historiadores–, nos adentraba en el mundo de la comprensión de lo sensible, a la vez que nos instruía sobre las relaciones entre Arte y Sociedad. También calaba en el significado profundo de la Historia de la Cultura. Su sentido de la literatura artística, de los libros de viaje y manifiestos de la vanguardia, era asombroso. La Antigüedad Clásica, Italia y Andalucía, y las relaciones del cinematógrafo con la estética del pasado, eran tratados con la misma intensidad intelectual. La atención de estos temas por parte de un especialista del pensamiento político merecen a los ojos de los estudiosos del arte la máxima consideración. Para terminar, no quiero dejar de mencionar, por su perfecto engarce de la historia social y política con el gusto de una época, el modélico discurso que en esta Academia, que hoy honra su memoria, pronunció acerca de *Velázquez, Felipe IV y la Monarquía*. Espejo de caballeros, y de los más modernos y avanzados historiadores del arte, Luis Díez del Corral, eminente pensador y prócer figura académica, descanse en Paz.

# LUIS DÍEZ DEL CORRAL

Por

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ

Hablar de D. Luis Díez del Corral y recordarle en este momento, es para mí un gran honor, y ensalzar su ejemplo y sus cualidades, un acto de justicia.

Es difícil hacer en un corto espacio de tiempo una semblanza de lo que fue y representó don Luis, porque su actividad y personalidad tenía tantas facetas, a cual más importantes, que su resumen es difícilísimo. Cualquiera de ellas serviría para hacer el elogio de un gran hombre, mas como en él se dan juntas, es menester mirarlas por separado para darnos cuenta de lo que hizo y representó.

Fue un gran estudioso, un gran maestro, un gran escritor, un gran historiador, un gran pensador e intelectual, y un gran jurista. Y en todos los aspectos lo que se puede decir que caracterizó su actividad fueron tres notas que marcan su personalidad: su humanismo, su excelencia y su caballerosidad.

Nadie aprende sin esfuerzo y la época de formación es importantísima para alcanzar la categoría de don Luis. Estudió Filosofía y Derecho en la Universidad española y alemana, que era en su juventud la de mayor altura en Europa, y tuvo entre sus maestros a Ortega, García Morente, Meinecke, Carl Schmitt. De todos ellos aprendió con ese espíritu crítico que recibe y juzga y forma la personalidad propia.

Fue después, y pronto, un gran maestro como reconocen todos los que tuvieron el privilegio de ser sus discípulos, maestro en el sentido más noble de la palabra, que no solo comunica, sino que comparte, forma e influye en las personas que le escuchan.

Y maestro no solo de los que tuvieron la fortuna de escucharle, sino de cuantos hemos podido leer lo que él escribió. Sus libros, traducidos a muchos idiomas como pocos de esta época, son un magisterio permanente en temas tan importantes como Europa, el pensamiento político, el liberalis-

mo y la libertad, la Monarquía española y tantos otros. Son libros, además, de un gran escritor que domina y utiliza el lenguaje de forma primorosa.

Fue además un gran historiador, moderno, reflexivo, analítico, objetivo y un jurista riguroso, jurista excelente entre los excelentes Letrados del Consejo de Estado, Cuerpo selecto en todas las épocas.

Y en todas sus facetas, un gran pensador e intelectual, un ejemplo vivo de lo que es el trabajo intelectual, la investigación, la docencia y la comunicación de lo que se sabe a través de las publicaciones de sus conocimientos para hacer a los demás partícipes de ellos.

Fruto de todo su trabajo y calidad ha sido el amor de sus discípulos, el respeto de los que le conocimos y tratamos, el reconocimiento internacional, los grandes premios que obtuvo –el Premio Nacional de Literatura, el Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales y el Menéndez Pelayo– y la recepción en tres de las Reales Academias –la de Ciencias Morales y Políticas, la de la Historia y esta de Bellas Artes–. Y en esta casa fue siempre querido por todos y dejó como regalo su discurso sobre Velázquez, Felipe IV y la Monarquía.

Pero con ser todo lo dicho bastante para justificar el homenaje general que por todos está recibiendo don Luis Díez del Corral, quiero terminar destacando unas condiciones que de cara al nuevo milenio deben ser recordadas, destacadas y puestas como ejemplo para las jóvenes generaciones que han de ser las clases directoras del nuevo siglo:

Su condición de humanista, concededor de muchos saberes y coordinador de especializados conocimientos, pero investigador del ser, la conducta y la condición del hombre que es la base de la vida en común.

Su excelencia, es decir, la aspiración a hacer todo, lo mejor posible: su formación, su trabajo y su entrega al estudio y al pensamiento para los demás. Esa excelencia, que debe ser característica de las Academias, es una elevación, por el ejemplo y la imagen, que toda sociedad necesita y que hay que reivindicar para mejorar el nivel general.

Y su caballerosidad, que une la buena educación, la generosidad y la sencillez, y que hace que el más valioso brinde su respeto y su cariño –por la esencial igualdad ante Dios y los hombres de la condición humana– a toda persona por sencilla y modesta que sea. Son estas las cualidades que hacen a los hombres grandes, como lo fue nuestro amigo y compañero don Luis Díez del Corral.

## RECUERDO DE LUIS DÍEZ DEL CORRAL

Por

ALFREDO PÉREZ DE ARMIÑÁN Y DE LA SERNA

Con el fallecimiento de don Luis Díez del Corral y Pedruzo pierde esta Real Academia, junto con las Reales Academias de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas, a uno de sus más ilustres miembros, y la Sección de Escultura y Artes de la Imagen de la Corporación, en nombre de la que tengo el honor de pronunciar estas palabras, a uno de sus más antiguos componentes, que ha formado parte de ella veintinueve años.

La figura de Don Luis Díez del Corral puede y debe ser recordada desde varias perspectivas, pues era y seguirá siendo un maestro en distintas disciplinas. Como historiador, brilló sobremanera en el cultivo de la historia de las ideas y de las formas políticas; como ensayista, en el tratamiento de las cuestiones decisivas de la civilización europea y, por extensión, del mundo occidental; como estudioso de las artes, en la apreciación del orden simbólico que se expresa a través de las creaciones de la pintura, la escultura y la arquitectura; como jurista, en fin, en el desentrañamiento de los principios rectores de la organización del Estado y en su servicio como Letrado del Consejo de Estado.

Todos estos diferentes aspectos de su personalidad y de su obra responden, no obstante, como sucede siempre en las grandes figuras, a una orientación unitaria de fondo, manifestada a través de múltiples facetas. Como ha recordado hace días José Ortega Spottorno, su editor y amigo, esa directriz esencial es en Luis Díez del Corral la misma que inspiró a Tocqueville, uno de sus permanentes motivos de reflexión y estudio. En palabras de Lamberti, se trataría de “un inmenso esfuerzo para trasponer a la democracia, y en beneficio suyo, los valores aristocráticos”.

Esta concepción aristocrática de la libertad, como necesidad y como elección, brilla en sus “Obras Completas”, recopiladas y editadas cuidadosamente por el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, bajo la dirección de su discípula, la Profesora Carmen Iglesias, compañera tam-

bién suya en la Real Academia de la Historia. Luis Díez del Corral tuvo la satisfacción de poder tener en sus manos, poco antes de su muerte, los cuatro grandes volúmenes de estas Obras, que permanecerán –y no hay hipérbole alguna en mis palabras– como una de las más eminentes creaciones de la historiografía y del pensamiento españoles del siglo XX. Para comprobarlo basta recordar que en ellas se contienen libros de la trascendencia del “Liberalismo doctrinario” (1945), “El rapto de Europa. Una interpretación histórica de nuestro tiempo” (1954), “La Monarquía Hispánica en el pensamiento político europeo. De Maquiavelo a Humboldt” (1976), “Velázquez, la Monarquía e Italia” (1979) y “El pensamiento político de Tocqueville” (1989).

La penetrante visión de la cultura que marca toda la obra de Luis Díez del Corral se expresa también de modo particular en sus reflexiones sobre la literatura y las demás artes y en sus libros de viajes, como acaban de subrayar Fernando Chueca y Antonio Bonet Correa. Es muy significativo que sus dos primeros libros, publicados ambos en 1942, sean “El Archipiélago. Estudio y traducción del poema de Hölderlin” y el libro de viajes titulado “Mallorca”. Ello demuestra la atención prestada desde el principio de su obra a la inescindible relación entre el pensamiento, las creaciones artísticas, las formas políticas y el medio social, geográfico y cultural, como instrumento seguro para captar la totalidad de la vida en cada etapa histórica. Ateniéndonos a sus propias palabras –tan frecuentemente citadas– en el prólogo de 1955 a los “Ensayos sobre arte y sociedad”, “quien no sepa comprender admirativamente una estatua griega no acertará a representarse lo que fue de verdad la ciudadanía en la “polis”, ni el modo peculiar, morfológico, del pensamiento político de Platón y Aristóteles. Quien no está penetrado de los ideales artísticos del Renacimiento, no podrá comprender cabalmente a Maquiavelo, pues, con todo su desenfadado empirismo, fue esencial a su pensamiento político un acusado esteticismo humanista. Pero también al revés; sin tener en cuenta sus supuestos sociales y políticos no se podrá comprender de verdad la escultura griega o la pintura italiana del Renacimiento”.

Como ha señalado Carmen Iglesias, “hay en Díez del Corral una preocupación constante por conjugar las dos dimensiones de lo social y lo estético que se dan en el seno de la obra de arte, pero que resultan de índole fundamentalmente diversa, pues la obra de arte y sus innegables su-

puestos sociales no tienen la misma forma de envejecimiento histórico: “la verdadera obra de arte no se desvaloriza ni se disuelve con el paso del tiempo”. De ahí la necesidad de hacer, como él señala, “sociología de las formas históricas” y no “sociología del presente aplicada mostrencamente al pasado”.

La concepción metodológica de Díez del Corral se plasma, en el campo de la relación entre las artes y la sociedad, en libros tan importantes como “La función del mito clásico en la literatura contemporánea” (1957), “Del Nuevo al Viejo Mundo” (1963) o los ya citados “Ensayos sobre arte y sociedad” y “Velázquez, la Monarquía e Italia”.

Este último tuvo precisamente su punto de arranque en el discurso de ingreso en esta Real Academia, pronunciado, como ha recordado nuestro Secretario General, el día 30 de enero de 1977 con el título “Velázquez, Felipe IV y la Monarquía”, en el que Luis Díez del Corral hizo una magistral exposición de la teoría política e iconográfica de la Monarquía Hispánica, expresada ante todo en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro y en los retratos regios de Velázquez. Le contestó entonces Enrique Lafuente Ferrari con una inolvidable intervención, cuyas palabras han sido recordadas recientemente entre estos muros, ante Sus Majestades los Reyes, por José Antonio Fernández Ordóñez al tratar acerca de la futura incorporación del Salón de Reinos al Museo del Prado, institución a la que tan unido estuvo igualmente Luis Díez del Corral como miembro de su Patronato y de su Consejo Científico.

La razón histórica recogida del magisterio de Ortega se traduce, por tanto, en todas las obras de Luis Díez del Corral en una visión de conjunto de la cultura, en la que, como él mismo dijo, los distintos aspectos han de situarse en dimensiones interrelacionadas, “de manera que sólo la capacidad de pensar la totalidad puede dar acceso a pensar o conocer lo que hay de particular en ella”.

La belleza e intensidad del estilo literario, la profundidad y sutileza de la reflexión, la variedad de las cuestiones tratadas y la amplitud de las relaciones establecidas con otras materias hacen de Luis Díez del Corral, como ha dicho también en esta sesión José Luis Álvarez, un ejemplo de humanista, perfectamente integrado en la mejor estela del pensamiento occidental y de la historiografía europea moderna, y plenamente representativo de la espléndida generación intelectual que se formó en la Uni-

versidad española de entreguerras. Nuestro compañero ha sido, como nos ha recordado hace poco Julián Marías, uno de los últimos de esa pléyade de figuras egregias que han mantenido durante gran parte de este siglo la tradición liberal de la cultura española.

Esta tradición se consolidó con la primera generación de la Restauración, en la que, como bien ha señalado Pedro Laín, reinaba un verdadero y fecundo clima de libertad creadora y se mantenía un respeto recíproco entre personalidades tan distintas como Menéndez Pelayo, Pereda, Galdós, “Clarín”, Giner o Valera. Y este clima, a pesar de la crítica al sistema de la Restauración de las generaciones posteriores –del 98 y del 14– y de la crisis de la conciencia española que llevó aparejada, continuó presidiendo en buena medida nuestra vida intelectual hasta la división y la radicalización que desembocaron en la Guerra Civil.

Luis Díez del Corral no se dejó atrapar, sin embargo, por la dialéctica del enfrentamiento. Profundamente liberal, su personalidad se había fraguado antes de 1936 en el clima cultural que seguía siendo herencia de la Restauración y se encontraba abierto a todas las corrientes del pensamiento europeo. Ello le permitió convertir su vida en un modelo de apertura de horizontes, exigencia intelectual y amor a la libertad de pensamiento. En la figura prócer de Luis Díez del Corral sobresalen los rasgos que, según Tocqueville, se manifiestan en la concepción aristocrática de la libertad: “la afición al infinito, el seguimiento de lo grande y el amor a los goces inmateriales”.

Todos los que hemos tenido el privilegio de conocerle podemos dar testimonio de ello. Fue siempre un claro ejemplo de la dignidad de conducta, de la altura de miras, del desinterés, en suma, de la liberalidad que denota un carácter verdaderamente aristocrático, término que pocas veces puede aplicarse con tanto rigor etimológico como en su caso. Pero hay una rara virtud que le distinguió en particular, con más intensidad cuanto menos brillo aparenta tener: la modestia. Su espléndido talento iba acompañado de una auténtica humildad, a la par socrática y cristiana. De ahí su sabiduría, doblada de un singular y hondo magisterio humano, al que podría aplicarse un pensamiento de Unamuno de tono pascaliano que seguramente le resultaría muy grato: “hay que buscar la verdad y no la razón de las cosas, y la verdad se busca con la humildad”.

Luis Díez del Corral nos ha dado sobre todo un ejemplo de búsqueda humilde y perseverante de la verdad. Esta búsqueda, cuando es sincera, no se detiene en los éxitos ni se conforma con los hallazgos. Inquieta y espera siempre. Pero sólo así logran forjarse obras como la suya, de las que bien puede decirse, con las mismas palabras de Isaías que él usó en la dedicatoria del “Rapto de Europa” a su hermano prematuramente desaparecido: “Electi mei non laborabunt frustra” –mis elegidos no se afanarán en vano.



HOMENAJE AL  
EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



## ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

*“Encontré a Chueca por primera vez hace más de cuarenta años, allá por 1932, cuando yo tenía a mi cargo la sección de Bellas Artes, Dibujos y Estampas de la Biblioteca Nacional. Era tan raro ver a un estudiante de Arquitectura, apenas iniciada su carrera, interesarse apasionadamente por lo que atesoraba aquella Sección de nuestra Biblioteca, generalmente tan desconocida a pesar de ser, en España, único tesoro de preciosa documentación para el estudio de las artes, que pronto simpatiqué con la persona del joven estudioso, más que estudiante. Su información, su gusto, su curiosidad por la Historia y los monumentos eran tales que, atraído por su personalidad, pronto trabé relación amistosa con él”.*

Esto decía Don Enrique Lafuente Ferrari el año 1972, cuando contaba a mi Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Enrique Lafuente Ferrari ha sido mi constante amigo desde aquel año 1932, al que él mismo se refería. Esta amistad, profunda, no impedía la distancia que mi respeto y admiración ponían entre los dos. Era Lafuente de una generación anterior a la mía y ya gozaba de un sólido prestigio cuando yo era un modesto estudiante. Siguiendo una costumbre universitaria que, a mi entender, desgraciadamente, se ha perdido, Enrique Lafuente Ferrari y yo nos tratábamos siempre de usted, a pesar de que con otras personas mucho más distantes se franqueaba inmediatamente el tuteo. Cuando al correr del tiempo fuimos compañeros en muchos Patronatos, Academias e Instituciones diversas, siguió manteniéndose esta universitaria costumbre del viejo tratamiento, pero, como digo, esto no

impedía la amistad estrechísima, las relaciones humanas más íntimas e incluso la extensión de estos sentimientos a la familia.

Yo además le debo mucho como maestro. Enrique Lafuente era un gran pedagogo, un hombre que había nacido para vivir, no sólo dentro de una atmósfera intelectual pura sino en el seno de una universidad activa y creadora en la cual él podía moldear, como inteligente escultor, a los jóvenes alumnos que acudían a sus aulas y a los que como yo, sin acudir a ellas, recibían sus lecciones en reuniones, viajes, excursiones o paseos callejeros.

Pero por esas paradojas tan tristes y tan frecuentes en la vida española, el más prometedor de los jóvenes historiadores del arte, no pudo alcanzar la docencia universitaria. Cuando el año 1933 se realizó el famoso y nunca suficientemente ponderado “Viaje por el Mediterráneo” que organizara la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid por iniciativa de Don Manuel García Morente, Decano de la misma, Enrique Lafuente Ferrari, recién casado con Doña Carmen Niño, excelente compañera de toda su vida, era el más brillante profesor auxiliar de los dos nombres más preclaros de la historiografía artística española: D. Elías Tormo y D. Manuel Gómez Moreno. En aquellos años Lafuente era auxiliar de ambos, pues todavía se trataba de una universidad de límites discretos en la que un auxiliar podía atender perfectamente a dos cátedras. De hecho, su vida estaba trazada. Sería el sucesor de ambos o por lo menos de uno de ellos, lo mismo que Dámaso Alonso sucedería a don Ramón Menéndez Pidal y Emilio García Gómez a Don Miguel Asín Palacios. Pero los hados, que en este caso podemos llamar maléficos, habían dispuesto otra cosa y en el difícil juego de la provisión de las dos cátedras, entre traslados, antigüedad, nuevas oposiciones, etc., las vías se cruzaron y torcieron para el joven profesor.

Hombre tan excepcional en su campo, además de no ser Catedrático de Universidad, tampoco alcanzó un puesto para el que todos le considerábamos como el mejor dotado, la Dirección del Museo del Prado; ni, por último, pudo, perseguido por una extraña fatalidad, acceder a la Real Academia Española, para la que fue candidato reiteradas veces. Si al Historiador del Arte le correspondía la Dirección del Prado, el gran escritor que fue Enrique Lafuente Ferrari, pluma excelente en el mejor sentido de la palabra, que sabía expresar con galanura sus ideas y hacerlas asequibles a

todos por su sencillez y belleza, tenía que haber alcanzado un lugar de honor en nuestra primera Real Academia.

Pero con todos sus problemas, ingratitudes, desvíos y malquerencias, que el mundo no escatimó con él, Enrique Lafuente llevó su vida con una estoica resignación, con una grandeza de ánimo, con una ejemplar conformidad, basados en la conciencia de su recto proceder, que es un espejo en el que deberían mirarse las generaciones que sucedieron a la suya y que sucederán a la nuestra.

Terminaré haciendo una breve alusión sobre el interés de Lafuente por la arquitectura. En la prensa diaria y en otra especializada siempre dedicó gran atención a la arquitectura, algo muy poco frecuente entre los historiadores y críticos del arte. Primero escribía en *Ya*, donde publicó algunos artículos importantes hacia 1935. Luego pasó al ABC. Una de sus obsesiones era que no existía crítica de arquitectura y que, mientras un modesto pintor, de pasajero renombre, ocupaba páginas en la prensa diaria, nada se decía de un edificio considerable y perdurable o de un importante concurso de arquitectura.

En ABC se ocupó de esto y de otras cosas semejantes en los años 1957 y siguientes. No es de extrañar su afición por la arquitectura, pues sabemos que era hijo de arquitecto. Recuerdo vagamente que su padre trabajaba como arquitecto en Shangai y que, según me dijo su propio hijo, cuando era niño le enseñaba a juzgar la relativa valía de aquellos edificios que se levantaban en la metrópoli asiática. Me gustaría, ahora, conocer mejor aquella época lejana de la infancia de nuestro biografiado, pero me conformaré con dejarla en la penumbra.

Entre el cúmulo de páginas que nos dejó escritas, tanto de historia como de arte, sociedad y diversos temas, entre los que no faltan los de arquitectura, una sola cosa echo de menos, algunas páginas autobiográficas, algunas confesiones sobre su vida misma, rica en triunfos pero también en ingratitudes. Pero el carácter de Enrique Lafuente era muy poco dado al exhibicionismo personal. Era como un hombre de otro tiempo, bastante cerrado en sí mismo, como el buen paño que en el arca se vende. Sin haber pertenecido a la Institución Libre de Enseñanza, tenía algo del estoicismo de un tipo humano que caracterizó a los seguidores de Don Francisco Giner de los Ríos. Eran severos pero cordiales, dos cosas que no se contradicen. No es pues de extrañar que Lafuente no escribiera páginas auto-

biográficas que le producirían un cierto rubor. Por eso procuró hablar de los demás y sólo así, nosotros, podemos ver al trasluz su propio retrato.

Pero nuestro apetito pediría algo más que no hemos tenido y que nos deja insatisfechos en nuestro afán de conocer al hombre que fue Enrique Lafuente Ferrari.

# LEGADO LAFUENTE FERRARI

Por

JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR

Después de adherirme con afecto a las manifestaciones que de una u otra forma nos recordaban la ejemplar personalidad de nuestro compañero académico Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, sólo me queda como Académico Bibliotecario de esta Real Institución presentar oficialmente su valiosa Biblioteca e importante Archivo que, por su legado, quedan desde ahora a disposición de los numerosos estudiosos que nos frecuentan. El contenido de los mismos, en su conjunto, es la clara expresión de su preclara personalidad.

## BIBLIOTECA

El número aproximado de 18.000 unidades bibliográficas, (con ejemplares en diferentes idiomas) constituyen junto con su archivo el fondo de este legado cuyo contenido abarca una gran variedad temática que se especifica a continuación:

- Arte. Generalidades. Filosofía y estética del arte.
- Arte español.
- Guías y catálogos de museos españoles.
- Catálogos de exposiciones temporales.
- Arte europeo.
- Guías y catálogos de museos de países europeos.
- Arte hispanoamericano.
- Arte norteamericano.
- Monografías de artistas.
- Literatura.
- Historia.

Debe mencionarse especialmente que las publicaciones extranjeras sobre temas de arte en general, publicadas en el segundo tercio de este siglo, estaban escasamente representadas en nuestra Biblioteca, por coincidir con una época en la que la adquisición de libros extranjeros era muy reducida. Este legado nos ha facilitado cubrir algunas de las lagunas, que por esta causa ahora existían en nuestros fondos.

Así mismo, merecen destacarse por su volumen e importancia las obras de su autoría y el gran número de publicaciones dedicadas a Francisco de Goya, que alcanzan casi la mitad de las que hasta ahora poseía nuestra Biblioteca.

En la actualidad todo el fondo bibliográfico está ya inventariado por el Gabinete de Estudios de la Calcografía y los trabajos correspondientes al proceso técnico de la catalogación e informatización de las obras, que se iniciaron con las monografías, y que son unas 8.000, están ya catalogadas e informatizadas 6.700, trabajo llevado a cabo por el personal especializado de la Biblioteca y el Archivo.

Los folletos, separatas y artículos diversos se calcula ascienden a 10.000 unidades.

## ARCHIVO

Con relación al Archivo, el material documental existente, los manuscritos de los trabajos que él publicó, fotografías, diapositivas, correspondencia, documentación sobre su vida académica y otros papeles varios, se encuentra a la espera del tratamiento archivístico definitivo.

Estas breves notas sirvan para, en el recuerdo, expresar al Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari el agradecimiento más sincero de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el de su Archivo y Biblioteca.

Muchas, muchas gracias, a él en el recuerdo y a su familia.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI 1898-1985  
RECUERDOS Y COMENTARIOS DE UNA VIDA PERSONAL

Por

JAIME LAFUENTE

Debo expresar ante todo, en mi nombre y en el de mis hermanos y familiares, nuestro agradecimiento a la Academia y muy en especial a su Director, por su amable invitación a participar en esta sesión, dedicada al recuerdo y conmemoración del centenario del nacimiento de nuestro padre, ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, recientemente cumplido el pasado veintitrés de febrero.

Asimismo me siento obligado a pedir a todos disculpas por el atrevimiento que supone intervenir en este acto entre figuras cuyo dominio y maestría en el uso de la palabra hablada o escrita, no menos que por la calidad y profundidad de su conocimiento de la persona de mi padre, obligarían a retroceder al más templado.

Sírvame de excusa al menos el hecho de encontrarme entre ellos como amigos, así como la sola justificación de poder aportar algunas impresiones y recuerdos que intentarán completar el perfil de Enrique Lafuente desde una perspectiva difícil de considerar para otros, desde el punto de vista de sus hijos, o de uno de ellos al menos, el más próximo en edad biológica, el que pudo acompañarle primero de niño en clases y excursiones, o hacer de auxiliar de proyecciones o viajes más adelante.

Tengo que resaltar en primer lugar la vivencia de la importancia central de la **unidad familiar**, como núcleo de experiencia de vida, aprendizaje de convivencia no siempre fácil pero siempre con holgura suficiente para el libre desarrollo de la personalidad de cada uno, al margen de dificultades, tensiones o carencias derivadas del contexto social o la circunstancia histórica de cada momento. Quién sabe si sentida por su parte como autoexigencia de **compensación** al encarnar una figura de padre, vivamente recordado como ausencia o lejanía al menos, desde su niñez.

De ahí la preocupación profunda por la **elección de educación** de los hijos, buscando soluciones de docencia abierta y profesional, coeducación de hecho en un momento en que la oferta predominante era más bien autoritaria y confesional, en aquellos primeros años cuarenta inmediatos a la terminación de la guerra civil. Pero no solo preocupación sino atención y proximidad a la **evolución escolar** de cada uno, apoyo y ayuda pero también estímulo y exigencia.

**Aproximación al conocimiento como juego**, en las preguntas de historia en la comida, compartidas en concurso abierto por todos los hermanos, la poesía memorizada, la presentación como personajes de los retratos del Prado y sus biografías. La discusión del programa y la bibliografía para las “tareas de verano” en las cortas estancias compartidas que imponía la necesidad de “**hacer los pueblos**” como los toreros: cursos de verano de Burgos, Santander, Oviedo, Jaca, ...

Durante el resto del año la actividad profesional permanente, **el trabajo en casa**, algo muy envidiado más adelante, que hace posible la ejemplaridad permanente de todos los días asumida como costumbre.

Y a la vez la **incitación a participar** en este trabajo a la primera ocasión, desde la colaboración de la madre en tareas de apoyo y ordenación; el juego de la identificación de las imágenes de los libros para rotular las diapositivas de clases o publicaciones, más tarde el rastreo del libro imprescindible desesperadamente buscado y que no aparece.

Empeño en conseguir un ambiente familiar en el que no fuese necesario **superar** las fuertes tensiones por **carencias o coacciones** como las de su entorno familiar propio, cuando “**leer novelas**” era considerado muy peligroso, y había que devorarlas por la noche a la luz de las velas; más tarde el intento de imposición de una “**carrera seria**”, la militar, por supuesto, o ganarse la vida por su cuenta como alternativa. Consecuencia de ello, tener que ganar unas oposiciones a los dieciocho años y dar clases en Correos, manteniendo a madre y hermanos, para poder seguir la carrera -carreras- vocacionalmente exigida: filosofía primero; historia a continuación; o el apartamiento de estudios musicales que inició su hermana, no muy dotada para ellos, al considerar la **música** como “**carrera de adorno**” para señoritas, para la que él siempre se sintió dotado y que constituyó una de sus grandes aficiones.

Quizá por todo ello la acentuación de la **insustituible cercanía del libro, la constante compañía de la música** en el trabajo y también en el descanso. Pero también imprescindible la **experiencia del aire libre** y el ejercicio físico: el **paseo en común**, desde la calle Velázquez al Paseo de Rosales los domingos por la mañana; más adelante las excursiones y el montañismo por la **Sierra de Guadarrama**, la **iniciación a la valoración del paisaje**.

Estructura familiar indudablemente basada en un **principio de autoridad**, la autoridad indiscutible que se deriva de la **autoría** de actividades y quehaceres constamente comprobados pero atemperada por la intervención vigilante de Carmen, compañera y madre siempre atenta para impedir el ruido molesto de los niños cuando el padre trabaja, deshacer los nubarrones de las tormentas domésticas o la asistencia práctica, material y cotidiana, de la vida corriente. Carmen Niño, bibliotecaria de esta casa hasta su jubilación, sin cuyo recuerdo quedaría incompleto y borroso el perfil del padre y marido, sin cuya colaboración en voluntario segundo plano, no habría sido posible la figura y la obra de Enrique Lafuente que hoy repasamos aquí.

Autoridad, decía pero no menos **liberalidad** abierta, creación de un clima en que sea posible la libertad propia de cada uno, en el que el enfrentamiento contrastado, si llega a producirse, no se olvida nunca por infrecuente. Con el tiempo el **respeto a la vocación individual** acompañada de la exigencia en la **ocupación responsable**, facilitando y haciendo posibles actividades extraescolares: otra vez la música, los idiomas, el apoyo auxiliar a los estudios artificialmente dificultosos, cuando fue necesario; la apertura a viajes de formación al extranjero, nada frecuentes en aquellos años.

Siempre valorando sobre todo la **formación personal completa**, culturalmente **abierta** por encima de especializaciones de carácter exclusivista.

La biografía de Enrique Lafuente Ferrari, nos acercaría una vida personal, ejemplo de **superación de circunstancias hostiles por el trabajo**, a través de una **fidelidad a la vocación** intelectual profunda, en la que en su momento se implantó el apoyo y el aliento de sus **maestros; Tormo y Gómez Moreno**, sus maestros universitarios, los que dirigen sus primeros pasos de docencia y trabajo profesional dentro y fuera de la Universidad Española de los años 30.

Otro maestro, si no directo, sí indudablemente **maestro de pensamiento: Ortega**, cuya filosofía y obra siguió desde un primer contacto en sus años de estudiante, y cuyo pensamiento informó su actividad intelectual a lo largo de toda su vida, aportando la base para la **indagación en toda circunstancia de “saber a qué atenerse”**.

Sobre este terreno se afirman **carácter y voluntad** de una personalidad fuerte, en la que se implanta todavía antes de la guerra civil la **salida al mundo**, el impacto de la realidad diversa y rica absorbida en el Crucero Mediterráneo de la Universidad Española en el verano de 1933, recordada aquí por algunos de sus mejores amigos y compañeros entonces. Sus impresiones en apresurada crónica diaria han sido publicadas recientemente en la Exposición de la Residencia de Estudiantes, sobre este acontecimiento cultural.

**“Vivir no es necesario, viajar sí es necesario”**, repitió muchas veces desde entonces, a su alrededor. El **viaje como aventura de conocimiento**, y su **pasión** posterior por **transmitir ese conocimiento**, capaz de agotar a todos los que le acompañaban, aún a sus setenta y muchos años, es algo que no olvidamos los que hemos tenido el privilegio de seguirle en los muchos viajes, casi siempre de trabajo y estudio en compañía de alumnos.

Pasión por el conocimiento y **pasión por España y por lo español**, desde la perspectiva de un país cerrado, de espaldas al mundo exterior, en un mundo profesional -el de la historia del arte- desarrollado científicamente desde otros puntos de vista europeos, en principio, en cuyos esquemas lo español no siempre encajaba bien, en muchas ocasiones, o no se conocía suficientemente.

Ello le hizo ser agudamente sensible al sentido de la **misión de su generación**, la de alcanzar **el nivel europeo**, en un principio, que ya denunciara Ortega, la **ordenación** y **la síntesis** de la enorme labor de acarreo de materiales de la historia del arte español, llevada a cabo por la generación de sus maestros, más tarde.

Esa profundidad de vocación, sobre una formación rigurosa y abierta al mundo, va a manifestarse en una **riqueza de trayectorias** varias en compleja interrelación, forzadas, interrumpidas o recuperadas, pero nunca traicionadas, por la presión de las circunstancias históricas sociales y personales que se ejercieron sobre ellas.

**Trayectoria docente** en primer lugar, iniciada con brillantez en la *Universidad* primero, en las sesiones dedicadas por el equipo de *Misiones Pedagógicas* de D. Pablo Gutiérrez Moreno después, con orientación de divulgación social, en el medio obrero; abortada por la guerra civil y la inmediata posguerra más adelante, y al fin reorientada hacia los artistas de la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*, a la que fue fiel hasta su jubilación anticipada, al cambiar su marco físico a la Ciudad Universitaria.

La ampliación de la base de oyentes, promovida a lo largo del tiempo, le obligan al consiguiente esfuerzo de adecuación para comunicar con diferentes niveles de formación cultural o de interés en quienes tiene enfrente. Desde estudiantes de *cursos de extranjeros*, con rudimentarios conocimientos de la lengua, con los que hay que “empezar por el principio”, (método de sorprendentes resultados), hasta cursos o seminarios de alto nivel intelectual, como el *Curso de Humanidades* organizado por Ortega y Marías en 1948, con quienes colabora, o la iniciación a un público general ávido pero desinformado, como el del *curso del Ateneo sobre Pintura Moderna*, que constituyó una auténtica apertura de ventanas en la sociedad madrileña de su momento, la acción de esta trayectoria docente se enriquece y amplía hacia una capacidad sobresaliente de comunicación con una impecable técnica de conferenciante.

A ello le llevan desde un principio la **preocupación por el rigor y la claridad**, en la exposición oral, con **palabra viva y ágil**, siempre adecuada al nivel de sus oyentes. Su capacidad de atracción se desarrolla con especial fuerza en **viajes de estudio o visitas a museos** en contacto directo con la realidad de la obra de arte.

La **actividad profesional** se dirige muy pronto, en paralelo con la enseñanza a la **investigación y análisis** aplicados a la **inventariación y documentación** del Patrimonio histórico artístico español en distintos lugares y centros profesionales y diversos momentos en el tiempo. Así el inventario y ordenación de la *Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional*, inventario de colecciones de *Patrimonio Nacional*, catálogo de las *obras y grabados de Goya*, las *colecciones del Museo del Prado*, ...

Simultáneamente en paralelo se desarrolla una **trayectoria museográfica** de exposición y presentación de obras de arte que alcanzará hasta sus últimos años de actividad profesional, desde los *grabados de Rembrandt* (1934) y *Piranesi* (1936) *Goya* (Amigos del Arte 1932, Patrimonio Na-

cional, 1946, Granada, 1955, Prado 1983) a la nueva instalación del *Museo de Arte Moderno* (ya desaparecido) y *sus exposiciones* (*Juan de Echevarría, Baroja, Zuloaga, Arredondo*) ...

Su vocación como **escritor**, preocupado desde siempre por el lenguaje limpio y claro, se despliega cuando llega el momento de los trabajos de **síntesis**, ya sea para completar la versión española del libro de Weisbach, sobre el *Barroco* o las diversas etapas de la *Breve Historia de la Pintura Española*, su aportación capital a esa misión generacional presentida, regulación fiel del nivel del estado de la cuestión en cada momento de sus sucesivas ampliaciones; seguirán a continuación las primeras publicaciones en el extranjero, el *Velázquez* de Phaidon, las distintas ediciones francesas y alemanas de *Goya y sus grabados o los Frescos de San Antonio de la Florida*, más adelante *El Greco* de Rizzoli.

Hay que destacar también la creación de importantes biografías de pintores, interpretación de la vida del artista en clave orteguiana; fundamentalmente el *Zuloaga*, seguido de la de *Evaristo Valle*, y podría decirse que también con intención biográfica, ahora de ciudad, como acercamiento a su implantación histórica, *El libro de Santillana*.

En todas ellas alienta el esfuerzo por **comprender y transmitir el misterio de la creatividad artística individual**, la aproximación a la complejidad personal del artista a través de su obra, y el conocimiento de su circunstancia histórica y evolución vital, que ejemplifican especialmente sus trabajos sobre Goya o Picasso, sobre los que hay páginas de asombrosa proximidad.

En el momento de su ingreso en esta Real Academia por elección unánime, se impone la exigencia del “**paso a la teoría**” orteguiano, de la que su Discurso sobre la *Fundamentación y los problemas de la Historia del Arte* constituye un eslabón fundamental, dentro de una trayectoria que continuarán poco después las “*Ideas Estéticas de Ortega*”, al que habría que añadir algún antecedente ocasional como la Conferencia de Santander sobre “*Velázquez o la Salvación de la Circunstancia*”, y que se prolonga en algunas páginas introductorias a la edición en España de obras de *Panofsky* y *Wölfflin*, ya en los últimos años de su actividad profesional.

De una posible **trayectoria institucional** que incluyera su labor continuada desde esta Real Academia en funciones de homenaje, recuerdo o bienvenida frecuentes de muy diversas personalidades pertenecientes o

que han pertenecido a ella, no me atreveré a hablar aquí delante de ustedes, testigos y colaboradores en aquella actividad.

Para terminar sólo me resta nuevamente agradecer en mi nombre y en el de los familiares presentes o ausentes, esta sesión en recuerdo, de Enrique Lafuente Ferrari, rodeado de amigos, seguidores o discípulos, así como la oportunidad que la Academia nos ha brindado de acoger, ordenar y conservar unida su biblioteca, como elemento que facilite su recuerdo personal en el futuro, abierto a nuevos posibles alumnos de generaciones venideras, como testimonio de la herramienta de trabajo reunida por necesidad en un país de bibliotecas escasas e inaccesibles, en medio de carencias y dificultades de todo tipo en las que le tocó trabajar. En especial a Álvaro Delgado, Delegado de la Calcografía y a Juan Carrete y su eficaz equipo de colaboradores que trabajan en su inventariación y ordenación, nuestro más profundo agradecimiento.



CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE HONOR 1997 A  
“MÚSICA EN COMPOSTELA”

Por

ANTONIO IGLESIAS



Los Cursos Internacionales y Universitarios, “Música en Compostela”, fueron creados en 1958, por iniciativa del maestro Andrés Segovia, apoyada por el diplomático José Miguel Ruiz Morales, a la sazón Director General de Relaciones Culturales en el Ministerio de Asuntos Exteriores. Desde entonces, han venido celebrándose todos los veranos, en la Ciudad del Apóstol, hasta nuestros días, cumplidos los 40 años de su existencia, en 1997.

Su nacimiento, tuvo como punto de partida en la sentida preocupación del inolvidable guitarrista universal, en cuanto al desconocimiento que observaba en todo el mundo de la música española, menospreciada y, lo que resultaba todavía más lamentable, desvirtuándola en sus mejores esencias, confundida con lo que se reconoce como “españolada”. Para “limpiar, fijar y dar esplendor” –diciéndolo con palabras académicas– a los pentagramas españoles, fue creada “Música en Compostela”, dedicada desde entonces al cultivo y la difusión de nuestra música.

Enseñaron en las aulas de nuestros Cursos, desde el propio Andrés Segovia, hasta los más prestigiosos nombres de Oscar Esplá (su primer Director), Federico Mompou, Joaquín Rodrigo, Alicia de Larrocha, Xavier Montsalvatge, Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé (un día becaria), Conchita Badía, Gaspar Cassadó, Rosa Sabater y, ya en fechas más recientes, Carmelo Bernaola y Cristóbal Halffter (ex becarios también), Luis de Pablo y Antón García Abril, contándose entre su alumnado, Jesús López Cobos, citándolo como ejemplo ilustre, entre otros nombres.

Desde 1968, Su Majestad la Reina –entonces Su Alteza Real la Princesa Sofía– honra a “Música en Compostela” como su Presidenta de Honor, en un Consejo Directivo que estuvo presidido por el desvelo y la entrega de Margarita Pastor de Jessen, a la que ha sucedido Carlos Romero

de Lecea; además de figurar en el mismo de modo oficial la Universidad, Ayuntamiento de la Ciudad y la Xunta de Galicia, son Consejeros a título personal, Montserrat Caballé, Joaquín Rodrigo, Alicia de Larrocha, Carlos Romero de Lecea, Antonio Iglesias (actual Director), Xerardo Estévez, Enrique Jiménez, Agustín León Ara y Félix Hazen.

No pocos de los nombres anteriores, son miembros numerarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quienes enaltecen y enriquecen la labor docente de “Música en Compostela” con sus doctas enseñanzas. Ellos podrían ilustrar con experiencias personales la labor que vienen desarrollando estos Cursos a lo largo de su existencia de ocho lustros, del esfuerzo realmente tesonero para que no decaiga un ideal que tanto beneficia a la difusión en el mundo de nuestra música. Son pregoneros del trabajo así realizado, los 150 alumnos, de unas veintitantas naciones que, como media, registra la matrícula de cada año.

Nuestra música, merced a la labor continuada y esforzada de “Música en Compostela”, llega a conocerse mejor y mucho más en todos los rincones del mundo. Contribuyen al propio trabajo de sus aulas, la serie de conciertos, conferencias y edición de libros y partituras que el Curso Universitario e Internacional, ofrece gratuitamente a su alumnado cosmopolita, alumnos que el paso del tiempo ha convertido en profesores, concertistas y musicólogos que se ocupan con interés de la Música Española en su verdadera expresión artística.

### *Propuesta de concesión*

En Madrid, a primero de enero de 1997, los Académicos que suscriben, Excmos. Sres. D. Luis Díez del Corral, D. José Manuel Pita Andrade y D. Antonio Bonet Correa, tienen la satisfacción de presentar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la solicitud para que el Pleno acuerde la concesión de su Medalla de Honor a los Cursos Universitarios e Internacionales “Música en Compostela”, que en el año 1997 cumplen los cuarenta años de su meritoria existencia. A dicho fin, se complacen en presentar el adjunto escrito en el que se da una síntesis de su esforzada actividad, y los ejemplares en los que se detalla su docencia artística en cada uno de los años de su vida activa y de singular eficacia para expandir y propagar la Música Española con inigualable proyección por todo el mundo.

*Acta de la reunión de la Comisión de la Medalla de Honor del 10 de marzo de 1997*

En Madrid, a las dieciocho horas, treinta minutos del día diez de marzo de mil novecientos noventa y siete, con asistencia de los Excmos. Sres. D. Ramón González de Amezúa (Director), D. Antonio Iglesias (Secretario General), D. Luis García-Ochoa (Sección de Pintura), D. Venancio Blanco (Sección de Escultura), D. Rafael de La-Hoz (Sección de Arquitectura) y D. Antonio Gallego (Sección de Música), se reúne la Comisión de la Medalla de Honor, nombrada en Sesión Plenaria del día tres anterior, a fin de examinar la única propuesta habida dentro del plazo reglamentario, para la Medalla de Honor 1997, a favor de los Cursos Internacionales y Universitarios de Música Española (Información e Interpretación), “Música en Compostela”, cuya relación de méritos y circunstancias se acompaña con su expediente. Esta Comisión, a la vista de dicha documentación, acuerda pase con su favorable Informe a la Sesión Extraordinaria y Plenaria de esta Academia, que se celebrará, el día 26 de mayo del año en curso, para la definitiva y reglamentaria resolución de este asunto, habida cuenta de que deberá hacerse pública el día de San Fernando, día 30 siguiente.

*Acta de concesión*

En Sesión Extraordinaria celebrada el día 26 de mayo de 1997, el Sr. Director, abre la Sesión para conceder la Medalla de Honor, 1997, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la cual la Comisión reglamentaria, a tal efecto, acordó proponer como única candidatura, la de los Cursos Universitarios e Internacionales “Música en Compostela”, acordándose esta concesión por aclamación.

## ENTREGA DE LA MEDALLA

En la Sesión Extraordinaria, Pública y Solemne, celebrada en el Salón de Actos de nuestra Real Academia el día 20 de enero de 1998, a las 19 h., presidida la Mesa por el Director, Excmo. Sr. D. Ramón González de

Amezúa, sentados a su derecha los Excmos. Sres. D. Manuel Fraga Iribarne (Presidente de la Xunta de Galicia), D. Antonio Iglesias (Secretario General de la Academia) y D. José Antonio Domínguez Salazar (Académico-Bibliotecario) y a su izquierda D. José Luis Álvarez (Censor) y D. Ángel del Campo (Tesorero), se celebra el acto de entrega a “Música en Compostela” del Diploma y Medalla de Honor, precedida de las disertaciones de los Excmos. Sres. D. Carlos Romero de Lecea (Presidente del Consejo Directivo de los Cursos Internacionales) y D. Manuel Fraga.

Estos discursos (cuyo texto se reproduce a continuación), serían cerrados con la siempre extraordinaria actuación de la pianista Alicia de Larrocha (Académica Honoraria en la Real Corporación) y el acto sería clausurado por las medidas y acertadas palabras de nuestro Director.

El público que colmó el Salón de Actos de la Calle de Alcalá, siguió el acto con vivo interés, demostrado por su cálido aplauso.



TEXTO DEL DISCURSO DEL EXCMO. SR. D. CARLOS  
ROMERO DE LECEA

Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

Sean mis primeras palabras para expresar a los señores Académicos de la Real de Bellas Artes de San Fernando, nuestra profunda gratitud por la concesión, acordada por aclamación, de la Medalla de Honor a Música en Compostela.

No puedo ocultar mi emoción al dirigirme a un auditorio de la alta calidad de quienes –aquí y ahora– nos favorecen con su asistencia y muy especialmente al Excmo. Sr. Presidente de la Xunta de Galicia, quien ha volado por breves horas a Madrid, para honrarnos con su presencia, celoso siempre de la supervivencia y ensalzamiento de Música en Compostela y de sus Cursos Universitarios e Internacionales de Información e Interpretación de la música española, que nuestra institución organiza y dirige cada año en Santiago durante el verano.

En efecto, cuarenta años se han cumplido ininterrumpida y brillantemente desde su fundación. Fundación creada por la feliz iniciativa conjunta de mi fraternal amigo el maestro Andrés Segovia y el también queridísimo amigo el Embajador José Miguel Ruiz Morales.

Ruiz Morales, impulsor esencial de Música en Compostela, desempeñó su Presidencia desde su iniciación en el año 1958, hasta su inesperado fallecimiento, en Berna, en febrero de 1974, cuando ostentaba el cargo de Embajador de España en Suiza.

Ruiz Morales y Andrés Segovia a finales del año 1957, coincidieron de forma imprevista y casual.

El encuentro sirvió para que ambos manifestaran su preocupación por la ausencia de la música española en los programas de Conciertos y Recitales que se ejecutaban en el extranjero.

Allí se inició una amistosa colaboración entre ambos que había de ser muy beneficiosa. Para que llegara a ser fructífera, era preciso crear una institución para dar realidad a lo que ambos deseaban.

Después de repasar en qué ciudad habría de ser la sede de los Cursos, fue quien luego sería Director de la Real Academia de San Fernando, Francisco Xavier Sánchez Cantón, el que con verdadero conocimiento de

causa, propuso que los Cursos se celebraran en Santiago; y Nenina Fadrique de Ruiz Morales, completó la decisión al acuñar su título en la forma que en lo sucesivo siempre tuvo: Música en Compostela.

No era cuestión baladí haber acertado en la sede de los Cursos y tomar un nombre que la identificase. Pues la hermosa Catedral de la ciudad de Santiago, presenta, desde hace muchos siglos, esculpidos en piedra, una serie de instrumentos musicales. En la fachada Norte de Platerías se representa al rey David, en el momento de prepararse para tañer el instrumento musical que lo adorna; y en el Pórtico de la Gloria, su autor el maestro Mateo al realizar ese ejemplo magnífico del románico español, distribuye la diversa variedad de instrumentos musicales, en las apocalípticas figuras de los 24 ancianos, situados en posición orante y reverencial en torno al Cordero Místico.

Conviene recordar que los códices de los llamados Beatos repiten la misma escena de los 24 ancianos, en este caso pictórica. Me refiero, como muchos de ustedes conocen, a los códices que tratan del *Comentario al Apocalipsis* de Juan el apóstol, en la isla de Samos.

Para la primera edición de los Cursos, que había de servir de arranque, en el año 1958, el Claustro de Profesores lo integraban, además de Andrés Segovia, Iturbi, su hermana Amparo, Oscar Esplá, Xavier Montsalvatge, Alicia de Larrocha –hoy nuestra Vicepresidenta– que nos obsequiaba con una muestra de su buen hacer pianístico, Conchita Badía, Federico Mompou y Antonio Iglesias, también Vicepresidente y además, Director de los Cursos. Como conferenciante actuó, quien era la máxima autoridad de la música medieval y religiosa, Monseñor Higinio Anglés.

Más tarde, se incorporarían: Joaquín Rodrigo y Alberto Ginastera; Agustín León Ara –quien en Cursos precedentes figura como alumno–, Rodolfo y Cristóbal Halffter, Rosa Sabater, Nicanor Zabaleta, Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Tomás Marco, Luis de Pablo y un largo etcétera.

Para tan prestigioso profesorado, se cuentan por millares quienes a lo largo de estas cuatro décadas reciben simbólicamente el nombre de “alumnos”.

Pues, en Música en Compostela, es preciso que los alumnos sean músicos de experiencia probada y que revalidarán mediante la prueba selectiva a su llegada a Santiago.

Nuestra institución nació al servicio de la Música Española, pues ambos fundadores, Segovia y Ruiz Morales, se dolían de que fuera la cenicienta y la casi desconocida en los programas de los Conciertos y Recitales que se interpretaban en el extranjero. Su habitual ausencia consideraron que había que subsanarla, por lo que se ocuparon de corregirla mediante estos Cursos dedicados a la Información y a la Interpretación de la Música Española.

Poco después, a consecuencia de nuestra respetuosa solicitud, la en aquel tiempo S.A.R. la Princesa de España doña Sofía de Grecia, se dignó aceptar la Presidencia de Honor de Música en Compostela, que mantiene en la nueva etapa de su vida. Es decir, al ser, felizmente para nosotros, Reina de España.

Cierto es que hace cuarenta años no era habitual la existencia de estos Cursos musicales en pleno verano, que hoy se han difundido con uno u otro carácter por diversos lugares de la geografía de España. Hasta el extremo de que Markevich, al que le propusieron el que bajo su mandato creara un Curso sobre la dirección de orquesta en Ottawa, aunque importante ciudad musical, manifestó que lo que se conocía en el extranjero era Música en Compostela, por lo que me correspondió darle la bienvenida en el acto oficial celebrado en la Alcaldía de Santiago.

Si entonces fue pionera Música en Compostela, en la organización y dirección de esta clase de Cursos musicales, es importante señalar que, como venimos diciendo, está dedicada a la Música Española. Con este significado –que nosotros sepamos– no existe ningún otro curso con la dedicación exclusiva a la música española. Por esta razón hemos tenido la suerte de sacar del olvido no pequeño número de partituras de autor español.

Subrayamos esta condición de servicio a la Música Española, pues eso supone muchas horas de investigación destinadas a lograr el más amplio conocimiento del acervo musical de nuestra patria. Investigaciones que se realizan con anterioridad a las fechas establecidas para los Cursos.

Mas no solamente Música en Compostela debe considerarse pionera de la organización de los Cursos, sino que además se anticipó a la Unesco y al Consejo de Europa en su atención para la Ciudad de Santiago.

Nos adelantamos a la Unesco, pues años después designó a Santiago de Compostela, Ciudad Patrimonio de la Humanidad; y al igual resultó con el Consejo de Europa, pues calificó a Santiago, de meta del Camino

llamado también francés, como el Primer Itinerario Cultural en la formación de Europa.

Música en Compostela, en la travesía de los cuarenta años tuvo en ocasiones vientos bonancibles y otros menos afortunados por la falta de los recursos necesarios para la buena navegación.

No por ello Música en Compostela dejó de mantener la buena línea de otros años, con las actividades de los Cursos. Su convocatoria y el desarrollo de los Cursos se atendieron sin que trascendieran las dificultades que supimos superarlas.

Con mucho gusto debo recordar a quien sustituyó en la Presidencia de Música en Compostela, al quedar vacante dicho cargo por el fallecimiento de José Miguel Ruiz Morales. A Margarita Pastor de Jessen, quien durante su mandato se dedicó por entero a las tareas directivas con asiduidad extraordinaria y laboriosidad sin límite alguno, en una actuación verdaderamente ejemplar.

La brillantez de los Cursos desde los primeros momentos y los sucesivos hasta 1974, —aunque todos procuramos auxiliarle—, fue obra singular del Presidente José Miguel Ruiz Morales.

En cuanto a la eficacia y su continuidad en los siguientes veintitantos años, corresponde destacar a quien asumió la Presidencia, Margarita Pastor.

En igual sentido son acreedores de los mejores plácemes, el Claustro de Profesores y su Director que con el mayor agrado les dirigió, aunque, por ley natural, cambiantes sus nombres y personas, al transcurrir los cuarenta años desde la fundación de Música en Compostela, siempre nos hemos ocupado con el mayor interés de que lo integren los de mayor prestigio en cada una de las especialidades.

Profesores y alumnos, o mejor dicho, maestros y discípulos, forman el esencial motivo de nuestros Cursos en Santiago.

Junto a lo dicho del Claustro de Profesores, debo ocuparme, aunque sea brevemente, del alumnado.

Pues desde los tiempos fundacionales, hemos atendido de manera muy especial, y con el conveniente rigor, a la calidad de los alumnos que desean ser inscritos en el Curso. Para ello, exigimos que con la solicitud, nos envíen un pormenorizado detalle de su condición de músico, avalado por su profesor o profesores y al mismo tiempo una cassette de las obras en cuya interpretación tomaron parte.

Llegados a Santiago, ante los que han de ser sus profesores, deberán interpretar algunas partituras de su repertorio. Como resultado de su interpretación, o son inscritos como becarios del Curso o no llegan al nivel necesario y si lo desean podrán asistir como oyentes.

Muchas anécdotas sería posible exponer de lo ocurrido en estos cuarenta años de actuación. Valgan como ejemplo, la de quien fue alumna de nuestros Cursos, Montserrat Caballé, y también resulta sintomática la visita que hace años nos hizo en Santiago, el entonces Embajador del Japón, cuando en su Embajada tenían anotado el dato del gran número de japoneses llegados al Curso, especialmente en las clases de canto o de guitarra.

Por no cansar a ustedes les daré solo otro dato muy expresivo de lo sucedido, precisamente en el Japón, donde los aspirantes a venir al Curso, en un rasgo de solidaridad encomiable, se ponían de acuerdo, en el compromiso de dar cada uno una cantidad de yens para el pago del importe de un billete de avión. Luego era sorteado entre los participantes y el agraciado recibía la cantidad reunida, pues ya que no todos podían pagarse el billete de avión, y así el favorecido por la suerte, podía asistir al Curso.

El clima que se crea durante el Curso, es algo que trasciende a la Ciudad toda, pues los alumnos acompañan y arropan virtualmente a sus profesores desde las aulas universitarias hasta el Hostal, en cuya antigua Capilla, los recitales o conciertos no sinfónicos, allí se desarrollan.

Hay un aspecto digno de mención y es el de la proyección musical de los más de seis mil alumnos que, desde el año 1958, han acudido a los Cursos, y provistos de los mejores consejos interpretativos recibidos, cuando les llega el momento de interpretar en el extranjero la música española, actúan como verdaderos embajadores Culturales de España, de Galicia y de Santiago.

Don Ramón Menéndez Pidal al enjuiciar las variantes introducidas en los Cancioneros y Romanceros medievales, transmitidos por vía oral, toma un verso de Gerardo Diego, que considero que cabe aplicarlo a los numerosísimos alumnos que cada año vienen a los Cursos en Santiago. Los Cursos son los mismos, pero con distintos alumnos.

El verso a que me refiero, y que me sirve de colofón de las palabras dichas, expresa que:

*Es el mismo río  
pero con distinta agua.*

PALABRAS DEL SR. PRESIDENTE DE LA XUNTA DE GALICIA,  
EN LA ENTREGA A “MÚSICA EN COMPOSTELA” DE LA  
MEDALLA DE HONOR DE BELLAS ARTES

Excelentísimo señor presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; excelentísimos señores académicos; señores consejeros, directivos y profesores del Curso Internacional Universitario de “Música en Compostela”; excelentísimos e ilustrísimos señores; señoras y señores:

El afán de permanencia de “Música en Compostela” fue ya genialmente presentado, cuando el tantas veces recordado diplomático –y en aquel tiempo director general de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores–, José Miguel Ruiz Morales inauguraba, el 15 de septiembre de 1958, ese venturoso y aventurado *Pórtico de la Gloria musical* de nuestro tiempo, que habría de alzarse mediante los prestigiosos Cursos Internacionales-Universitarios para la información y el perfeccionamiento en la más culta música española, los cuales, ininterrumpidamente, en los estíos de cada año, se vienen celebrando en nuestra ciudad-meta del universal Camino de Santiago.

Las conversaciones previas que mantuvieron el gran maestro de la guitarra española Andrés Segovia con Ruiz Morales y Antonio Iglesias, y la consiguiente propuesta del recordado profesor Francisco Javier Sánchez Cantón para que esos cursos se celebrasen siempre en Compostela, propiciaron decisivamente la configuración de ese *Pórtico* abierto, de nuevo, a todo el mundo iniciado en la música más excelsa. Los valedores de tal iniciativa garantizaban el éxito de la convocatoria. Por eso, aquel admirado “paladín del Camino de Santiago” y director general de Relaciones Culturales de Asuntos Exteriores pudo intuir ya en el mismo acto de apertura, la perennidad de “Música en Compostela”, considerando aquel primer curso como un ensayo para un concierto inmortal, al evocar el poema rosaliano que describe la actitud de los ancianos del Apocalipsis, esculpidos por Mateo: *Parece / que os labios moven, que falan quedo / os uns cos outros, e alá na altura / do ceo a música vai dar comenzo, / pois os gloriosos concertadores/ tempran risoños os instrumentos.*

Ciertamente, el título mismo de “Música en Compostela” –que desde el primer momento adoptó como himno el animoso canto de *Ultreya*, entonado por los peregrinos de antaño, como aliento para seguir adelante– su-

puso un motivo de lo “*más hermoso, por ensañador y concreto a un tiempo*”, según lo estima, en detallada y extensa memoria, nuestro buen amigo Antonio Iglesias, actual director de los cursos y testigo de excepción de sus desvelos y venturas, desde que se iniciaron hace cuarenta años.

Acreditados músicos españoles y de los cinco continentes han conocido nuestra más excelsa música, cerca de la inmortal orquesta, que cierra el arco magistral del Pórtico de la Gloria. En esa obra mateana también se ofrecen escenas de sufrimiento y desventura; pero sobre ellas, por fortuna, se alza la prometida gloria celestial... Naturalmente, “Música en Compostela” ha cruzado, asimismo, penosos caminos en este mundo; pero su armonioso cometido trasciende, sigue adelante, alentado por los *Ultreyas* de cada año... Y así, *sus gloriosos concertadores templan ya risueños los instrumentos*, desde un Pórtico de magistrales armonías, donde ocupan reconocidos asientos personalidades tan queridas para todos nosotros como el embajador Ruiz Morales, Margarita Pastor de Jessen, Ramón Borrás Prim, Antonio Fernández-Cid, Maru Iglesias y –entre millares de maestros consagrados o prometedores– los insignes Andrés Segovia, Oscar Esplá, que fue director del primer curso, junto a los más asiduos Federico Mompou, Gaspar Cassadó, Conchita Badía, Rosa Sabater, Rodolfo Halffter, Nicanor Zabaleta..., todos ellos de inmortal memoria. Es prácticamente imposible, en estas breves palabras de gratitud, citar a todo el profesorado de “Música en Compostela”, e incluso nos parece muy difícil y comprometido ofrecer una relación nominal, exhaustiva, entre sus más prestigiosos alumnos.

Lo cierto es que, gracias a la labor continuada de “Música en Compostela”, los más excelsos ecos musicales de nuestra patria resuenan hoy en todos los países, con la estima y la perfección debidas. El maestro Segovia quería distinguir a estos cursos como una auténtica Academia, por cuanto se dedican a “*limpiar, fijar y dar esplendor*” a los pentagramas españoles. Y tal misión se está cumpliendo, sin duda, cada verano, con más acumulada experiencia y renovado afán, en esos encuentros informativos sobre nuestro arte musical en Compostela: la ciudad abierta, desde sus principios, a las sensaciones de un “*cántico nuevo*”, que enaltece las más sublimes maravillas.

Consecuentemente, les agradezco con la máxima cordialidad, señores académicos, la concesión de esta Medalla de Honor de las Bellas Artes a

nuestra más rigurosa e internacional academia de la música española que tengo el honor de recoger en nombre del Patronato de Música en Compostela, que no en vano ejerce su alto magisterio, desde hace cuarenta años en la ciudad.

Muchas gracias.

JUAN DE HERRERA Y LAS DOS FUENTES DEL  
PATIO DE LA CASA REAL ESCURIALENSE

Por

LUIS CERVERA VERA



## LA CASA REAL Y SU PATIO

En el *Svmario*, escrito por Juan de Herrera para explicar *con mas claridad* (1) el contenido de las *Estampas* –diseñadas por él– de la *Fábrica* del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (2), reseña entre *lo contenido* en el *primero diseño* el conjunto arquitectónico de la *Casa Real* en la que se integra el *Patio de esta casa Real* (3). El patio simplemente lo numeró Herrera en la primera *Estampa* –Primer diseño– con el número 103, que es el que aparece en el *Svmario* sin describir sus características (4).

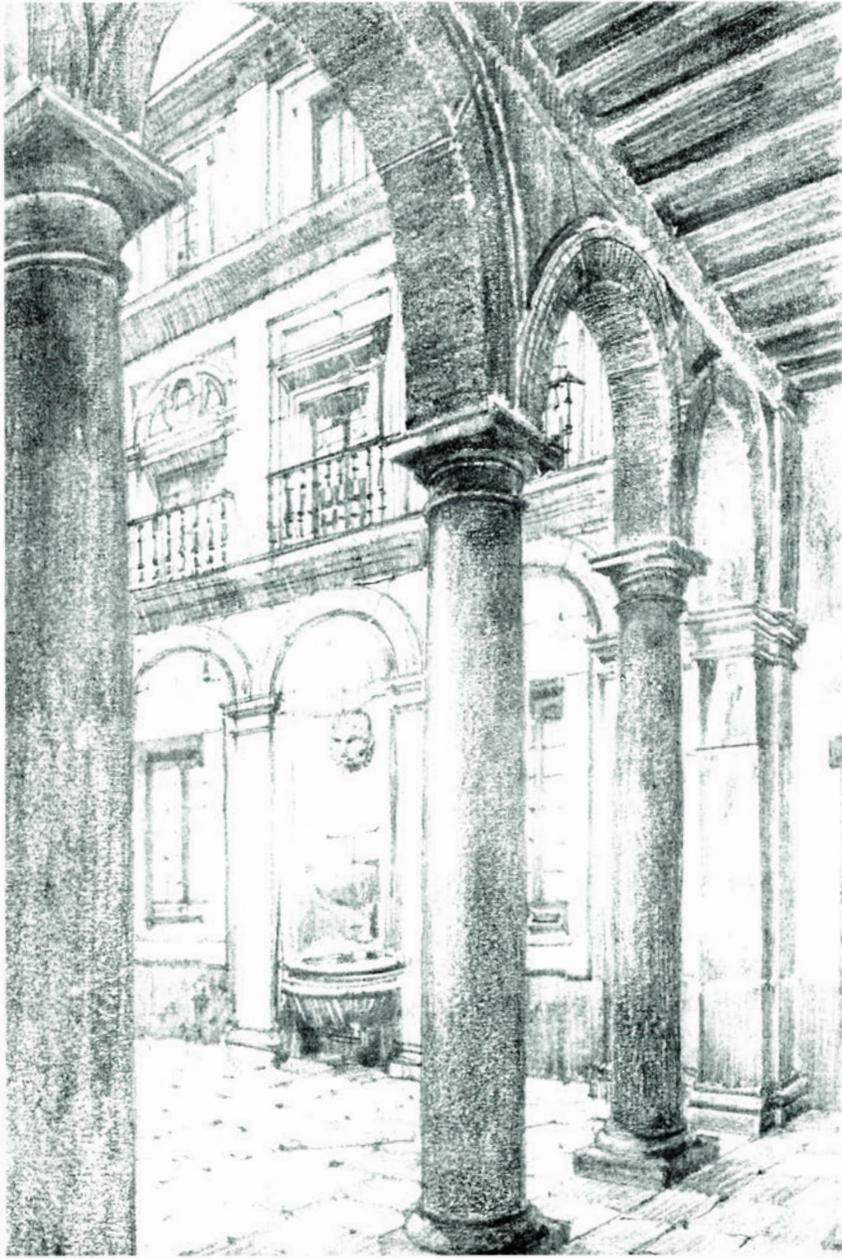
El P. Santos fue quien primero, en el año 1657, describió el *Patio* así:

*en el resalto que haze el Lienço de toda la Casa a Oriente, se ve vn Claustro, o Patinejo de linda disposición, y Fabrica. Tiene de quadro sesenta pies de Mediodía al Norte, y poco menos de Poniente a Leuante. En el paño de Oriente, no tiene Arcos Abiertos, sino unas pilastras quadradas, con el mismo orden de los Arcos, y Colunas, que están en los otros tres Paños* (5).

Y a continuación reseña la *Pared* con las dos fuentes, que titula de *los Mascarones*, de esta manera:

*En lugar de la Fuente, que auía de estar en medio, se ven dos en dos Nichos de la misma Pared, de Mármoles pardos, y los **Mascarones** de Mármol blanco, que vierten el agua en dos conchas, y de allí cae en dos Pilas, todo bien labrado, y de la misma materia* (6).

Transcurrido más de un siglo fray Andrés Ximénez, en 1764, copió el texto del P. Santos y, por tanto, repite la mención de los *Mascarones* (7).



Lám. II.- Dibujo por Iñiguez en *Las trazas del monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*.

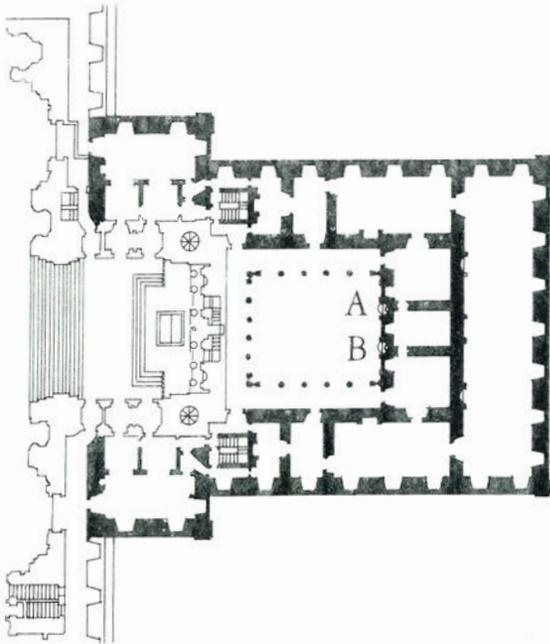
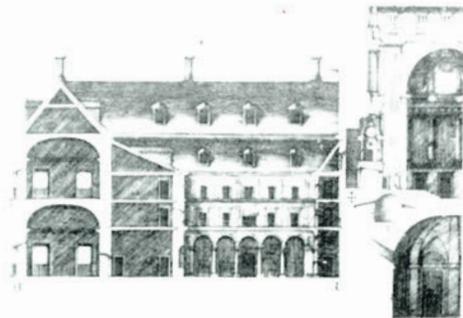


Fig. 1.- Situación de las dos fuentes en el Patio de la Casa Real.



Lám. I.- Sección del Patio por Juan de Herrera en su *Quinto Diseño*.

Luego, por la fortuna de este nombre, han titulado a este patio el *Patio de los Mascarones*.

Las obras de la *Casa Real*, diseñada por Juan de Herrera, fueron iniciadas según Kubler entre los años 1570 y 1575 (8) mientras Bustamante documenta que durante el año 1570 levantaron los muros hasta la cornisa, comenzándose los tejados a finales de agosto de 1571 y concluyendo los interiores en febrero de 1572 (9), aunque parece que se terminó en 1573 (10). Su arquitectura está agudamente analizada por Chueca (11) y descrita por Kubler (12).

Al *patio de esta Casa Real*, así como a las diversas estancias y a los aposentos privados se accede atravesando discretas zonas, las cuales fue-

ron norma en la época de los Austrias para preservar y aislar al monarca de sus súbditos (13).

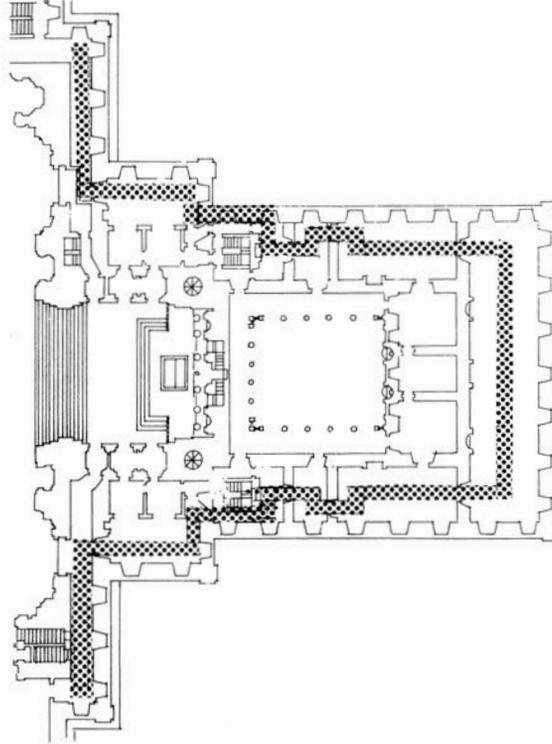
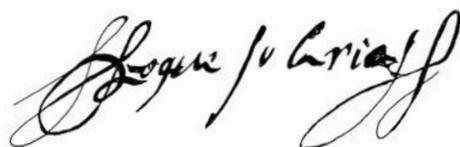


Fig. 2.- Zonas de circulación en torno a los aposentos reales.

### EL MILANÉS ROQUE SOLARIO CONTRATA LAS DOS FUENTES DEL PATIO

La afición de Felipe II a las flores y jardines (14) posiblemente propició la construcción de aquellas dos fuentes para con su agua regar flores plantadas en tiestos (15) que alegraran la composición arquitectónica del patio de su Casa Real.

Para eso, el día 8 de febrero de 1572 en presencia de Gonzalo Ramírez, Contador de Su Majestad en la fábrica del Monasterio de San Lorenzo el Real, el milanés Roque Solario, se obligó a que *labrará, hará y asentará dos fuentes arrimadizas de mármol* desde aquel día hasta *fin* del mes de febrero de 1580 (16).



Firma del milanés Roque Solario.

A continuación, y en la misma escritura, Gonzalo Ramírez, *dixo que en nombre de su magestad e por sí e por los demás señores de la congregación de la dicha fábrica, azeptaba y azepto esta dicha escritura y condiciones, segund e cómo en ella se qontiene* (17).



Firma de Gonzalo Ramírez, Contador de Su Majestad, en la aceptación del concierto con Roque Solario.

Carecemos de noticias biográficas del milanés Roque Solario, pues no figura en los más conocidos repertorios consultados (18).

Este artista debería labrar la obra contratada en mármol *de las canteras de las Navas, y a su costa de manos e oficiales y gente*. Se le entregaría *dinero según e como paresciere convenir*, y luego de *acavadas las dichas fuentes en toda perfición y a contento* serían tasadas por *el aparejador de cantería* de la fábrica del Monasterio, y por otra persona nombrada por parte de Solario. Durante la realización de su trabajo le darían *dinero según e como paresciere convenir y se le acavará de pagar lo que paresciere deuérsese, si alguna cossa se le deuiere* (19).

En la escritura de concierto se dice que el milanés labrará las dos fuentes *según e conforme y de la manera y por la traça y horden que se le diere*, pero no indica que la traza fuera de Juan de Herrera, sino que se ejecutaran las fuentes *del tamaño y segund y conforme le fuere hordenado por Juan de Herrera, criado de su magestad*. Lo cual manifiesta que la *traça* no fue del arquitecto escorialense y que éste solamente ordenó el *tamaño* de las fuentes. Además, observando la obra de Roque Solario fácilmente se comprueba que su estilo no responde a un posible diseño de Juan de Herrera, por eso extraña que a él le adjudiquen la traza Andrés (20) y Kubler (21), posiblemente por no interpretar debidamente el documento.

## COMPOSICIÓN DE LAS FUENTES

Como anteriormente anotamos la finalidad de las dos fuentes fue proporcionar al Patio de la Casa Real agua, para con ella regar tiestos con plantas.

Esto lo consiguieron ingeniosamente con la sucesiva caída del agua, pues, además de contemplar el vertido de ella, percibían el grato sonido producido en sus caídas. Recuerdan estas fuentes, empotradas en un paño vertical, al espléndido *Pilar de Carlos V* en la Alhambra de Granada, aunque aquí con la fastuosa decoración es distante de la austeridad de las escorialenses, pues en el *Pilar* granadino vierten el agua unas caracolas que



abrazan niños y unos mascarones alusivos al estío, verano y otoño, según unos autores, pues otros los consideran símbolos de los tres ríos que riegan la vega granadina (22).

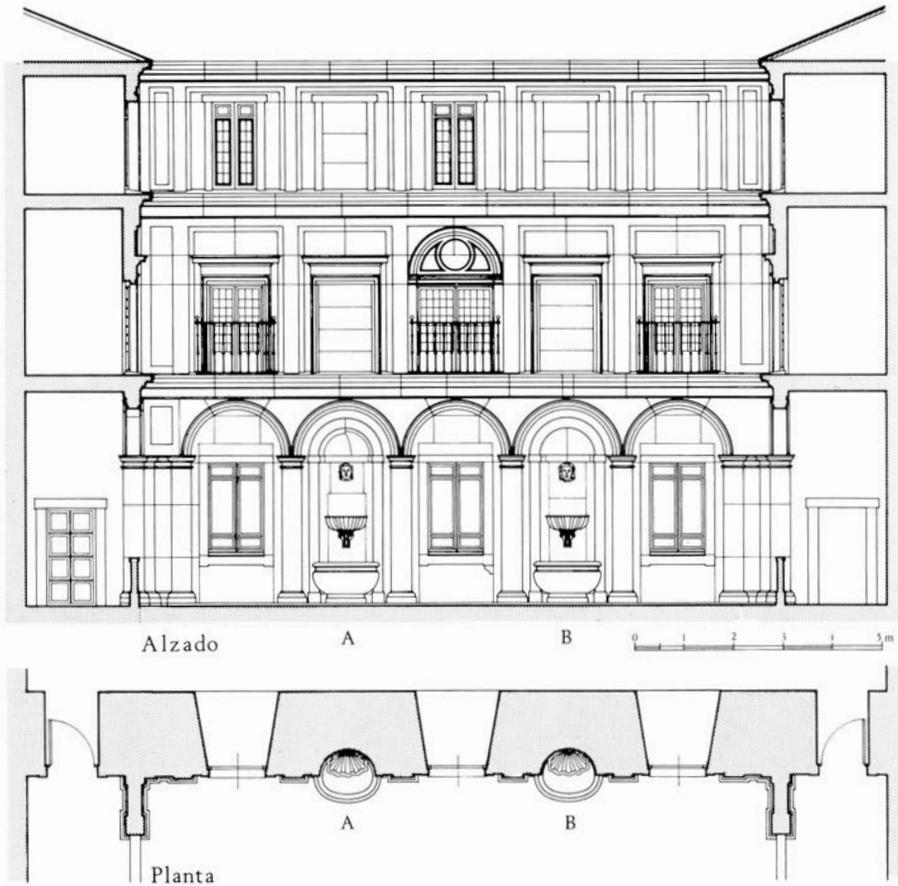


Fig. 3.- Alzado de la fachada que mira a Oriente en el Patio de la Casa Real.

## SITUACIÓN DE LAS FUENTES

En planta baja cada uno de los cuatro lados del patio lo componen cinco arquerías de medio punto sobre pilastras dóricas. El lado que mira a Poniente tiene sus arquerías cerradas, mientras están abiertas en los tres lados restantes y por ellas se accede al claustro del patio (Lám. I).

En las arquerías cerradas del lado a Poniente, la del centro y las dos de los extremos disponen de ventanas, y en cada una de las que flanquean la arquería central situaron las fuentes sobre paños enrasados. Es un frente dispuesto con armónica simetría (Figs. 1 y 3).

## CONJUNTO ARQUITECTÓNICO DE LAS FUENTES

En el intercolumnio de cada orden dórico está organizado el sistema funcional de la fuente dentro de un resaltado y sencillo semicírculo que se apoya en lisas pilastras con un taco rectangular por capitel y otro por basa.

Entre los extremos de este pretendido orden la cavidad de una pechina ovalada se introduce en el grueso del lienzo y acoge los tres elementos decorativos que constituyen la fuente: El *mascarón*, la *concha* y la *pila* (Fig. 3).

## LOS DOS MASCARONES

Cada una de las fuentes ostenta un *mascarón* de mármol diferente al de la otra.

Representan los mascarones cabezas femeninas con bellas efigies, elaborados cabellos y adornos.

De sus bocas surge el extremo de la tubería conductora del agua que fluye para caer en la *concha* (Figs. 4, 5 y 6).

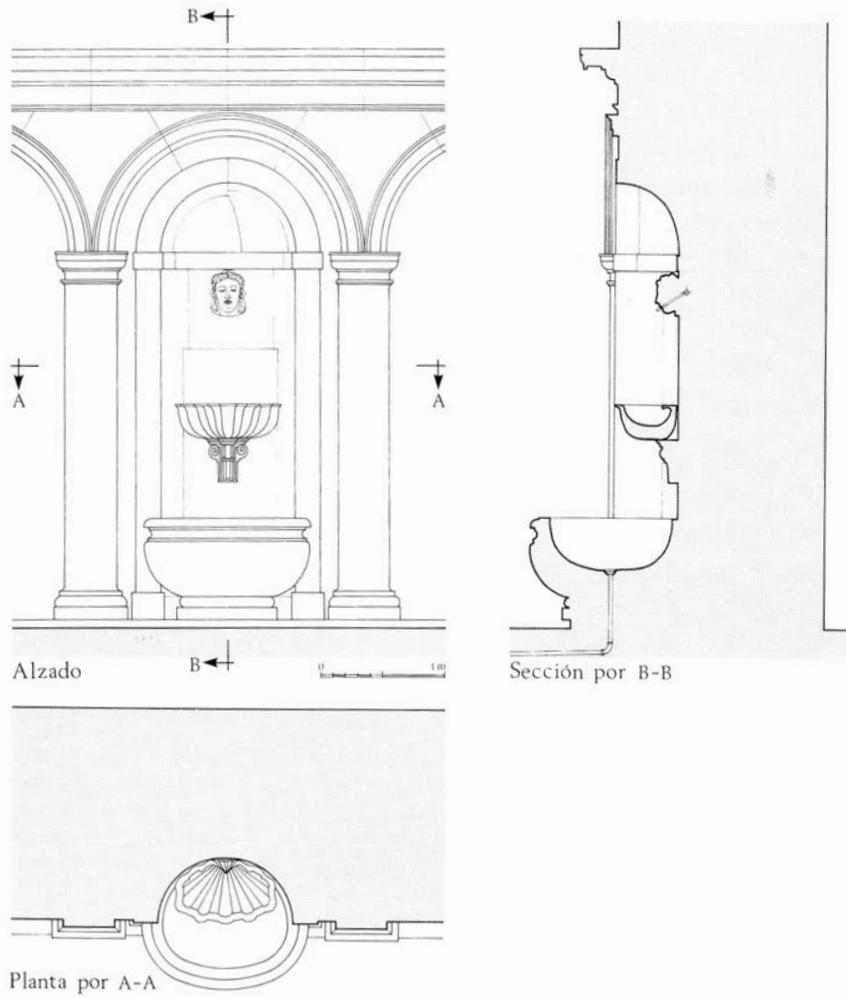


Fig. 4.- Alzado, planta y sección de la composición de las fuentes.



Fig. 5.- Mascarón en la composición A.



Fig. 6.- Mascarón en la composición B.

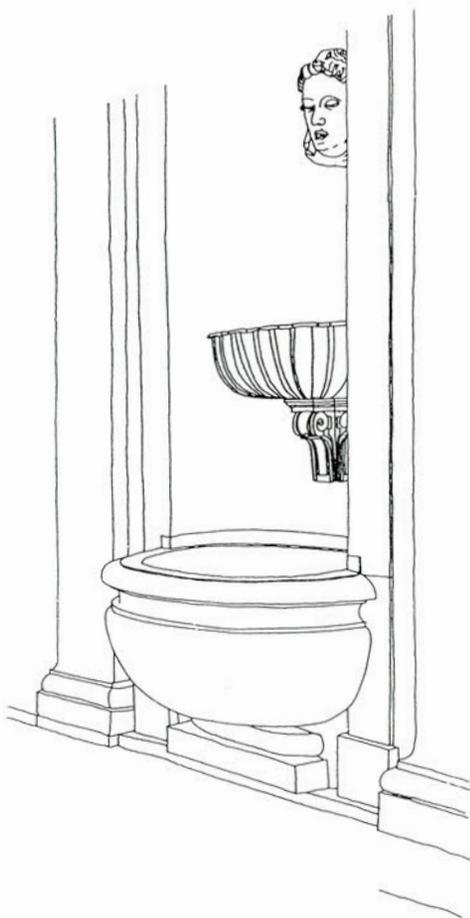


Fig. 7.- Conjunto de concha y pila.

## LAS CONCHAS

Ambas son iguales y cada concha recibe el agua que vierte su correspondiente mascarón.

La concha tiene planta ovalada y sección curva, con estrías a manera de gallones en su zona exterior e interior (Figs. 8 y 9).

El borde plano superior contiene pequeñas curvaturas que coinciden con las estrías; y la parte posterior unida a la pechina termina con una aparente concha pequeña que revuelve hacia el frente.

La concha se apoya en una singular ménsula formada por un cuerpo central y dos laterales, los tres unidos y todos ellos ricamente ornamentados con iguales motivos de tendencia barroca (Figs. 7 a 11).

El agua que rebosa de esta concha vierte sobre la pila directamente.

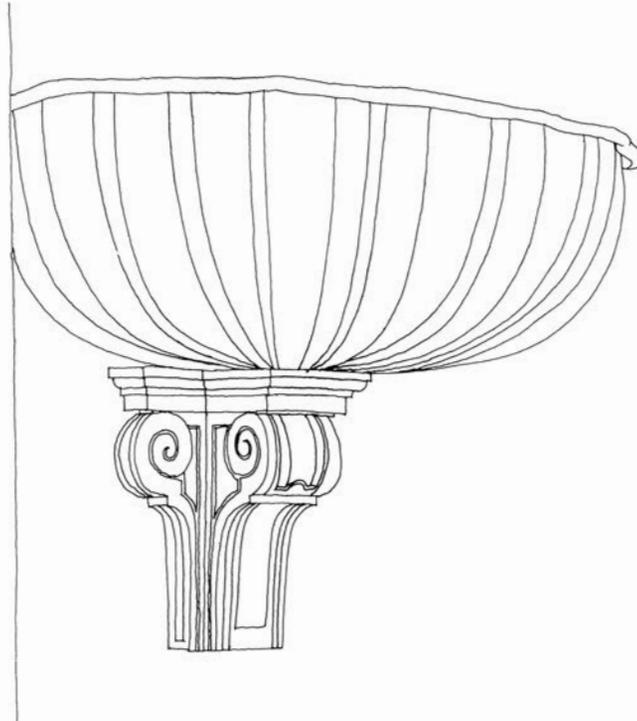


Fig. 8.- Composición de la concha.

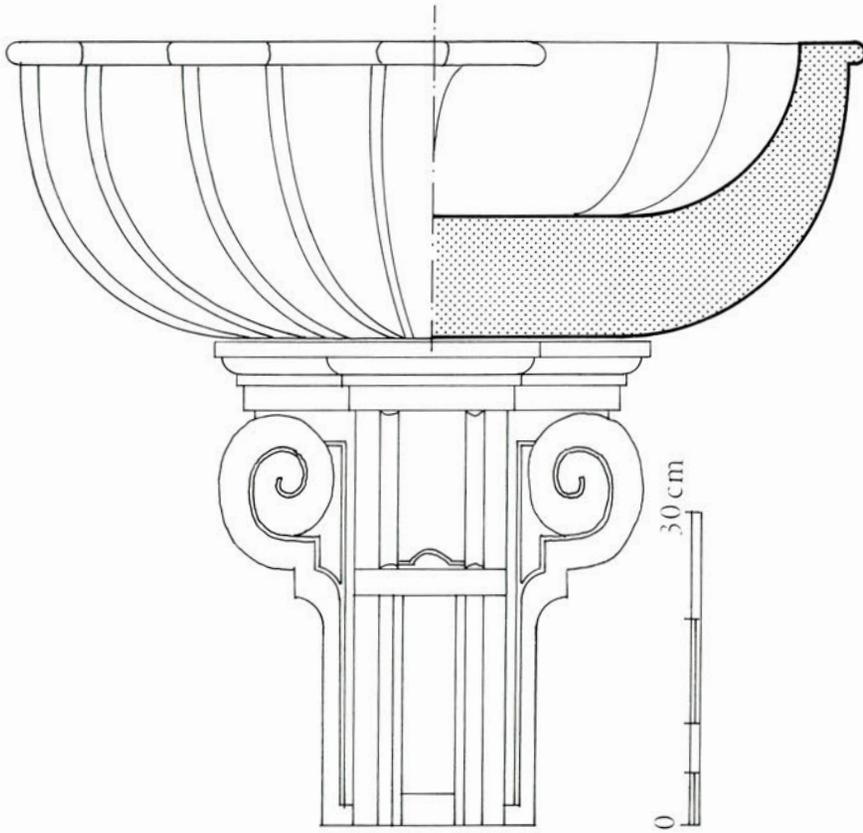


Fig. 9.- Frente y sección de la concha con su ménsula de apoyo.

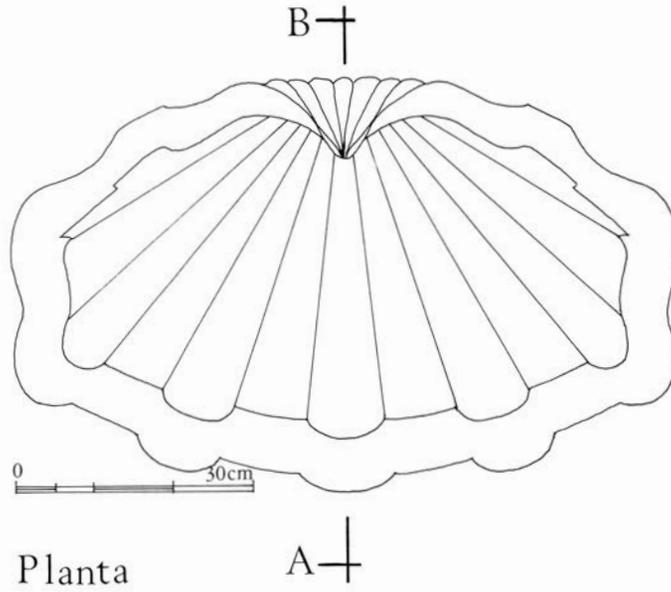


Fig. 10.- Planta interior de la concha.

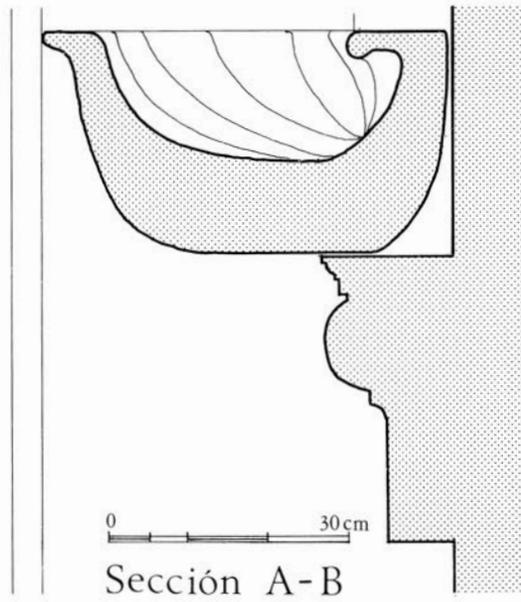


Fig. 11.- Sección A-B de la concha.

## LAS PILAS

Las dos pilas son los últimos componentes del sistema.

La planta superior de la pila es ovalada y su dimensión superior es mayor que la de la concha, lo cual permite recibir el agua de ella con holgura.

Tanto las superficies interiores como las exteriores carecen de decoraciones, solamente presentan sencillas modulaciones en sus extremos (Fig. 12).

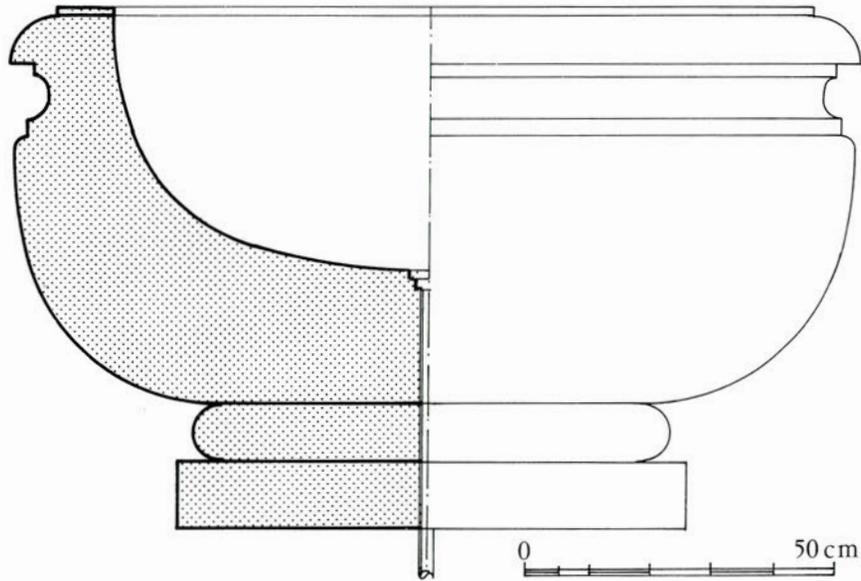


Fig. 12.- Sección y frente de la pila.

## SUMINISTRO Y RECOGIDA DE AGUA

Mediante una tubería se suministra agua a la boca de los mascarones. De ellos vierte a la concha y cuando ésta se llena el agua rebosa y se vierte a la pila. De su fondo, finalmente, se desliza por una tubería vertical, empotrada en el muro, que la conduce por otra horizontal hasta los desagües generales (Figs. 4 y 13).

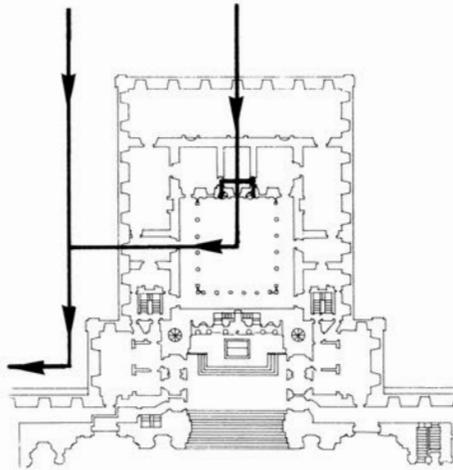


Fig. 13.- Esquema del suministro y recogida de agua.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

CARTA DE OBLIGACIÓN OTORGADA POR ROQUE SOLARIO, MILANÉS, PARA LABRAR DOS FUENTES DE MÁRMOL EN EL PATIO DE LA CASA REAL DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL, SEGÚN LE ORDENARA JUAN DE HERRERA

El Escorial, 8 de febrero de 1579.

*(Archivo de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, El Escorial, VI-42, fols. 164vº-165vº).*

[Al margen]: para la contaduría.

En la villa de El Escorial, a ocho días del mes de hebrero de mill e quinientos y ochenta años [tachado: setenta e nueve], en presencia del muy magnífico señor Gonzalo Ramírez, contador de su magestad en la fábrica del monesterio de San Lorenzo el Real, y ante my, Francisco Escudero, escriuano de su magestad e público en la dicha fábrica del dicho monesterio, y testigos de yuso escritos, paresció presente Roque Solario, milanés; e dixo que se obligaua y obligó e ponía e puso con los señores de la congregación de la fábrica del dicho monesterio de San Lorenzo el Real, de que a su costa de manos, ofiçiales y gente, labrará, hará y asentará dos fuentes arrimadizas de mármol, de lo que se gasta en esta dicha fábrica de lo de las canteras de Las Navas, en el patio pequeño de los aposentos de su magestad, que se haze junto al dicho monesterio, segund e conforme y de la manera y por la traça y horden que se le diere y del tamaño y segund y conforme le fuere hordenado por Juan de Herrera, criado de su magestad. Y la piedra que, para la dicha obra fuere menester, se le a de dar puesta en la dicha fábrica, los más çerca que pudieren llegar las carretas a la dicha obra, a costa de su magestad, y taller donde labre la dicha piedra. La qual dicha obra, a de dar fecha y acavadas las dichas dos fuentes, acavadas y en toda perfeiçión y a contento, dende oy día de la fecha desta escritura hasta fin del mes de março [tachado: hebrero], primero que verná, del año [tachado: primero venydero] de mill e quinientos y ochenta; y para ello meterá los ofiçiales y gente que se le hordenare y mandare. Y acavadas las dichas fuentes en toda perfeiçión y a contento, co-

mo dicho es, se a de tasar la obra dellas por el aparejador de la cantería de la dicha fábrica y por otra persona, nombrada por su parte del dicho Roque Solario; y si entre los dos no se conformaren y tubieren discordia, el señor alcalde mayor desta dicha villa y fábrica nombre terçero, para que se tase la dicha obra. Y se le a de ir dando dinero, según e cómo paresçiere convenía; y acavada y tasada, se le acavará de pagar lo que paresçiere deuérsele, si alguna cosa se le deuiere. Lo qual cumplirá, segund dicho es, so pena que a su costa puedan los dichos señores de la congregaçión buscar e meter ofiçiales y gente que a su costa hagan, prosigan y acaven; y por lo que más costare, con más por todas [fol. 165] las costas y daños que por no lo cumplir a su magestad y a la dicha fábrica se le siguieren e recresçieren, con más por qualquier cantidad de maravedís que paresçiere auerle dado de socorro, asy a buena cuenta de la dicha obra como por hierro della o en otra qualquier manera, por todo ello puedan ser y sean executados, como por maravedís y auer de su magestad; e para liquidaçión y averiguaçión de todo lo susodicho, e de qualquier cosa e parte dello, sea bastante prueba e ynformaçión la çertificaçión que dello, e de qualquier cosa e parte dello, diere el señor contador, que es o fuere en la dicha fábrica, en que lo difirió, syn que sea nesçesario otra provança, tasaçión ny averiguaçión alguna. Y las dichas penas, pagadas o no, sean graçiosamente remitidas que, todavía y en todo tiempo, guardará, pagará e cumplirá todo lo en esta dicha escritura y condiçiones conthenidas. Y a ello e para ello, obligó su persona y bienes, muebles e rayzes, auidos e por auer, e dio todo su poder cumplido a todas e qualesquier justiçias e juezes de su magestad, de qualquier fuero e jurisdicçión seglar que sean, y en espeçial al señor alcalde mayor, que es o fuere en esta dicha uilla e fábrica, devaxo de cuya jurisdicçión se sometía e sometió, renunçiando como renunció su propio fuero, jurisdicçión e domyçilio, e la ley sit combenerid de juridicçione omnium judicum, para que por todos los remedios e rigores del derecho e vía executiva, ansí se lo hagan guardar, cumplir e pagar y auer por firme como sy lo conthenido en esta dicha escritura y condiçiones fuese sentençia difinytiva, dada por juez competente, e por él consentida e pasada en cosa juzgada, sobre lo qual renunçiaron toda apelaçión e suplicaçión e beneficio de restituçión y [ninçeorum], y todas e qualesquier leyes, fueros y derechos, alualaes e preuilegios, de ques e pueda e deva

aprovechar, todas en general e cada vna en espeçial, e la ley e derecho que dize que general renunçiaçión fecha de leyes no vala.

[Al margen]: Azeptaçión.

E yo, el dicho señor Gonzalo Ramírez, contador de su magestad [fol. 165vº] en la dicha fábrica, que a lo que dicho es presente estaua, dixo que, en nombre de su magestad e por sí e por los demás señores de la congregaçión de la dicha fábrica, açeptaua y açeptó esta dicha escritura y condiçiones, segund e cómo en ella se qontiene, y ofresçía e ofresçió al sudicho la paga e cumplimiento della. E lo firmó de su nombre; y ansimismo, lo firmó el dicho Roque Solario; syendo testigos: Francisco de Urbina y Nicolás Granelo y Juan de la Laguna, carpintero, estantes en esta villa; y porque yo, el escriuano, no conocía al dicho Roque Solario, juraron en forma los dichos Francisco de Urbina y Nicolás Granelo, que lo conoçen y que es el mysmo en esta escritura qontenido.= Gonzalo Ramírez.= Roque Solario. Pasó ante mí: Francisco Escudero, escriuano.

## NOTAS

- (1) HERRERA, *Sumario*, 4.
- (2) Véase CERVERA VERA, *Las Estampas y el sumario*.
- (3) HERRERA, *Sumario*, 14vº-15.
- (4) *Ibidem*, 15 y *Primera Estampa*.
- (5) SANTOS, *Descripción breve*, 7 vº
- (6) *Ibidem*.
- (7) XIMENEZ, *Descripción del Real Monasterio*, 168-169.
- (8) KUBLER, *La obra del Escorial*, 124.
- (9) BUSTAMANTE, *La octava maravilla*, 187.
- (10) KUBLER, *La obra del Escorial*, 129. BUSTAMANTE, *La octava maravilla*, 279.
- (11) CHUECA, *Casas Reales*, 201-205.
- (12) KUBLER, *La obra del Escorial*, 123-124.
- (13) CHUECA, en *Casas Reales*, ingeniosamente analiza estos *tortuosos* accesos, como él los considera.
- (14) Consúltese sobre este tema el atinado trabajo de ÍÑIGUEZ, *Casas Reales*, 121-154. También CERVERA VERA, "El conjunto monacal y cortesano de La Fresneda", posterior al de Íñiguez.

- (15) Entre las innumerables oticias de *tiestos* para plantar en ellos flores véase *Archivo de la Real Biblioteca de El Escorial*, X, 12 y XI, 2.
- (16) Véase la transcripción de esta escritura en el adjunto *Apéndice documental*. En dicha escritura tacharon el año de su otorgamiento, que fue el de mil quinientos *setenta y nueve* y con letra distinta escribieron el año *ochenta*, son variar el día *8 de febrero*. También tacharon la fecha de terminación de la obra, que estipularon en *fin de mes de febrero primero que verná del año primero venyero de mill e quinientos y ochenta*, y en su lugar pusieron *março* del mismo año 1580, un mes después de otorgarse la escritura. Por tanto las fechas rectificadas son erróneas, puesto que en *un mes* es imposible ejecutar la obra concertada. Las fechas rectificadas de *8 de febrero de 1580*, y la de *marzo de 1580* fueron admitidas por KUBLER, *La obra del Escorial*, 125, y por BUSTAMANTE, *La octava maravilla del mundo*, 537, nota (238) en la transcripción fragmentaria de la escritura.
- (17) Véase *Apéndice documental* de este trabajo. Transcribe parcialmente la escritura BUSTAMANTE *La octava maravilla del mundo*, 537, nota (238).
- (18) No aparece citado Roque Solario ni en FERRARINO, *Dizionario degli artisti*, ni en la *Enciclopedia Italiaa*, XXXII.
- (19) *Apéndice documental*.
- (20) ANDRÉS, “Inventario de documentos”, 78, VI, 42, reseña: “obligación de Roque Solario, milanés, de labrar dos fuentes de mármol de las canteras de las Navas en el patio pequeño de los aposentos de su Majestad según la traça y orden de Juan de Herrera”.
- (21) KUBLER, en *La obra del Escorial*, 125, escribe que se encargaron “en 1580 las fuentes de mármol con traza de Herrera”.
- (22) Sobre este pilar véase CERVERA VERA, *La fábrica y ornamentación del Pilar de Carlos V*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Gregorio de., “Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca”, en *Archivo Español de Arte*, n. 183, Madrid, C.S.I.C., (1973), VI, 63-79.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín., *La octava maravilla del mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1994.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, Madrid, Ibarra, 1800.

- CERVERA VERA, Luis., "El conjunto monacal y cortesano de La Fresneda en El Escorial", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 60, Madrid (1985), 49-135.
- CERVERA VERA, Luis., *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, Editorial Tecnos, 1954.
- CERVERA VERA, Luis., *La fábrica y ornamentación del Pilar de Carlos V en la Alhambra granadina*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987.
- CHUECA, Fernando., *Casas Reales en Monasterios y Conventos españoles*, Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1966.
- Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, t. XXXII Roma, 1950.
- FERRARINO, Luigi., *Dizionario degli artisti italiani in Spagna (Secoli XII-XIX)*, Madrid, Instituto Italiano di Cultura, 1977.
- HERRERA, Iuan de., *SVMARIO /Y/ BREVE DECLARA - /raçio de los diseños y estam - / pas de la Fabrica de San Lo - / rencio el Real del Es - / curial. / En Madrid / Por la viuda de Alonso Gómez. / Impressor del Rey nuestro se - / ñor, año de 1589.*
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco., *Casas Reales y jardines de Felipe II*, Madrid, C.S.I.C., Delegación de Roma, 1952.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco., *Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1965.
- KUBLER, George., *La obra del Escorial*. Versión española de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- SANTOS, Francisco de los., *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica maravilla del mvndo*, Madrid, Imprenta Real, 1657.
- VIÑAZA, El Conde de la., *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. III, Madrid, 1894.
- XIMÉNEZ, Fr. Andrés., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Su magnífico Templo, Panteón, y Palacio*, Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1764.
- ZARCO CUEVAS, Fr. Julián., *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932.



LA EXPOSICIÓN, EN BARCELONA, “LOS IBEROS”  
“PRÍNCIPES DE OCCIDENTE”

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA



Ha sido motivo de satisfacción y de nuestra muy sincera gratitud la amable invitación cursada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la “Fundación de la Caixa” que dirige, con singular acierto, su Director General D. Luis Monreal.

En mérito de la referida Fundación, nos fue posible acudir en grupo aparte a la Exposición de “Los Iberos”.

La delicadeza y atenciones dedicadas por la “Fundación de la Caixa” a los académicos de San Fernando que pudimos trasladarnos a Barcelona, fueron dignas de que quede constancia aquí y de nuestro cordial agradecimiento. Lástima que las dificultades surgidas en los medios de transporte nos impidieran, como se había previsto, trasladarnos y visitar la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi.

La Exposición fue comisionada por D. Luis Monreal, quien además de ser persona eruditísima, es un gran conocedor de la cultura de dicho muy antiguo período, de carácter mediterráneo. Dejarándonos, por ello, de un experto guía. Bien lo merecía la ocasión ya que las manifestaciones artísticas, especialmente las escultóricas, son muy ricas y brillantes, si bien poco conocidas.

Apuntemos, pues, algunos datos, aunque muy someros por la naturaleza de esta reseña, tanto de la Exposición como lo que fueron los Iberos en cuanto expresión de una cultura y de la identidad de un pueblo, considerado como los “Príncipes de Occidente”, calificativo del que también se sirven al denominarlos en esta Exposición; al igual que a su arte que se le clasifica de primera eclosión de la escultura monumental, destacable en sus formas más llamativas, que irrumpe en el contexto mediterráneo de la Edad del Hierro. Expresiones con las que se inicia el Catálogo de la Exposición. El magnífico Catálogo, con numerosos artículos de especialistas e investigadores y muy buenas ilustraciones, está todo él redactado en castellano.

La Exposición formaba parte de una serie de exhibiciones en tres naciones y lugares distintos. La primera en Francia, en el Grand Palais, de París.

La segunda, en España, en la “Fundación de la Caixa” de Barcelona; y la tercera en Alemania, en la “Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland” en Bonn.

Fueron Presidentes de Honor:

SS. MM. D. Juan Carlos y D<sup>a</sup> Sofía, Reyes de España.

M. Jacques Chirac, Presidente de la República Francesa, y el Prof. Dr. Roman Herzog, Presidente de la República Federal de Alemania.

En cuanto a la cultura ibérica advertimos que transcurre entre los siglos VI al I antes de Cristo. No constituye una etnia, sino que griegos y romanos denominaban así a unas tribus dispersas, fundamentalmente por Andalucía y también en el País Valenciano y en el Noroeste de la Península Ibérica. Estas tribus, en la Edad del Hierro europea, conocen los metales y se consideran sociedades jerarquizadas, organizadas y defensoras de su territorio.

El primer estudioso de esta cultura es Pierre Paris, a finales del siglo XIX. El inicio del descubrimiento de esta cultura concurre con el hallazgo de la Dama de Elche. Las investigaciones arqueológicas las prosigue Bosch y Gimperá. En la actualidad han cobrado nuevo impulso. Se centran los estudios en torno al habitat natural y social.

Los llamados Príncipes de Occidente, ya en el siglo VI a.C., hacen surgir una sociedad aristocrática de príncipes guerreros con ciudadelas fortificadas, que dominan vastos territorios.

Tienen un comercio basado en el trueque de productos manufacturados de alta calidad: bronce, joyas, tejidos, perfumes ...

Como se nos dice en el Catálogo –el cual nos sirve de fuente para escribir el presente artículo–, sobre un arte de la mayor relevancia en la cultura ibérica, como es la escultura: “La actitud de los escultores ibéricos ante las pautas y directrices dictadas por la escultura griega demuestra que, sin haberlas ignorado, las seleccionaron y valoraron con arreglo a sus gustos y criterios.

La Exposición mostraba 350 piezas procedentes de 24 museos españoles y 7 franceses.

Estas cifras ponen de manifiesto que, si son de interés para los estudiosos franceses y alemanes que hayan podido verla en París y en Bonn, un subidísimo interés debiera tener para España, cuna y asiento de la cultura ibérica, que tenía su expresión en formas culturales propias: escritura, numismática, imaginería, arquitectura y escultura en piedra, cerámica, terracota, orfebrería y artes suntuarios –joyas, perfumes, etc.–.

Al hacer la síntesis del significado de la cultura ibérica, podemos decir que se muestra en núcleo de civilización con luz propia, especialmente en su arte escultórico, en el cual entendemos que sus rasgos característicos son la magnificencia, o más bien, “la fastuosidad ornamental”, el cuidado de los detalles y accesorios que prodiga de manera innecesaria pero ostentosa.

Revelador, por ello, de una sociedad organizada, jerárquica y amante de lo que puedan significar atributos del Poder.



EL ESCORIAL ENTRE DOS TRADICIONES  
ESCORALIA

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA



Entre las múltiples aproximaciones que se pueden aceptar para comprender el espacio de la arquitectura, es la de entenderlo como la invención de un paisaje virtual y variable, cuya construcción a lo largo del tiempo no tiene otra representación que lo abstracto. Lenguaje el de la abstracción, necesario para enfrentarse a la construcción del espacio mediante las revelaciones que hace patente las geometrías de la forma.

El conjunto del Monasterio de El Escorial, viene a ser con el discurrir de los tiempos, la expresión más cabal de las modernas teorías entre las relaciones, forma-contenido, idea-ejecución, entre mundo sensible y mundo intelectual en arquitectura. Han sido tantos los tópicos y las veleidades apriorísticas que a lo largo de las épocas se han vertido sobre tan significativo monumento, que resulta enojoso cualquier comentario sin percibir la carga emocional de tan pesada como aburrida retórica. Conjurada su visión por una historiografía más técnica que filosófica, más anecdótica que poética o iconológica y avasallada su imagen en los últimos tiempos por el pillaje de secuencias políticas de ingrato recuerdo. Su biografía arquitectónica se ha visto envuelta en el maquillaje siniestro, aún por esclarecer en muchos pasajes, en su objetiva dimensión histórica de su artífice y constructor Felipe II y que para desgracia de la cultura española sigue difuminándose en verdades a medias o en aproximaciones historiográficas por lo que se refiere al conjunto arquitectónico, que lo alejan de una comprensión verdadera en el entorno de la cultura española y de la fecundidad y maestría de su propuesta espacial.

### *Arquetipo Arquitectónico*

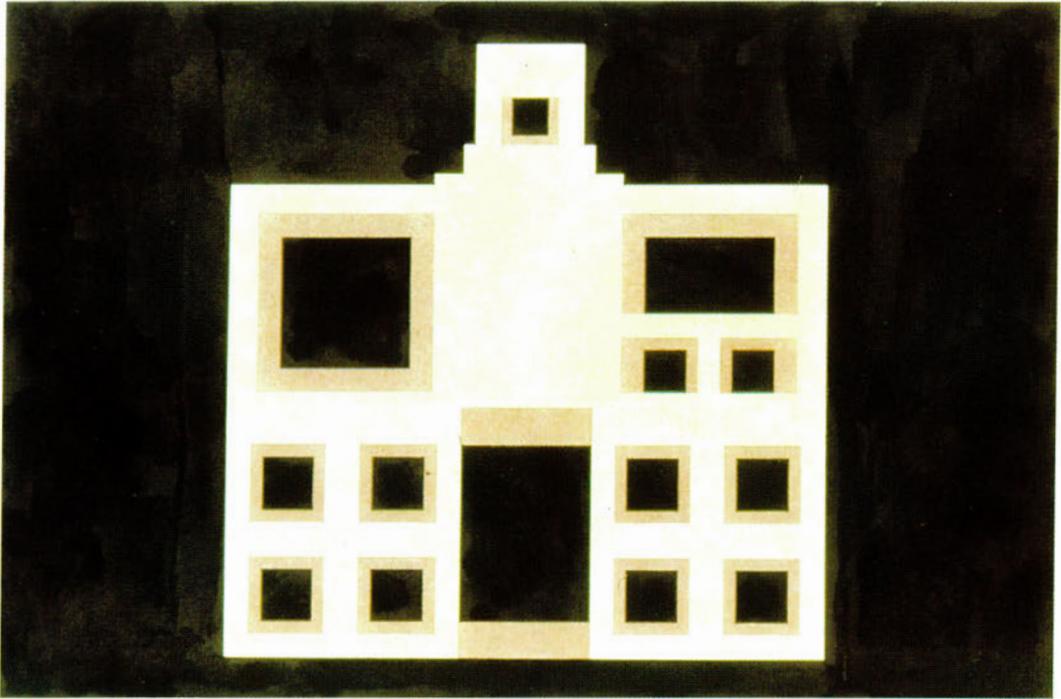
La obra del monumental Monasterio, se propone como un “arquetipo arquitectónico”, como un “*opus*” de la búsqueda del conocimiento y del quehacer constructivo de una época donde entran en conflicto una constelación de ideas, en parte cristianas, en parte católicas y en muchos aspectos científicas, que constituyen los finales del siglo XV y principios del XVI.

Desorden y confusión afloraban de modo elocuente en los finales del siglo XVI y las fronteras entre lo sagrado y lo profano no ofrecían delimitaciones claras, más bien se difuminaban en múltiples luchas. Un monarca de tan manifiesta “*devotio moderna*” como Felipe II trata de llevar al espacio sagrado que encierra el arquetipo del monumento una concepción limpia de ceremonias aleatorias, que sin duda va a trasladar a las trazas que encarga a Juan Bautista de Toledo y después a las escuetas fábricas del gran epitafio en piedra que va a construir en El Escorial y que como no podía acontecer de otro modo ha de recoger la tensión dialéctica entre los tradicionales esquemas ideológicos de un *teocentrismo* medieval que se diluía ante los albores del *antropocentrismo* renacentista.

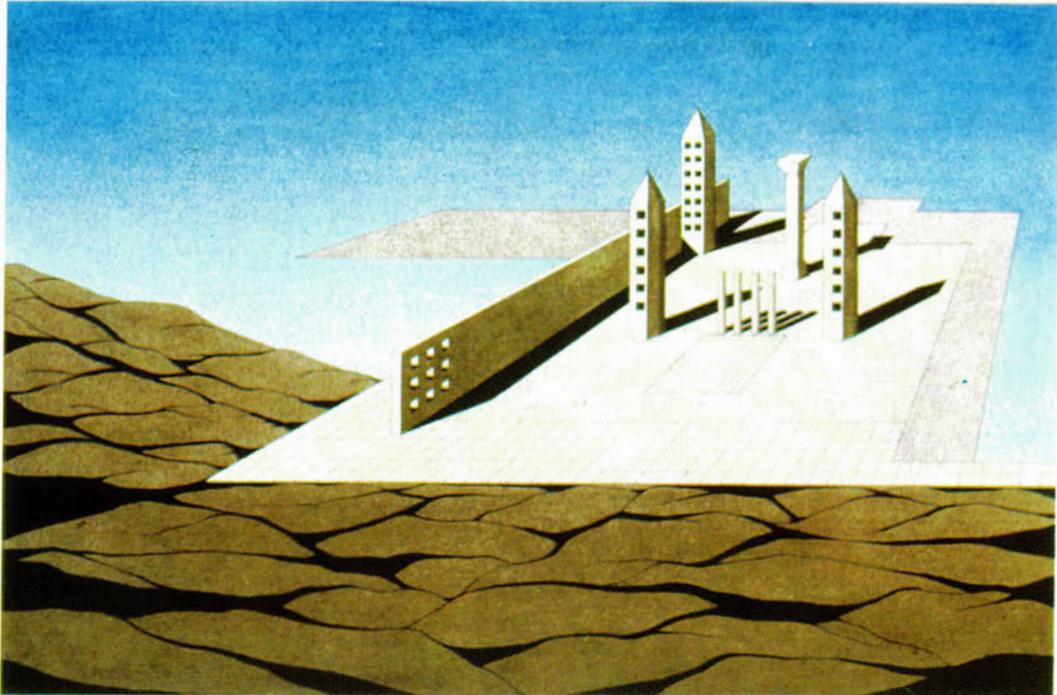
La finalidad que encierra la propuesta de este “arquetipo arquitectónico”, su razón de ser, es la de construir por medio de la arquitectura un *modelo operativo* que permita asumir no sólo el valor simbólico de “hito conmemorativo”, sino la estructura ideológica eficaz para “la protección y defensa de los contenidos de la fe y de las formas de culto católico atacados por el protestantismo”. Sus rasgos esenciales, servir de *Memorial* de la religión católica en la paz y en la justicia. *Sepultura-Panteón*. Lugar de difusión de la fe. *Centro de saberes* y adiestramientos para el apostolado contra la herejía. *Espacio de Oración, Palacio-Residencia, Morada del Poder* y *Prisión del Alma*.

### *Ciudadela de la Contrarreforma*

Tan diversificado programa se organiza mediante un esquema o *idea de ciudad*, en la que sus valores simbólicos alejen toda incertidumbre de la finalidad trazada, servir de “Templo de la Victoria”. Esta ciudadela fortificada se proyecta en sus postulados más íntimos contra las innovaciones ideológicas y formales que postulaba la Reforma; imaginada en la propuesta del



1.- Con solo su figura (San Juan de la Cruz).



2.- Y no toqueis el muro (San Juan de la Cruz).

rey como una ciudad mental, ultraterrena, al mismo tiempo que se formaliza en las trazas de su arquitectura como un monumento colosal, expresión simbólica de un poder marcado por una personalidad de espíritu confuso, ilustrada en saberes, y cruel en no pocas determinaciones políticas.

Felipe II era consciente, como lo atestiguan los documentos escritos tan familiares en la comunicación del rey, de la importancia que la arquitectura cobra en ese itinerario *funcional-simbólico*. La arquitectura que esta ciudadela hace patente en su proyecto se manifiesta como una escenografía de la memoria que tuviera por misión recordar a los súbditos del imperio, tanto el ejercicio del poder como el derecho sagrado que vincula semejante oficio. Una compenetración elocuente de “Arte Regia”, que Felipe II nunca declinó durante las décadas que duraron las obras del conjunto escurialense.

#### *Arquitectura para una crisis espiritual*

El proyecto de El Escorial representa un ejemplo aislado de la arquitectura de la contrarreforma, asume frente al protestantismo una formalización en ciertos apartados manierista, es un anticipo desde la ortodoxia católica de la “espacialidad desnuda”, reclamada por Lutero y un manifiesto arquitectónico para una época de crisis espiritual. La ascética compositiva con la que se ordenan sus fábricas, pretende hacer patente el “esencialismo” de la mística española, en franca oposición al sentimiento de impotencia, de angustia cósmica y vital, de conciencia de culpa de donde surge el protestantismo. Pese a los argumentos históricos que excluyen con razón el manierismo en el seno de la contrarreforma, la propuesta de El Escorial, surge en el centro de esta contrarreforma militante, donde confluyen motivaciones manieristas, contenidos arreligiosos y respuestas mecanicistas, todo ello unido a una personalidad contradictoria como la de Felipe II, hombre religioso y escéptico, apegado a la tierra y espectador angustiado del más allá.

La personalidad del rey Felipe II aún permanece en nuestros días con un perfil difuso, como un enigma acariciado por un carácter inflexible, fanatismo ambiguo, refinado egoísmo e iluminado en algunos de sus actos por el resplandor de las hogueras del Santo Oficio. Temido en los confines de la Reforma como “el demonio del Mediodía”, divinizador de sus ca-

prichos, nunca llegó a admitir el error de sus desviaciones y utilizó la sobriedad como escudo para enfocar los postulados religiosos hasta las fronteras del fanatismo. No es extraño que aparezca El Escorial como un logogrifo en piedra en medio de las luchas político religiosas del siglo XVI.

Tal vez por eso la síntesis de sus arquitectos Toledo y Herrera, que como artífices señalados reproducen en El Escorial, sea la de una tipología de la *arquitectura del poder*, esencial en sus formas y racional en sus procesos. Los espacios se construyen bajo la trama de la comunicabilidad, materializándose con formas sencillas, funciones claras y contenidos comprensibles. Porque una arquitectura que pretende cristalizar en sus espacios las premisas de una contra-reforma político-religiosa, debe huir de lo equívoco, oscuro o conceptuoso. Su mensaje no puede actuar por metáforas o sugerencias, sino por construcciones claras y concretas, pero una claridad y concreción tal como la concebía el Monarca, al margen de la norma y en contra, en no pocas ocasiones, de las determinaciones eclesiásticas.

J.B. de Toledo y J. de Herrera trabajan para un mecenas que tiene que integrar los principios reformistas de la “devotio moderna”, las corrientes del “cristianismo puro” que afloran de Centroeuropa y la inflexible ortodoxia del catolicismo romano más vigente en el s.XVI.

Conocidas son las objeciones formuladas por la autoridad de la Iglesia en materia de arte, amputando y delimitando toda fruición estética, aniquilando el “aura artística” y excluyendo todo sensualismo de la forma. Singulares fueron estos anatemas de la iglesia post-reformada, que darían origen al barroco más desconcertante; frente a esta actitud integrista de la Iglesia, Felipe II no adopta una hostilidad contra la forma artística, intenta conseguir por medio de la habilidad del proyecto que solicita de sus arquitectos una *espacialidad purificadora*, incorporando todos los medios que tiene a su alcance para lograr un “modelo arquitectónico”, donde confluyan el impulso utópico interiorizado, las arquitecturas ilusorias, la obra del ingenio sublime, la audacia de la invención y la aplicación de unas técnicas constructivas innovadoras, en una época que aún latía el sentimiento según el cual la quimera era más valiosa que la realidad soportada.

El Escorial refleja en los espacios de su arquitectura las secuencias de un paisaje psicológico, indescifrable en parte y tortuoso en algunas de sus secuencias compositivas, como fue el de Felipe II, atrapado en los espacios de su castillo interior e intentando recorrer por la memoria de su

tiempo un principio de eternidad. Un mundo interior el del monarca que vivía angustiado entre dos tradiciones, la utópica y trascendente, pero también la de su acción y producción de testimonios materiales. Envuelto también en la penumbra de dos sensaciones que no llegó a sintonizar, el miedo que le proporcionaba su angustia metafísica y el ejercicio del poder en el que inscribía sus decisiones políticas. Dos ecos de un tiempo y un espacio que por medio de la materia y la luz cristalizaron en esta *arquitectura insólita*, no es de extrañar por tanto que el vínculo que Felipe II reclamara para con las fábricas y trazas de El Escorial fuera de carácter emancipatorio sobre la naturaleza física del espacio arquitectónico, máxima en una época acosada aún por los reductos intolerantes de una sociedad frente a aquellos movimientos incipientes que tratan de construir lugares de tolerancia en los espacios de tres religiones monoteístas, judíos, moros y cristianos. El monasterio aspira a ordenar su opus arquitectónico frente a la naturaleza.

### *Breve inventario sobre la geometría descrita en EL ESCORIAL*

#### *Del lugar*

Cuentan ilustres y anónimos caminantes, viajeros del siglo XIX por la península ibérica, que a unas siete leguas de Madrid existe un Convento construido por el Rey Felipe II, y que tal construcción se levantó para cumplir un voto formulado por el Monarca al salir victorioso el día de San Lorenzo en la batalla de San Quintín. Su deseo: “Elevar en honor de este santo el templo más grandioso de Europa. Se encuentra situado sobre un alto de la sierra y aparece en el horizonte como aplastado por la montaña del Guadarrama que rodea por todas partes a Madrid”(1).

Lugares solitarios de abrupta geografía de rica fertilidad y frescura, abundante en aguas, y donde poder obtener próximos los materiales para su construcción, piedra y madera. A ocho leguas de Madrid cerca de la Alberguilla y de El Escorial, frente a la Dehesa de la Herrería, un “jaral” espeso y enmarañado de agua “delgada y digestiva”, donde abundan las moradas del jabalí y las madrigueras de lobos.

El Monasterio se encaja en el paisaje como un desgarrado objeto monumental en la falda de un “monte tallado” (Escorialia), su presencia do-

minadora en el medio natural ha de poner en evidencia la escala tridimensional del “vacío” que alberga sus moradas, una plaza en forma de L delimitada por los edificios destinados a servicios del monasterio y un jardín de elocuentes y precisas geometrías (lavanda, arragán, santolina, boj) que se prolonga en la fronda del monte bajo que rodea a la nueva ciudadela.

En El Escorial lugar y tiempo apenas necesitan referencia, pues el modelo a construir tiene la posibilidad virtual de existir sobre su propio soporte imaginario. “Monte Tallado”, cubo que cristaliza en su pétreo geometría. Escorialia (imago mundi) de una arquitectura ritual digna de maravilla.

“Mira aquel sitio inculto montuoso / al pie del alto puerto algo apartado, / que, aunque le ves desierto y pedregoso, / ha de venir en breve a ser poblado; / allí el Rey don Felipe victorioso, / habiendo al franco en San Quintín domado, / en testimonio de su buen deseo / levantará un católico trofeo. / Será un famoso templo incomparable, / de suntuosa fábrica y grandeza, / la máquina del cual hará notable / su religioso celo y gran riqueza: / será edificio eterno y memorable, / de inmensa majestad y gran belleza, / obra, al fin, de un tal rey tan gran cristiano, / de tan larga y poderosa mano” (2).

### *De su forma*

“Fue construido en forma de parrillas, lo que es difícil de ver al primer golpe de vista, porque el conjunto es tan vasto que no se puede examinar más que por partes. Esa forma le fue dada en memoria del instrumento que sirvió de martirio a San Lorenzo a quien el edificio está dedicado..., es la imagen de una gran ciudad, se encuentra allí el palacio de un soberano, varias iglesias, un número de frailes suficiente para poder poblar la parte del mundo que se quiera, un colegio, numerosas tiendas, bibliotecas, tiendas de todas las artes y oficios, un parque, jardines, hermosos paseos y riquezas infinitas”(3).

Tal vez en la mente del poderoso rey, fue la arquitectura su inclinación primera, quizás porque esta actividad, la de edificar, llama a la unidad, estudia la formación del espacio según las leyes de los sólidos, contrarresta los esfuerzos de sus pesos y los hace inmóviles apoyándose los unos en los otros, y permite configurar el mundo de los símbolos alrededor de una



3.- En soledad vivía (San Juan de la Cruz).

geografía de piedras. Además la arquitectura por medio de la geometría posibilita construir incluso los deseos arbitrarios, con la maestría del orden. Felipe II, como aquellos “moralistas legendarios”, se interroga también por las razones del método ¿qué pretendes de mí?, sabes bien que he comido del fruto del inconsciente.

La idea de la arquitectura como sistema formal encierra más señales para hacer elocuente el poder, está ligada en la historia de las sociedades humanas a los tiempos en los que el hombre comienza a relacionarse entre sí por medio de lenguaje, cualesquiera que fueran los motivos que suscitan el lenguaje. Inconsciente o premeditado este vínculo de palabra y forma, ha sido a través de la historia el mensaje perdurable de los que detentan o representan al poder. Las palabras y las formas, perduran a las sociedades que las crearon, y en algunas de estas sociedades la forma adquiere el valor del dogma.

A esta idea de la arquitectura como sistema de formas que configuran el espacio asociado al poder, habría que añadir en el recinto escorialense el concepto de “morada”, entorno en sus orígenes, ligado al habitat de los dioses. Fustel de Coulanges nos invita a considerar cómo la religión, después de haber tallado el alma humana, “abruma al hombre con la angustia de tener a los dioses en su contra y no le permite libertad alguna en sus actos”(4). Esta acotación de Fustel, resulta apropiada para matizar el perfil de un monarca como Felipe II, y de una arquitectura que lo consagra, El Escorial. La falta de libertad que suscitan en él los vínculos religiosos, se compensa en el caso del rey Felipe II, con la protección que le confiere la *Pax Deorum*, como suscita la enigmática mirada que nos ofrece la contemplación del cuadro de Tiziano, Felipe II con armadura, en el Museo del Prado.

Para el poderoso siempre es estable el orden del mundo, en el imaginario proyecto del rey, la superioridad del Dios que le protege levanta las murallas de este pétreo hipogeo. En este sentido, las formas de la arquitectura en El Escorial desde sus primeras trazas esbozan un díptico acotado entre el miedo y la convicción, en los límites de la interpretación del mundo visible e invisible, en una espacialidad que permita la coexistencia de esa dualidad mágico-religiosa y político-religiosa que caracteriza el universo personal del Monarca que lo edifica.

### *Relaciones entre Estructura y Ornamentación*

La relación entre estructura y ornamentación en El Escorial se traspone a los postulados entre construcción y efecto espacial, la decoración en sus fábricas no es una adición superpuesta a la textura muraria. Aquí responde a una síntesis de la configuración espacial del conjunto, la propia edificación del “opus” arquitectónico convertida en imagen de representación ilusoria. Realidad constructiva e ilusión espacial integradas en las lógicas de la razón compositiva y edificatoria.

La articulación volumétrica externa define por sus propias leyes edificatorias el vacío espacial interior; “diseño” y estructura, interior (espacio) y exterior (volumen) surgen conjuntamente atendiendo a configurarse como un modelo o máquina en tres dimensiones donde tienen cabida los recintos interiores y las correspondientes estructuras resistentes. La “fachada” pierde valor en sus detalles compositivos y su desarrollo arquitectónico se hace estándar transfiriendo el protagonismo de su composición reiterativa sólo al tratamiento y ritmo normalizado de sus macizos y vanos, en definitiva la pared plana que también formula la caja espacial del cuatrocientos, cuya autonomía en dos dimensiones era el soporte de toda proporción absoluta.

Un poder tan manifiesto, como el de Felipe II, no podría excluir la arquitectura entre las artes de la celebración, técnica ésta que permite el poder manifestar y hacer elocuente a través de la forma del espacio los significados de la razón de sus sueños o esgrafiar la sinrazón de sus sentimientos. La arquitectura celebrativa, como es conocido, facilita por medio de la ilusión de su forma todo el acontecer espacial, en el caso de El Escorial es el proyecto de una arquitectura que aspira a imitar las fábricas del universo (imago mundi), a ofrecer imágenes como Bramante de valor universal. El Escorial se puede concebir en términos modernos como una abstracción minimalista reflejo del espíritu puritano del rey, que trata de dar respuesta a la espacialidad católica frente a la depuración iconográfica que postula la abstracción protestante, precisamente contra las escenografías de los retablos y las tracerías geométricas de los conversos artesanos del Islam.

### *Del sitio donde habitar*

Se trata para satisfacer los deseos del rey de levantar un recinto donde acoger y promulgar el espíritu más ortodoxo de la época en la España del

s. XVI. Espacio interior de defensa frente a las tensiones suscitadas por los infieles turcos en el este y en el sur y por los reformadores del norte, aguerridos herejes, según narran las crónicas, que tratan de desmontar los convenios morales establecidos por el orden piadoso del poder católico y huir del fuego inquisidor con el que se suele iluminar la oscura época. Época piadosa, utilitaria y peligrosa sobre todo para dibujar y construir las trazas de una ciudadela, donde cada torre encierra un enigma y cada capitel una amenaza. Felipe II “vivió una época que se dejó seducir tanto por la visión de la razón y la potencia ilimitada del hombre como por el terror al demonio y al infierno y que impulsó la caza de brujas y las guerras de religión”(5). El rey está singularmente solo, atraído por los sucesos sobre los que se interroga el alma y a los que ha de responder con terror o mitigar con esperanza, en un lugar donde el morar permita algo más que solventar la soledad del solitario o el abatimiento de un pesaroso.

El Monasterio es el proyecto y obra más deseada, incierto confín entre la vida y el artificio, es el apoyo de sus exploraciones humanas, bastión de incunables de la certeza frente a los hechizos de la herejía, que intentara contrarrestar con todo el repertorio mundo de evocaciones que sus innumerables mensajeros le van transmitiendo. Monasterio-morada donde entablar los discursos de las metáforas diversas y contrastar con los libros que intercambian realidad por sueños. Diseños y trazas retomados del olvido que se traducen en fecundas formas de prismadas piedras.

Monasterio-laberinto de lánguidos tránsitos, cerrados jardines que prestan su tierra a especies añorantes de color y afiladas “aulagas”. Soñador y añorante, gratificado por el violento ejercicio del poder, el rey se entretiene y combate la ficción con el engaño. Tentado y melancólico del regreso a la celda-habitación, proyecta este lugar próximo al gran templo, como morada donde adormecer el tormento. Dibuja la cúbica morada para poder interrogarse por su muerte presente. El Monasterio ha de ser también ciudad, ciudad de Dios, ciudad de muertos, proyectada para albergar la prisión del dolor.

Si la ideología del abad de Suger estaba imbuida de las doctrinas de Plotino, y sus postulados para la espacialidad gótica eran los de hacer de lo material algo inmaterial mediante la introducción de la luz, el imaginario espacial del rey, reducía los ámbitos del monasterio a un hipogeo tallado en las estribaciones del monte.



4.- Cavernas de la piedra (San Juan de la Cruz).

*De la Escala*

La escala de lo monumental que albergan las fábricas de El Escorial responde al sentimiento “eufórico-trágico” del poder que asume la monarquía absoluta de los Austrias en la personalidad dual de Felipe II, en una época de desórdenes en los territorios del Imperio y de un desarrollo económico agobiado y que no permite aceptar muchas de las nuevas premisas que plantea el avance de la modernidad, no obstante, el final de las obras del conjunto escorialense, cerrará con grandiosidad el concepto de lo “sublime”, de maravilla en piedra, de monumento colosal. El edificio a construir sería inmóvil, celebrativo, preciso en su técnica constructiva, anti-urbano, denodadamente simbólico, de escala grandiosa que permita transferir el “opus edificatorio” a leyenda, donde el espectador pierde toda referencia de la escala humana y la arquitectura se transforma en mito. Materiales, espacios, tránsitos y recintos se proyectan sin la necesidad de la presencia del contemplador, son espacios que funcionan aunque nadie esté presente. En este sentido El Escorial se manifiesta como un sistema de “esculturas espaciales”, y donde todo el conjunto construido ha de responder a un testimonio, el itinerario del hombre hacia Dios, una fruición mística de una arquitectura donde luz, materia y espacio se reducían a una serie limitada de elementos arquitectónicos alejados de la conquista de la luz y del espacio que consagra la ojiva gótica. Juan de Herrera interpreta en la escala que aporta al edificio los deseos del rey de hacer patente la exaltación del espacio entendido como espectáculo, sin renunciar a los supuestos metafísicos de la arquitectura pero acentuando los principios fundamentalmente visuales.

La Escala por tanto se subordina a una arquitectura que pretende reflejar en piedra la dimensión clásica metabolizada por el catolicismo decadente, ante la depurada modernidad del protestantismo industrial. Frente al campamento bíblico de David la solidez de la “Civitas Dei” que enmarca la solidez monumental del Templo de Jerusalén. Recinto seguro, con la seguridad que nos anuncia Massimo Cacciari, “que ninguna herida y ninguna fatiga quedan olvidadas en esta roca absolutamente desnuda de imagen donde incluso arcos, columnas, nichos parecen tallados en ángulo recto por aristas despiadadas y donde ventanas, puertas y torres reproducen la inexorable retícula de la planta. La única salvación, concluye

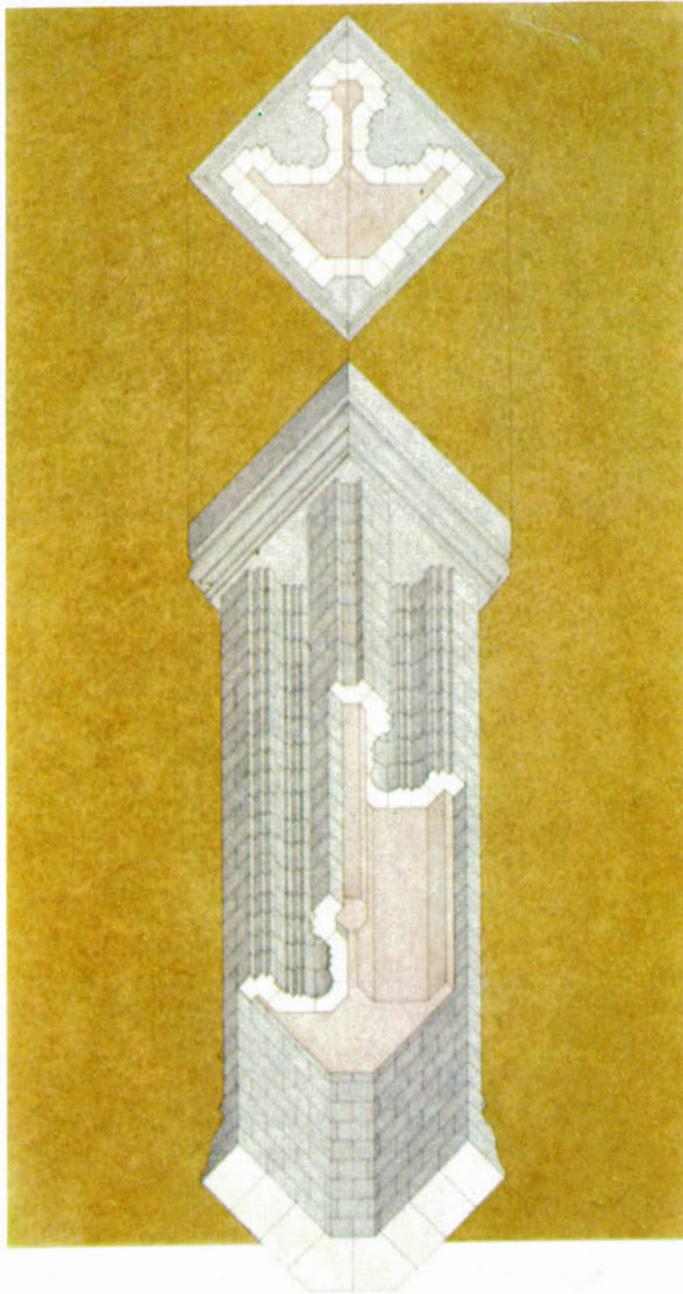
Cacciari: la inexorable roca. No es la superación del dolor sino su petrificación, su deleitarse en la matriz del granito” (6).

El Escorial se propone como arquetipo, como esencia a priori al mismo tiempo que como “opus”, fábrica construida del pensar humano. Felipe II, se puede avanzar la hipótesis, que en el conjunto escurialense se plantea como una “ciudad mental”, como un viaje a través de la “maravilla” y sin duda como un recorrido del hombre hacia Dios, entre las trazas de una arquitectura “funcional-simbólica”. El conjunto se traduce en *Monasterio* para la reflexión sagrada, *Templo* como señal de salvación frente a la herejía, *Mausoleo* para el tránsito de las almas y *espacio del poder* donde manifestar el “Arte Regia” en sus postulados socio-políticos, haciendo elocuente que el Escorial como las grandes construcciones son creaciones personales. Felipe II es consciente en el encargo que realiza a sus arquitectos que el “opus regio” han de ser unas fábricas conmemorativas que por su escala y dimensiones funcionales tiendan a transfigurarse en la imaginación popular en una “maravilla”, en un coloso de naturaleza mágica, según el sentir medieval.

Acostumbrados a la arquitectura en piedra cuando llega a los valles románicos y comienza a tallarse en una relación de imágenes, retablos policromados, bóvedas toradas, espadañas de setenta campanas. Estas esteometrías pétreas de la poética escurialense se alían en conjunción benéfica para comprender la forma a través de la materia y experimentar en la estructura pétreas su razón de ser constructiva. El arte de la traza en la que se funde su monumental escala, se dirige hacia una realidad construida bajo condiciones de irrealidad, leyenda o teoría. “La construcción del Escorial es una historia en sí misma, ocupó al Rey la mayor parte de su largo reinado”(7). Su rígida geometría refleja de manera inequívoca la apasionada búsqueda de lo absoluto por medio de un pensamiento de lógica constructiva y expresión clasicista.

### *De la proporción*

Monasterio, palacio, iglesia y sepulcro, es un modelo arquitectónico que postula reflejar en su polisemia espacial la concepción del mundo del monarca y en sus diferentes reductos, lugares donde acallar su agostada melancolía. Los ritmos de sus espacios hacen elocuentes las dimensiones



5.- El aire de la almena (San Juan de la Cruz).

políticas y religiosas del tiempo universal en el que vive el monarca. Su proyecto no era un modelo a construir superador de los códigos manieristas o reductor de los floridos ornamentos platerescos. El Monasterio es un lugar donde ha de residir la memoria, la interrogación, el miedo y la duda final. El espacio donde ha de habitar la memoria requiere de unas formas simbólicas para su evocación, de la materia con la que se construye en proporción y escala suficiente para eludir la distorsión de lo allí evocado. Los vacíos que horada el espacio construido deberán estar acompañados de nítidas texturas de escasa ornamentación para que la duda que suscita toda interrogación no se convierta en terror, así el espacio físico concreto se configura como artificial, unos lugares éstos del Monasterio para ser contemplados antes que ser vividos.

*Palacio*, las formas que acompañan estos espacios se formalizan como escenografías del espectáculo, teatro del mundo. El universo de su arquitectura debe exaltar la comarca y el lugar mediante perspectivas ilusorias, sus siluetas quedarán marcadas como imágenes de un espacio real que se habita y otro simbólico que recuerda el poder del monarca y que perfilarán los crepúsculos donde sólo ha de perdurar el recuerdo.

*Iglesia*, aquí el espacio y la persona vienen estimulados por la evocación de los signos contemplados, de nuevo el granito para edificar las murallas del alma y hacer legibles los límites donde se insinúa la “ciudad celeste” y algo más el reducto por donde discurrir la conciencia y el sentido del tiempo.

*Sepulcro*, aposento donde el monarca debe trasladarse con su sueño a la interrogación final de las cosas. Aquí el espacio no responde ni a la ebriedad del cubo palaciego ni a la rotundidad cosmogónica de la basílica, se transforma en hipogeo mediador en el que expresar los corolarios vacíos de la ficción del teatro del mundo.

### *El Escorial como fábrica edificada y como modelo*

No consiste la arquitectura, señalará el P. Sigüenza, “que sea de este orden o aquel, sino que sea un cuerpo bien proporcionado, que sus partes se ayuden y respondan, aunque no sea sino unas piedras cortadas en cantera, asentadas con arte, una encima o enfrente de otra, que vengan a hacer un todo de buenas medidas y partes que se correspondan”.

Abundantes son los encuadres historiográficos, que acotan su valoración arquitectónica y rango simbólico como una simple y decidida tipología renacentista, donde los esquemas de la ciudad ideal y la simbólica adquieren una autonomía mayor que la concepción utilitaria asignada a los monasterios medievales. Patente queda el equívoco de Pevsner asignándole un encuadre manierista y la nunca bien probada influencia del estilo italiano, o la simplificación radical de Hauser, no dudando en definir el monasterio, “como un juego exhibicionista con el puritanismo y el ascetismo”. Más próxima la interpretación de Tafuri, revelando la incapacidad simbólica de su arquitectura, “incapaz de expresar el símbolo de las inhibiciones en un manierismo alucinante e introvertido”.

Será un arquitecto español de tan acusada personalidad como Villanueva, el primero en darse cuenta de la orientación neoclásica que abre tan importante monumento. Villanueva, reseña Linazasoro “revaloriza El Escorial apartándose así del tardobarroco de los inicios para emprender la vía del nuevo clasicismo”.

Resultan pues evidentes las dudas a las consideraciones de Baedeker, excluyendo los rasgos de belleza y de verdad por la ausencia de libertad que el edificio conlleva; o bien las consideraciones más radicales que conciben sus fábricas como “un diccionario de aptitudes psíquicas”. Incluso las ponderadas valoraciones de Kubler, destacando como primordiales las características constructivas que encierra el conjunto edificado. Estas consideraciones alejan la posibilidad de una interpretación sosegada en torno a este gran conjunto edificado que aparece evidente en toda la obra, y que permita valorar “la voluntad de forma”, como un rasgo del proceder de la arquitectura, que hace posible integrar en el proceso constructivo los contenidos psicológicos.

Juicios y análisis más o menos estereotipados o bien valoraciones críticas de índole subjetiva, resultan coincidentes al relacionar las formas arquitectónicas del edificio con los estados psíquicos de su fundador. Resulta difícil de comprender El Escorial si no se identifica con los contenidos de la psicología individual; la abstracción alegórica que se hace patente a través de las formas de su arquitectura, es el resultado de una síntesis entre las determinaciones subjetivas del Monarca y las opciones técnicas que subyacen en la tradición espacial colectiva.

El modelo de El Escorial surge desde una concepción del proyecto de la arquitectura como imagen mental, sus trazas parecen dictadas por el sentir de Villalpando cuando advierte, incorporando en su libro la cita platónica: "... dos cosas son hechas por la arquitectura, a saber, el edificio y la arquitectura. Aquello, en verdad, es un trabajo, ésta en cambio, una doctrina".

El modelo que reproducen las fábricas del Monasterio trata de integrar en su diseño la revelación sagrada, imaginario plástico del templo de Salomón, modelo previo en la mente de Villalpando, con los ideales del humanismo.

La planta del Monasterio tiende a configurarse como el plano de una máquina girando alrededor de la personalidad del Rey. Refleja con nitidez sus aspectos simbólicos, geométricos, constructivos y la jerarquía de funciones. También se hace elocuente como representación de la tradición, el tratado o la utopía. La planta de El Escorial se manifiesta como un sedimento arqueológico de varias lecturas, ideológicas, técnicas y compositivas. Sus arquitectos vienen a transformarse en técnicos de la ejecución de obras en el plano formal con algunas posibilidades de licencias constructivas.

El modelo final debe ser el de una planta síntesis entre el campamento y el templo, debe conciliar las manifestaciones de la revelación divina con los principios del humanismo, son las exigencias de la contrarreforma.

En lo que se refiere a su formalización espacial de manera muy señalada debe integrar el principio numérico como fundamento del diseño, teoría, como se sabe, pitagórico-platónica de los números introducida por Ficino, junto a la teoría renacentista de las proporciones, aritmética y geometría, número y traza como principio ordenador del proyecto.

Conocida es por la historiografía comparada de la época, la orientación que se impone a la cultura española con la llegada al trono de Felipe II y el desarrollo al que somete su introvertida personalidad; neurosis rigorista, obsesiva religiosidad y consumada voluntad de dominio. El Escorial iniciado en 1563 sobre las trazas de Juan B. de Toledo, integra, como ya se ha señalado, una secuencia de funciones heterogéneas en la escueta cuadrícula de rígidos recursos compositivos. Será primero Juan Bautista de Toledo, observador distanciado que no llegó a una sintonía completa con el Rey, señalan algunos críticos, que trabaja como un técnico subalterno junto a Paccioto, a Castello Bergamosco bajo las directrices reales.

Juan de Herrera se incorpora a las obras en 1567, cuatro años después de Toledo. Personalidad sin duda más próxima a los intereses de Felipe II, arquitecto atraído por el simbolismo mágico y cabalístico, matemático y científico, transforma la propuesta de Toledo en un modelo de simbolismo purista, por lo que respecta a su expresionismo arquitectónico, pero entendiendo que el conjunto a edificar es un microcosmos de armonía en su significado conceptual donde afirmar la ortodoxia de la fe y contrarrestar la actitud iconoclasta del protestantismo.

La idea de la lonja abierta, escueta en sus trazados, sin pórticos, sin arcos triunfales, como pedestal ceremonial se aleja sin duda del deseo humanístico de recuperar las tipologías del foro romano o los esquemas urbanos de la plaza medieval que ordena de forma tan precisa las relaciones del poder; autoridad, justicia del príncipe y poder de la iglesia.

En El Escorial el esquema perspectivo de estos espacios exteriores se presenta ante el espectador como un recinto de ilusionismo y transfiguración de la arquitectura, en una imagen mítica donde se administra el poder absoluto del rey, sus ejercicios de justicia y sus relaciones con la iglesia. Nada de estas prerrogativas y correlaciones se hará elocuente en el tejido geométrico de sus anónimas fachadas; su discreto y uniforme cromatismo hace patente la sobriedad del ilusionismo perspectivo que manifiesta el “muro”, un recinto amurallado de elementos constructivos sólo alterados por los bajorrelieves de los vacíos de su fenestración. Una traza compositiva empeñada en el rechazo de todo acento decorativo (apilastado o columnata renacentista) y un diseño empeñado en ordenar una metodología edificatoria rigurosa al máximo y tratando de hacer patente la necesidad de una norma, método que controle la libertad creadora o los impulsos subjetivos hacia la irracionalidad edificatoria.

En El Escorial sus artífices tienen clara aquella máxima vitrubiana que la ciencia de la arquitectura nace de fábrica y de razón y es representada, según Serlio, por el muy “secreto arte de la geometría”. El diseño final como mediador entre la idea y la materia.

*ESCORALIA*

El Escorial es el lugar desde el que pensar, son los recintos desde los que mirar para poder interpretar la época. También como en Venecia, cabe preguntarse con Eugenio D'Ors, Escorial, "cómo defenderse de ti". Defenderse contra una fortaleza que los grises del granito han hecho desaparecer la luz. El color ha comido la luz, el color ha hecho desaparecer la luz, la destrucción de la luz es el mal. España debe defenderse del "mal divino" que avanza con los vientos de la reforma, frente, la fortaleza y la firmeza invisible que se respira "en el aire de la almena".

Revisar los arcaicos enunciados en las memorias con la nueva palabra del sentir místico, una mística beligerante y fundadora, "para venir del todo al todo has de negarte del todo en todo". El Rey no desconoce aquel aserto que no sólo el saber de la técnica levanta las fábricas. No es la forma sola lo que edifica sino la imagen del pensamiento. La proeza de El Escorial ha sido la de definir un espacio donde fundar, sólido y sustancia, una tecne de manifiesta coherencia. En los reductos del Monasterio todas las grandes tradiciones deben ser acogidas y estar presentes en la biblioteca. Toda la polivalencia de funciones útiles unidas, todos encerrados en la "gran piedra", en esta unidad son inatacables de toda reforma. Por eso El Escorial fuera de su color no se comprende, no es el blanco de España que neutraliza volúmenes y formas, es la desmaterialización y laceración del cuerpo en el S. Jerónimo, el cuadro más dramático del último Tiziano. El Escorial vive de grises, color de una España que no puede alcanzar la luz.

Un lugar donde el silencio y la soledad suscitan elevar las trazas de una arquitectura enigmática, arropada por la bondad artística, que permita a su hacedor salvarse del enredo del sueño. Dueño por su apego a la tierra y espectador angustiado del más allá. Muros de silenciosa armonía, grises enhebrados en la impotencia de la culpa. Espacios para una ascética del espíritu. Artefacto para el conjuro de la angustia cósmica. Castillo interior, itinerario de depurada arqueología del alma y sabiduría pétrea de simetría inequívoca.

He aquí algunas referencias metafóricas que reproducen difusas permutaciones imaginarias, aleatorias desde su concreción, propuestas desde las imágenes que las palabras prestan, ni siquiera aproximadas para su posible construcción. Persuadidas que no abrigan semejantes destinos, y atendien-

do a las visiones que tal monumento sugiere se manifiestan como relaciones sincopadas de la palabra-forma que facilita el juego de la ficción.

FORMA SIN TIEMPO, TEATRO Y MARAVILLA DEL MUNDO. JERUSALEM EDIFICADA, ESCENARIO UTÓPICO DE LOS SUEÑOS DEL PRÍNCIPE. FÁBULA DE CONFLICTOS, MORADA PARA EL TRÁNSITO. MEMORIAL METAFÍSICO. RECINTO DE SILENCIOS EN LAS ARISTAS DE LA FIGURA CÚBICA/GLOSARIO SIN ORNAMENTO. ARQUITECTURA EN EL OCASO DEL DRAMA. RETABLO DE LAS MIL DESDICHAS. SOMBRA DEL PODER, HIPOGEO DEL ORDEN. ESCORALIA DE CUBOS Y ESFERAS, RETÍCULA DE ANALEMAS. BASAMENTO CONTRA TODO ARBITRIO O CONFUSIÓN. QUIMERA DEL REINO. BABEL ABATIDA SOBRE LA QUE SE POSEA EL SOL. ASTRÁGALO DEL BOSQUE PROFANO. FRONTISPICIO DE AQUELARRES. PEDESTAL DE PROFETAS CAUTIVOS. SILENCIOSO MONTE TALLADO EN EL ENIGMA DEL ESPACIO.

“Había nacido este gran Monarca el 21 de mayo de 1527; comenzó a reinar por renuncia de su padre el Emperador en 1556; principió á edificar el nunca bastante ponderado monasterio de San Lorenzo en 1563; logró ver poner la última piedra en 13 de setiembre de 1584, y en el mismo día, catorce años despues, y á los setenta y un años, tres meses y veinte y dos días de su edad, murió despues de una enfermedad tan larga, tan terrible y llena de padecimientos, que puede servir de ejemplo poderosísimo para probar cuán poco vale el mundo entero para aliviar la suerte del hombre en la enfermedad y en el sepulcro” (8).

## NOTAS

- (1) Viaje a España - Duque de S. Simón.
- (2) Fragmento de la Araucana - Alonso de Ercilla y Zúñiga.
- (3) Nuevo viaje en España 1772-1773 - Juan F. Peyron, pág. 32.
- (4) La Cité Antique - Fustel de Coulanges, pág. 60.
- (5) Mía Rodríguez-Salgado. Revista Libros nº13, Enero 98, págs. 7-13.
- (6) Drama y Duelo (Ed. Tecnos) - Massimo Cacciari, pág. 68.
- (7) Príncipes y artistas (Ed. Celeste) - H. Trevor-Roper, pág. 94.
- (8) José Quevedo - Historia del Real Monasterio, Madrid 1854, pág. 85.



UN POSIBLE CUADRO DE CARAVAGGIO APARECE  
EN UNA INSTITUCIÓN PRIVADA

Por

GIANNA PRODAN



Atribuido a un autor anónimo un cuadro, claramente caravaggista y quizás incluso del mismo Caravaggio, aparece en una institución privada en un momento en que, después de un relativo olvido (1), y gracias primeramente a la gran exposición organizada en Milán (Italia) por Roberto Longhi en 1951, se está revalorizando grandemente tanto su obra como su período y manera pictórica. Recordemos como el mismo E.H. Gombrich en su *Historia del Arte* escribe: *Annibale Carracci y Caravaggio pasaron de moda en el siglo XIX, y actualmente están volviendo a ser valorados. Pero el impulso que tanto el uno como el otro dieron al arte de la pintura apenas es imaginable. (...) El naturalismo de Caravaggio, esto es, su propósito de copiar fielmente la naturaleza, nos parezca bella o fea, acaso fue más intenso que la acentuación respecto a la belleza de Carracci. Caravaggio debió leer la Biblia una y otra vez, y meditar acerca de sus palabras. Fue uno de los grandes artistas como Giotto y Durero, antes que él, que desearon ver los acontecimientos sagrados ante sus ojos, como si hubieran acaecido al lado de su casa* (2).

Por su parte Walter Friedlaender en *Estudios sobre Caravaggio* afirma a propósito de este pintor: *Desde la obra de Masaccio, en la capilla Brancacci, no se había creado nada en la pintura italiana de tan monumental sobriedad e inmediatez* (3).

Y es precisamente en este contexto que, visitando la colección de una institución privada, nos hemos encontrado con gran sorpresa frente a un cuadro —representando a S. Jorge— que ha despertado toda nuestra curiosidad y atención. Una sola mirada nos trajo a la memoria la obra de Michelangelo Merisi, el Caravaggio, (Milán, 1571 o Caravaggio, 1571 ó 1573 - Porto Ercole, 1610) y a toda esa amplia escuela tenebrista que se formó alrededor de este artista tan revolucionario del que Pietro Bellori, en 1672, escribía escandalizadamente:

zado: *...los pintores que entonces había en Roma asombrados por la novedad [de la pintura de Caravaggio], y sobre todo los jóvenes, acudían a él y sólo a él celebraban como único imitador de la naturaleza mirando sus obras como un milagro, y competían en seguirle desvistiendo modelos y levantando luces; y sin atender a otros estudios o enseñanzas cada cuál encontraba fácilmente los modelos para copiar en las plazas o en las calles...* (4).

## CARA A CARA CON EL CUADRO DE S. JORGE

Pero mirémosle ya a este cuadro de 91 x 79,5 cm. que, según reza un rótulo en su parte alta representaría a un San Jorge (lámina 1). En efecto podemos ver, aunque con alguna dificultad sobre su fondo completamente oscuro, casi negro, la escrita *S. Gior(g)iv* siendo inapreciable la segunda *G* así como insegura la primera *I* que, quizás, podría corresponder a una *E*, lo que permitiría leer *S. Geor(g)iv*. Al final podríamos esperar encontrar una *S*, según la terminación latina, lo que daría como resultado *S. Giorgivs* o *S. Gerogivs*, pero esta posible *S* final, de momento, no se percibe.

Encima de la cabeza del personaje parecen verse, aunque con poca claridad, unos trazos finísimos que podrían indicar la presencia de un nimbo.

Por lo demás el estado de conservación del cuadro es bastante bueno, aunque a primera vista parece haber sido recortado de otro lienzo mayor a la vez que presenta ciertos repintes, sobre todo en su mano derecha, que desmerecen su calidad. El tiempo le ha causado también algunas pérdidas de pigmentación (barridos) pero no en las partes más importantes como el rostro, la mano izquierda o gran parte del ropaje. El color actualmente está firme, pues el lienzo parece haber sido restaurado y posiblemente reintelado, quizás en fechas bastante recientes, según afirma Blanca Mac Mahon, restauradora del Patrimonio Nacional, que lo ha examinado brevemente.

## EL PERSONAJE

Desde luego si no hubiera sido por esa rúbrica nadie se habría atrevido a sospechar que este arrogante, sensual y elegante caballero pudiera representar a un santo. Su mano izquierda, graciosamente apoyada en la cadera, asoma desde la amplia y garbosa manga de un jubón de blanco damasco o moaré, que forma elegantes pliegues, y está surcado por listas

de seda de color azul de Prusia como hemos visto en varios personajes de Caravaggio: en *La vocación de San Mateo* (lámina 2), en *La Bonaventura* de la Pinacoteca Capitolina, Roma (lámina 3), en *La Bonaventura* del Louvre, etc. repitiéndose además, en esos dos últimos lienzos, también ese ademán de la mano apoyada garbosamente en la cadera que muestra nuestro S. Jorge.

La otra mano sostiene un largo báculo. Perfectamente dibujada y sabiamente pintada la que apoya en la cadera contrasta evidentemente con la que sostiene el báculo, toscamente repintada. Mas si la observamos con atención (lámina 4) podremos notar que su dedo mediano –del que no vemos más que la última falange y la uña– cuyo color original está bien conservado, está modelado con finura y conocimiento.

Un broche o un alfiler dorado, obra de sutil orfebrería, y que termina en un fleco también de oro, pintados con gracia incomparable, sujetan un man-



Lámina 2.- CARAVAGGIO, *LA VOCACIÓN DE S. MATEO*, 1598-1601, Iglesia de S. Luis de los Franceses, Roma.

Lámina 3.- CARAVAGGIO, *LA BONAVENTURA*, 1592 ca., Pinacoteca Capitolina. Es una obra juvenil del Caravaggio en la que ya está presente el tipo físico de muchos de sus personajes: el rostro más bien lleno, los labios sensuales, las cejas finas y arqueadas bastante más espesas hacia el inicio, el mechón negro del pelo e incluso el peinado. Se nota además la presencia de esos jubones tan típicos de sus personajes.



Lámina 1.- ANÓNIMO, *S. JORGE*. Perteneciente a una Institución Privada.  
En la parte alta del cuadro se puede leer San Gior(g)iu o San Geor(g)iu.



Lámina 5.- SIMON VOUET, S. WILLIAM DE AQUITANIA, Musée des Beaux Arts, Argel.  
(La ilustración ha sido sacada del libro de W.S. Crelly; *The painting of Simon Vouet*).



Lámina 4.- Detalle de la mano derecha de S. Jorge.

to de espeso paño colorado que forma amplios y armoniosos pliegues enmarcando la parte inferior del rostro y cubriendo parte del pecho del caballero. Pero es extraño observar en la parte izquierda, alrededor del cuello, por encima del manto, asomar una armadura –quizás para justificar esa dedicación a S. Jorge– armadura que sin embargo no tiene continuidad más abajo donde termina el manto y donde un precioso cinturón adorna el mismo jubón listado de azul al que pertenecen las mangas –particular que se nota claramente en el cuadro y bastante peor en la fotografía ya que en esta parte el color presenta una amplia zona de barridos que se pierden entre oscuridades–.

Interesados y curiosos, y ya puestos a investigar, nos encontramos con la desagradable sorpresa que toda documentación relativa a la obra ha desaparecido, pues aunque una ficha al dorso nos indica su probable procedencia de cierta iglesia bien identificada, toda noticia anterior a 1939 falta por completo. Se nos dice solamente que este cuadro habría sido almacenado durante la Guerra Civil, juntamente con otras obras de carácter religioso procedentes de iglesias y conventos, al mismo tiempo que se destruían todos sus archivos.

## LOS ELEMENTOS PICTÓRICOS

La primera anotación que tenemos que hacer con referencia a los elementos pictóricos del cuadro se refiere a su composición, valientemente asimétrica, aunque sencilla por tratarse de una sola figura, y que corresponde a ese creciente interés hacia el movimiento que había venido incrementándose a lo largo de todo el siglo XVI y que el barroco enfatizaría.

Representado nuestro S. Jorge de media figura nos trae a la mente la aseveración de Joachim von Standrart referida a Caravaggio: ... *la mayor parte de su obra la hizo en tamaño natural, de cuerpo entero o de media figura...* (5).

También el sistema de iluminación es típico del mundo caravaggiesco. Uno de los primeros biógrafos y comentarista de Caravaggio, Pietro Bellori, afirmaba que: *Nunca sacaba sus figuras a la luz del día, en su lugar inventó un método por el cual las situaba en el aire pardo de una estancia cerrada. Luego colocaba una luz muy alta que cae a plomo sobre las partes principales de los cuerpos dejando otras en sombra. De esta manera consigue una gran fuerza por la vehemencia de las luces y las sombras* (6).

Y nuevamente según Friedleandrer: *En las obras tardías de Caravaggio, el claroscuro oscurece a veces la solidez de las formas por ejemplo en el hombre con anteojos que aparece a la izquierda en "La vocación de San Mateo" pero nunca destruye por completo sus contornos. Su efecto consiste más bien en restringir la extensión de las áreas cromáticas y rebajar el esplendor de la superficie total. Mientras la tonalidad de Ticiano resuena en reflejos dorados, incluso en la sombra, Caravaggio elimina la transparencia mediante la sobria y espesa opacidad de sus áreas cromáticas y las densas sombras que las limitan* (7).

Si miramos ahora el cuadro que tenemos delante notaremos la presencia de tales sombras, fuertes, casi diagonales, que le dan profundidad y relieve. La sombra de la nariz, proyectada hacia nuestra derecha, viene a encontrarse con la del óvalo de la cara indicándonos que la figura es iluminada desde arriba y por la izquierda, en clara correspondencia con la observación de Friedlaender sobre *esa sobria y espesa opacidad* que viene a restringir la extensión del área cromática rebajando *el esplendor de la superficie total* y con la de Bellori según el cual, como hemos referido, *colocaba una luz muy alta que cae a plomo sobre las partes principales de los cuerpos...*

Y nuevamente debemos prestar atención a Friedlaender que nos recuerda la afirmación de Bellori sobre las obras juveniles de Caravaggio apuntando que ya en sus primeros años éste empleaba muy pocos colores. Siempre según Friedlaender, sólo más adelante nuestro autor iría cosechando fama por sus innovaciones cromáticas: *Su paleta, restringida a un mínimo de tintas, dejó de ser dulce para quedar enteramente intensificada por sombras oscuras con prodigalidad de negro, para proyectar los cuerpos en relieve acusado (...). Más no por ello disminuye el poder del color, pues si la extensión creciente de las sombras reduce cuantitativamente el área sobre la cual puede desplegarse el color [fijense por ejemplo en el rostro y los labios de nuestro S. Jorge], éste gana en intensidad lo que pierde en extensión* (8).

Pero si nuestro pintor usaba pocos colores, salta a la vista que uno de los más empleados fueron siempre los negros. El mismo Friedlaender lo apunta en la nota que acabamos de citar, mientras sabemos que sus contemporáneos le acusaban de usar *troppi neri*, demasiados negros, igual a lo que vemos en el fondo de este cuadro, en la maraña del pelo o en las

sombras del rostro, de la nariz, del óvalo o de los labios, donde sin embargo el rojo emerge con fuerza.

Por su parte el escaso empleo de azules y verdes nos remonta nuevamente a la estética de Caravaggio según el cual el azul *es el veneno de los colores* (9) pues, juntamente con el verde, daría frialdad y aspereza a la obra, por lo que, cuando se decidía a usar algún azul, era siempre degradándolo.

### UNA HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DEL CUADRO DE S. JORGE

Una primera valoración estilística nos permite considerar a este cuadro anónimo o una copia o bien obra de algún pintor caravaggista sin excluir, más atrevidamente, que pueda tratarse de un lienzo del mismo Caravaggio. Pues, aunque es sabido que en la actualidad casi todos sus cuadros están catalogados, en base sobre todo a las tempranas biografías de sus contemporáneos, Giovanni Baglione, Pietro Bellori, Giulio Mancini, Karel von Mendel, etc., no se puede desconocer que todos esos mismos biógrafos aluden a otras obras del Caravaggio. Giovanni Baglione nos dice: *dio color a una Judita, que corta la cabeza a Olofernes, para los señores Costi, y diferentes cuadros para otros que no citaré por no figurar en locales públicos...* (10). Por su parte Pietro Bellori escribe (11): *...se apuntaron al deleite de su pincel otros señores romanos, entre otros el marqués Asdrubale Mattei...* y más adelante: *...quedó complacido el Cardenal [se refiere al cardenal Scipione Borghese] de éstas y otras obras que realizó para el Cardenal...*. Por su parte Giulio Mancini añade (12): *En ese tiempo hizo para él [Randolfo Pannucci] algunas copias de devoción que se encuentran en Recanati...* y más adelante: *...quedó postrado [Caravaggio] por una grave enfermedad por lo que, como estaba sin dinero, tuvo que ir al hospital de la Consolación, donde en su convalecencia pintó muchos cuadros para el Prior que los llevó a su tierra, Cecilia [Sevilla o, quiás, Sicilia]. Y nuevamente Mancini nos recuerda que: ...en casa del caballero José (13) y de Monseñor Fantín Petriagnani, que le había facilitado una habitación, hizo muchos cuadros...;* luego, después de citar algunas obras bien conocidas del Caravaggio, vuelve a decirnos: *...[hizo] muchos cuadros que tiene el ilustrísimo Borghese, en Popolo, en Cerasi, muchos cuadros particulares en las casas Mattei, Giustiniano, y Sennesio que son co-*

*pias y retocados desde los que se encuentran en la Madona del Popolo en la Capilla Cerasi. De todo ello creemos que resulta evidente la posibilidad que exista aún cierto número de obras desconocidas de este pintor.*

De otra parte debemos apuntar también a la posibilidad de encontrarnos frente a una copia o un duplicado de otro cuadro de Caravaggio recogiendo el aserto de Maurizio Marini (14): *Otros duplicados podrían haber sido producidos más adelante, cuando se acentúa la demanda de los coleccionistas de los cuadros de Caravaggio y, sobre todo de los más apetecibles de su época juvenil. Probablemente es en este período que ven la luz esas auténticas copias realizadas con el fin de falsificación (a parte las imitaciones de Bartolomeo Manfredi que, quizá, se proponían solamente ser unos ejercicios de virtuosismo “a la manière de”) así como las que están documentadas de Angelo Caroselli (...). Todo cuanto a lo largo de la vida de Caravaggio puede referirse a unas posibles colaboraciones, es prácticamente imposible de verificar, y quizá absolutamente improbable, mientras, por contra, podría ser posible que en una fase intermedia de su actividad alrededor del éxito de sus obras públicas, Contarelli y Cerasi, pueden haber nacido obras parcialmente suyas (o al menos aprobadas por el artista) de algunos lienzos. Esta teoría podría sostenerse de una parte, como veremos, por algunas ambigüedades de las fuentes biográficas y de otra parte por el hecho de haberse recordado la presencia de dobles que se originarían a consecuencia de encargos y por su gran calidad técnico-estilística.*

*Se trataría, en mi opinión, de algunos casos de todas formas algo raros dentro del contexto de la producción de Caravaggio y que, desde luego, no volvieron a repetirse más.*

Pero hay más: tanto la doctora Mina Gregori (15) como el profesor Pérez Sánchez nos indican la existencia de otro cuadro, idéntico, de Simón Vouet (París, 1590 - id., 1649).

Por William R. Crelly (16) sabemos que se trataría de un S. William de Aquitania (lámina 5), o quizás de un S. Jorge, –ubicado en el Museo de Algiers– del que además existirían aún otros dobles más (recordemos las ya citadas palabras de Maurizio Marini sobre la existencia de posibles ... *dobles que se originarían a consecuencia de encargos y por su gran calidad técnico-estilística*). Uno de tales dobles estaría ubicado en el Museo de Gubbio (Italia), otro, en Bruselas, sería copia del lienzo de Gubbio y

un último, que Crelly en 1962 señala en la colección del marqués de Casa Torres, actualmente, después de su fallecimiento y la consiguiente dispersión de sus obras de arte, podría encontrarse en alguna colección privada madrileña, posiblemente de los herederos del marqués.

La presencia de tantos lienzos iguales no puede a menos que resultar llamativa y curiosa pues no es muy frecuente que un mismo cuadro, considerado menor, haya sido copiado tantas veces.

Sería verdaderamente interesante conocer a los autores de cada uno de estos lienzos. Más a falta de otras noticias estudiaremos al más conocido entre todos ellos, el cuadro de Simon Vouet.

Pero antes de adentrarnos en el estudio de este cuadro (el que representa el S. William de Aquitania) no podemos a menos de recordar que, según Crelly (17), tampoco la autoría del S. William de Aquitania está perfectamente documentada pues ... *la atribución de este cuadro a Simon Vouet se basa en sus similitudes estilísticas con otros cuadros [de Vouet] como la "Judita" de Munich y la "Sofonisba" de Kassel, de esos dos [se refiere a los dos lienzos que muestran respectivamente el S. William de Aquitania y El alabardero [otro cuadro de S. Vouet del que hablaremos más adelante], aunque no documentados, se ha aceptado igualmente su atribución [a S. Vouet].*

Becado por la reina María de Médicis S. Vouet residió en Roma entre 1614-1620 y 1622 ó desde 1624 a 1627. Fue miembro de la romana Academia de San Lucas y más tarde, de vuelta a Francia, entró al servicio de Luis XIII. Según Jacques Thuiller (18): *parece que es entre 1618 y 1620 cuando Vouet se acerca más al lenguaje caravaggiesco* debiéndose a su mano, en ese período, varias obras claramente influidas por el pintor italiano entre las que recordaremos sobre todo *La buenaventura* que retoma el mismo tema y hasta el título de unas obras de Caravaggio actualmente en la Galería Nacional de Ottawa, dos *Autorretratos* de los que no nos quedan más que copias, el cuadro de *Agripina* (o Sofonisba) *con el soldado que le ofrece el veneno en una taza*, lienzo que después de haber figurado en la colección del duque de Torino ha pasado a la Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie de Kassel, y finalmente el más caravaggiesco de todos ellos, *David con la cabeza de Goliath* (1621 ?), en la colección del Palazzo Bianco de Génova.

Ahora bien, si comparamos este cuadro de S. William de Aquitania con la restante obra de Simón Vouet, incluyendo sus períodos romanos, cuando mayormente resiente de la influencia caravaggiesca (19), no podemos a menos que reconocer su singularidad. Primeramente por tratarse de una media figura, cosa poco frecuente en este pintor del que –a parte los retratos– sólo pintó así, de media figura: *Un alabardero* (20) (lámina 6) que habría formado pareja con el cuadro de S. William, una *Buenaventura*, *Agrippina* [o Sofonisba] *con el soldado que le ofrece el veneno en una taza*, *David y Goliat* y los cuatro lienzos de los *Ángeles de la Pasión*.

También es singular en Vouet esa colocación asimétrica del personaje, tan naturalista, pues si en sus cuadros usó largamente de los efectos asimétricos, resulta evidente que su intención corresponde más que al naturalismo a una clara concepción cortesana.

Además nos parece particularmente sintomática la manera de dibujar esos pliegues de la manga izquierda de S. William que no se corresponden con la manera de los restantes cuadros de Vouet, ni siquiera a los de su período romano, con excepción del lienzo de *El alabardero* que comentaremos más adelante. Mirémosles bien a esos pliegues sinuosos y estructurados según la forma que tomaría un tejido algo rígido, precisamente de damasco, moaré o tafetán, tan diferente de la suave caída de las fluyentes sedas que solía pintar Vouet. Por el contrario –hagamos memo-



Lámina 6.- SIMON VOUET, ALABARDERO, 1627?, New York. (Il. del libro de W. S. Crelly, *The painting of Simon Vouet*).



Lámina 7.- EL GAUCHER DE CHASTILLON, Museo del Louvre. (Il. del libro de W. S. Crelly, *The painting of Simon Vouet*).

ria— es en Caravaggio que solemos ver ese mismo tipo de pliegues, esa misma manera de dibujarlos, ese enérgico relieve resultante de plegarse unas telas algo rígidas.

En cuanto a las grandes semejanzas entre los dos cuadros de nuestro S. Jorge y el S. William de Aquitania, no será necesario señalarlas, tanto son evidentes. Pero vamos a fijarnos más bien en sus diferencias. Empezaremos por la semejanza física. Miremos sus rostros: el S. William, de intención absolutamente caravaggista, muestra un rostro más bien lleno, cejas arqueadas, labios sensuales, etc. según el tipo físico de los personajes del maestro lombardo pero, comparándolo con el S. Jorge, le vemos menos personal, más académico, más cortesano y sobre todo falto tanto de esa pasión como de ese evidente *aire de familia* que apreciamos en el cuadro de S. Jorge. Diferente es también el broche o alfiler que sostiene el manto, diferencia que sin embargo aunque aporta unas específicas matizaciones estéticas no nos parece definitiva. Otras diferencias estilísticamente importantes las encontramos en ciertas partes que a primera vista podrían parecer algo secundarias y a las que por consiguiente, quizá, Vouet no ha prestado la suficiente atención, como es el grosor del báculo, más acusado en el cuadro del pintor francés, al mismo tiempo que es menor la distancia entre las primeras falanges del dedo índice de la mano derecha y el báculo mismo, detalles los dos que le quitan airoso. Por su parte esa mano —muy al estilo de Vouet y que tanto nos recuerda la mano izquierda del *Ángel que lleva la bolsa y las cuerdas* de la serie de los cuatro *Ángeles de la Pasión*, pintados por S. Vouet en su período romano— es menos esbelta que la de S. Jorge, como podemos ver a pesar de sus feos repintes. Y, siguiendo siempre en la observación de esta mano, hay otro detalle que, aunque menos importante, es muy indicativo, pues comparando la manera de pintar esa única uña bien conservada en el lienzo, qué parecido tan grande tiene con la manera de Caravaggio de remarcar la uña con unos contornos muy oscuros, detalle que se repite una y otra vez en los dedos de sus personajes.

Y miremos ahora la manga derecha. Clara es su diferencia con respecto al cuadro de S. Jorge, pues sus listas azules, sobre todo las horizontales, son visiblemente diferentes tanto en dibujo como en número.

En la otra parte, pasando ahora a la izquierda, ya nos hemos referido a esos elegantes pliegues de la manga tan parecidos —que no exactamente

iguales naturalmente— a los que podemos apreciar en dos cuadros de la *Bonaventura*, de Caravaggio o en los dos personajes sentados más a la derecha en el gran cuadro de *La vocación de S. Mateo*, etc. mientras, ya lo hemos dicho, esa misma plasticidad y esa disposición de los pliegues no es nada corriente en las obras de Vouet, que suele pintar unas telas más fluidas y de caída más dulce. A parte ésto podemos observar cómo esa misma mano derecha, tan elegante en el S. Jorge, cae inexpresiva en el cuadro del pintor francés siendo muy similar en dibujo a la mano derecha de Agripina, en el mencionado cuadro de Kassel.

También diferente es el tratamiento del pelo que en S. William está muy precisado y presenta unos reflejos bien marcados mientras, en el otro cuadro, se nos muestra como un borrón oscuro al mismo tiempo que, bajo el mechón de pelo que cae sobre la frente de S. Jorge, apreciamos una intensa sombra que en el otro es casi inexistente.

Mas observemos ahora el paño que S. William sostiene con su mano izquierda y que correspondería nuevamente al manto del personaje. Se ve poco de él en S. Jorge y bastante más en el S. William, pero qué diferente, qué rígido, respecto a ese breve porcentaje de tela que vemos en el cuadro atribuido a un autor anónimo. Tampoco podemos dejar de apuntar la corporidad de ese rojo paño, corporidad muy característica en la obra de Caravaggio y menor en la de Vouet a excepción del ya citado cuadro que representaría a un *Alabardero*. Y todavía cabe mencionar cierta relación, evidente también por lo que respecta a la calidad del paño del manto, —y asimismo señalada por W.S. Crelly (21)— entre el cuadro de S. William de Aquitania —así como el de S. Jorge— con el personaje varonil en el ya citado lienzo de *Agrippina* o *Sofonisba*.

Pero ahora, en el S. William, por debajo del manto, vemos aparecer entera esa coraza que en el otro cuadro hemos echado justamente en falta.

¿Qué conclusiones o sugerencias podemos traer de tantas similitudes y, a la vez, de tan grandes diferencias?

Lo más inmediato, considerando la fama de Vouet y el desconocimiento que tenemos respecto al autor del S. Jorge, es considerar a este último cuadro una copia de Vouet.

Sin embargo no podemos dejar de sentir muchas dudas. La primera, como hemos ya apuntado, concierne al mismo ropaje de los dos personajes. Pues los mismos jubones que hemos visto con frecuencia en las obras

de Caravaggio no se conocen en otros personajes de Vouet ni, en general, en la pintura de su época (22) a excepción del ya citado *Alabardero* –que según parece hacía pareja con el cuadro de S. William– (23). Luego hay el detalle de los pliegues de las mangas izquierdas, de los que ya hemos hablado, y que nos parecen tan claramente caravaggiescos y tan poco vouetianos que, por sí solos, apuntarían a la posibilidad que hayan sido retomadas completamente de alguna obra de Caravaggio. Y aquí está el punto pues, si extendemos la hipótesis –que Vouet haya tomado directamente de Caravaggio una parte importante de su cuadro– no nos parece ya del todo imposible que el cuadro de S. William sea no una obra de intención caravaggista sino, en su totalidad, copia de un Caravaggio.

Pero, una vez señaladas estas dudas, debemos aún volver a lo que podríamos llamar el *pequeño misterio de la armadura*. Ya hemos apuntado que mientras la vemos completa en el personaje de Simón Vouet en el otro cuadro nos encontramos con el curioso error de verla pintada sólo por encima del manto sin que tenga continuidad más abajo. ¿Por qué? ¿Cómo es posible que el autor haya podido equivocarse hasta tal punto?

Para intentar encontrar una respuesta en primer lugar deberemos partir de la posibilidad que el pintor anónimo de nuestro S. Jorge, lo haya copiado de otro cuadro. Pero así planteado nuestro problema intuimos claramente la casi imposibilidad que un copista pueda haber cometido tal error, pues lo más normal en quién realiza una copia es la máxima fidelidad para con el original. Cabe también la posibilidad que nuestro cuadro de S. Jorge haya sido pintado originariamente sin coraza, coraza que le habría sido añadida en un segundo momento o por el mismo autor o por otro pintor, quizá para justificar una posterior dedicación a S. Jorge, pero olvidándose o descuidando –por alguna causa que desconocemos– dar continuación a la coraza por debajo del manto. Detalle que se podría averiguar examinando el lienzo por los rayos X.

Pero, a parte el hecho que lo que apreciamos de armadura en nuestro S. Jorge está pintada con la soltura y seguridad de un maestro –lo que excluiría una manipulación realizada por un artista de segunda fila–, parece bastante inverosímil que un segundo pintor iniciara esa armadura sin darle continuidad más abajo del manto.

Con cierta reticencia y algunas dudas pensamos que, quizás, sea precisamente *ese* grave error, *esa* espontaneidad, lo que una vez más puede su-

gerirnos que podríamos encontrarnos, no delante de una copia sino de un original, y que el error de la armadura haya sido realizado, en un momento de prisas y de descuido, por su mismo autor –un autor impulsivo y temperamental como era Caravaggio– cierto tiempo después de haber pintado ese cuadro. Es bien sabido, en efecto, que muchos artistas en ciertas ocasiones suelen transformar sus obras con algunos rápidos retoques para adaptarlas a circunstancias diferentes de la intención inicial. ¿No podría ser que el mismo Caravaggio haya adaptado el retrato de algún personaje de su entorno, ya pintado por él, a la imagen de ese santo luchador de dragones indicándonos con un apresurado cambio la presencia de una coraza, mas olvidando o descuidando cubrir todo el cuerpo con la misma? Y, en este caso, ¿no sería más lógico que fuera Vouet quién copiando el cuadro del S. Jorge, haya corregido en su obra un error tan evidente como inexplicable que presentaba su modelo original dándole una solución que respondería a algo tan francés como es *la razón de la razón*.

Claro que si es imposible saber a ciencia cierta la solución de este pequeño misterio, así como la definitiva autoría de esta obra, ahora, a este punto, y estimulados por esa hipótesis, no nos queda más que volver a observar atentamente nuestros dos cuadros fijándonos nuevamente en el carácter de sus personajes.

Podremos ver así hasta qué punto S. William responde a la manera de Vouet mientras, si le miramos bien a este S. Jorge sensual y vitalista que tiene tan poco carácter de santo, quedaremos absolutamente asombrados frente a la gran correspondencia que muestra con el carácter de los personajes del Caravaggio de los que Friedlaender, a propósito de un joven retratado en *La vocación de S. Mateo*, decía tratarse de (23): *Uno de estos muchachos un tanto ambiguos, el que aparece de espaldas, es, según la relación pintoresca pero no muy fidedigna de Malvasia, un retrato del pintor boloñés Lionello Spada, de quién se nos dice que estaba tan unido a Caravaggio que posó para él*. Pues sabemos que efectivamente entraba dentro de los postulados naturalistas de Miguel Angel Merisi elegir a los protagonistas de sus cuadros entre la gente de su entorno, Francesco Garzone, el siracusano Mario Minniti, una zíngara o una mujer ahogada en el Tíber...

Más miramos a S. Jorge y más quedamos atrapados por esa semejanza que comparte con los personajes caravaggiescos, su *aire de familia*, la atmósfera psicológica, su pasionalidad, su carácter ambiguo, sensual y

hasta, podríamos decir, algo lascivo. El rostro es lleno, los labios carnosos, los oscuros ojos intensamente negros, las cejas espesas pero finamente arqueadas, los párpados algo gruesos, como ligeramente hinchados, mientras la oscura y enmarañada cabellera, de un denso color negro, prácticamente no se distingue del fondo, como ocurre en muchas ocasiones con los personajes de Caravaggio.

Todo, todo vuelve a traernos a la mente una y otra vez la obra de Michelangelo Merisi.

De otra parte cabe aún señalar que el cuadro, por el que nos estamos interesando, en opinión de Blanca Mac Mahon, no parece ser una copia porque presenta en sus trazos una decisión, seguridad y limpieza que no se suelen encontrar en las copias.

Y es precisamente en base a todo ésto que nos vuelve insistente esta pregunta ¿no sería posible encontrarnos frente a una tela hasta ahora desconocida del Caravaggio que haya sobrevivido a los siglos para llegar hasta nosotros?

#### ¿UNA POSIBLE FECHA DE EJECUCIÓN?

En base a las anteriores consideraciones podríamos hasta atrevernos a avanzar una cauta hipótesis sobre una posible fecha de ejecución del *S. Jorge* que, siempre en el caso de ser un original de Caravaggio, sería claramente atribuible a los años de su estancia romana y, con cierta posibilidad de verosimilitud, a una fecha poco anterior a la realización de la serie de *S. Mateo*, que diferentes autores situarían en la última década o en los últimos años del siglo XVI o, hasta –en el caso de J. Bousquet (24)– en los primerísimos del siglo XVII.

En efecto nuestro cuadro revela aún en su autor la presencia de ese espíritu irreverente que en 1597 le permitía representar a *S. Juan con el Divino Carnero* en las semblanzas de un muchachito libertino y que habría podido permitirle también pintar a *S. Jorge con los rasgos de un caballero elegante y sensual*.

Siempre suponiendo encontrarnos frente a un Caravaggio, por la madurez artística que esta obra demuestra deberíamos descartar que corresponda a su período juvenil, cuando pinta el *Muchacho con una cesta de fruta* (lámina 7), el *Baco* (lámina 8) o los dos lienzos de la *Bonaventura*. Nuestro *San*



Lámina 8.-CARAVAGGIO, *MUCHACHO CON  
UNA CESTA DE FRUTA*, 1593-1594,  
Galleria Borghese, Roma.

*Jorge*, que Julián Gállego define *un gran cuadro*, en efecto está pintado desde un gran conocimiento y una fuerte y madura personalidad pictórica.

De otra parte, y siempre según esta hipótesis, habría que descartar también que pueda tratarse de una obra posterior a 1600, pues unánimemente se reconoce que esta fecha señala un gran cambio en la sensibilidad humana y en la consiguiente expresión artística de nuestro pintor. Según Mina Gregori fue alrededor de esos años, la época de ejecución de las Capillas Contarelli y Cerasi (25), que nuestro autor realizó una profunda reflexión sobre el contenido y la representación del fenómeno religioso que terminaría reflejando en el sentido de la *biblia pauperorum*. La misma opinión sobre el espíritu religioso de Caravaggio expresa H. Gombrich, como hemos visto al principio de este breve estudio, mientras Friedlaender —que en varias ocasiones nos recuerda la relación de la religiosidad de Caravaggio con las enseñanzas de S. Felipe Neri, apóstol de la renovación del senti-



Lámina 9.- CARAVAGGIO, *BACO*, Uffizi, 1594, Florencia.

miento religioso en contra de los fastos papales, y en búsqueda de una vía de humildad, caridad y pobreza de la Iglesia— nos recuerda que (26) *el talante optimista y a menudo presuntuoso del joven maestro que tendemos a descubrir en las tempranas medias figuras y escenas de género sólo rara vez se deja sentir en su época media y desaparece casi en la obra que pintó a partir de 1600. Una seriedad austera impregna las creaciones monumentales “de su manera magnífica” como por ejemplo “La muerte de la Virgen”. (...). Este cambio tan marcado en el carácter de su expresión podría tomarse como indicio que algo sucedió en su vida exterior o en su experiencia interior; que influyó y alteró el desarrollo natural de su personalidad, pero no tenemos noticia de qué pudo ser (...)* Casi toda la obra religiosa de Caravaggio, a partir de la serie de San Luis, fueron cuadros de altar destinados a servir al culto de la comunidad cristiana y de sus miembros.

Volviendo ahora a ese carácter arrogante y sensual de S. Jorge, y excluyendo que pueda tratarse de una obra juvenil de Caravaggio, así como a una realizada después de 1600, nos atrevemos a avanzar la hipótesis que una plausible fecha de ejecución podría situarse entre 1596 y 1599, más o menos la época del *S. Juan con el carnero* y poco antes de la magnífica serie de S. Mateo de la capilla Contarelli (1598-1600), pues nos parece reconocer aún en nuestro San Jorge ese *espíritu de travesura* (27) de Cara-

vaggio cuando no se había producido aún ese acontecimiento, que tuvo que ser tan dramático, bien “en su vida exterior o en su experiencia interior” que le llevaría hacia 1600 a asumir esa nueva personalidad mucho más profunda en lo religioso, según sugieren sus comentaristas, acrecentándose al mismo tiempo su carácter difícil, irreflexivo, duro y violento que tanto dio que hablar a sus contemporáneos y que fraguaría su desgracia.

## NOTAS

- (1) De todas formas según referencia de J. Bousquet, en su libro *Recherches sur le séjour des peintres français en Rome au XVIIème siècle*, las primeras duras críticas hacia los caravaggistas se remontarían nada menos que a 1634 con ocasión de una conferencia organizada por Theophile Renaudt. Siempre según J. Bousquet, curiosamente, esos ataques coinciden en el tiempo con los dirigidos en contra de Galileo –estudio de la naturaleza– como vuelta a los modelos dogmáticos de la Iglesia.
- (2) GOMBRICH E.H. “*La historia del arte contada por E.H. Gombrich*”, 395.
- (3) FRIEDLEANDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, 154.
- (4) BELLORI, Pietro, *Vite de’ Pittori, Scultori e Architetti*, 204.
- (5) VON SANDRART, Joachim, *Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*. 190.
- (6) BELLORI, Pietro, *Vite de’ Pittori, Scultori e Architetti*, 204.
- (7) FRIEDLEANDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, 43.
- (8) FRIEDLEANDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, 43.
- (9) FRIEDLEANDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, 45.
- (10) BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de’ pintori, scultori et architetti del pontificato di Gregorio XIII dal 1572 in fino a’ tempi di papa Urbano VIII*, 137.
- (11) BELLORI, Pietro, *Vite de’ Pittori, Scultori e Architetti*, 207.
- (12) MANCINI, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, Edición cuidada por A. Marucchi que incluye los textos manuscritos de G. Mancini de la Biblioteca Marciana, Venecia.
- (13) Referencia al pintor Giuseppe Cesare d’ Arpino que, nombrado caballero, fue llamado también el *cavalier d’ Arpino* (el caballero José) y que, según parece tenía la costumbre de acoger en su casa algunos jóvenes pintores a los que encomendaba la ejecución de cuadros que luego vendía por su cuenta en los mercados romanos. Según Baglione para él Caravaggio habría pintado sobre todo bodegones (Baglione, Giovanni, *Le vite de’ pintori, scultori et architetti del pontificato di Gregorio XIII dal 1572 in fino a’ tempi di papa Urbano VIII*, pág. 136 y ss.

- (14) MARINI, Maurizio, *Caravaggio, Michelangelo da Caravaggio "pictor praestantissimus". La tragica esistenza, la raffinata cultura, il modo sanguineo del primo Seicento, nell' iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell' arte di tutti i tempi"*, 347.
- (15) Mina Gregori es directora de la *Fondazione di Studi di Storia dell' Arte, Roberto Longhi*, de Florencia.
- (16) CRELLY, William S., *The painting of Simon Vouet*, 147.
- (17) CRELLY, William S., *The painting of Simon Vouet*, 147.
- (18) THUILLER, Jacques, *Vouet*, 204.
- (19) W.S. CRELLY, en su obra *The painting of Simon Vouet*, en la página 147, nos dice: *No es imposible que la tela de Algiers fuera pintada [por Vouet] después de su regreso a Francia, pero yo estimo que es de su período italiano.*
- (20) Para un mayor conocimiento de S. Vouet y del tema que nos ocupa será interesante recordar la siguiente cita de William R. Crelly, en su libro *The Painting of Simon Vouet*, (pág. 44): *Otras dos pinturas de especial interés relacionadas con el más maduro estilo romano son las medias figuras que representan a unos caballeros armados, ubicadas en New York y en Algiers [Argel]. La de New York (...) es normalmente conocida como un simple Alabardero, mas puede ser relacionada con un S. Mauricio y la de Algiers puede ser una representación de S. Jorge o de S. William de Aquitania. Sus medidas iniciales no se han identificado (pues parecen haber sido recortadas en su parte baja) siendo las dos muy similares de tamaño (...) y no es imposible que se trate de una pareja o de una serie que habría debido representar a unos caballeros cristianos. Las dos composiciones muestran una clara relación con otras, sobre todo en su composición, y aunque no está documentada la autoría de Vouet las dos están relacionados con su obra de una manera muy especial. La postura del Alabardero se había visto poco antes en uno de los retratos de los "Hombres Ilustres" realizados para la Galería Richelieu, instalada entonces en el palacio del cardenal y actualmente en el Louvre, que representaba al Gaucher de Chastillon, y también el cuadro de Algiers presenta una variante de otras colocaciones (...).*
- También los ropajes de los tres personajes [el S. William de Aquitania, El Alabardero y el Gaucher de Chastillon] son generalmente bastante iguales: una ancha y abundante capa encima de la armadura, amplias mangas de damasco con puños estrechos y listados con satén. El ademán es diferente en el S. William, visto de frente, mientras el Alabardero y el Gaucher de Chastillon son vistos de espaldas pero todos ellos miran hacia el espectador desde su hombro izquierdo. Las tres figuras, colocadas diagonalmente en el espacio pictórico, tienen un brazo proyectado hacia la izquierda. El sorprendente paralelismo de esas dos medias figuras y el Gaucher de Chastillon nos podrían llevar a la conclusión que fueron pintadas después de la vuelta de Vouet a Francia. Sin embargo sus gruesos empastes, las ricas tona-*

*lidades de sus fondos, los oscuros rizos de su cabellera me parece que confirmarían más bien la opinión general según la cual habrían sido realizados en Italia.*

- (21) CRELLY, William S., *The painting of Simon Vouet*, 147.
- (22) Incluso ese mismo jubón listado de una forma tan peculiar, tan frecuente en los personajes de Caravaggio, es muy poco corriente en la pintura de la época. J. Bousquet, en *Récherches sur le séjour des peintres français a Rome au XVIIème siècle*, en la página 215-215, refiere —y nos muestra también la lámina correspondiente que lleva el número XVI— que en una obra de Nicolas Tournier, *José desvelando el sueño del Faraón*, ubicada en Roma en la colección *Incisa della Rocchetta*, el personaje de José viste un jubón parecido, con la única diferencia que no termina en un puño estrecho. Y, siempre según refiere J. Bousquet, se le habría reprochado bastante a su autor el haber representado a su personaje con un atuendo tan raro y extravagante.
- (23) FRIEDLEANDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, 143.
- (24) Quizá sea interesante citar las palabras de BOUSQUET, J., en su interesantísimo libro, *Récherches sur le séjour des peintres français a Rome au XVIIème siècle*, recogidas en la página 122 a propósito de los tres grandes cuadros de la serie de S. Mateo, que Caravaggio realizó para la capilla Contarelli, en s. Luis de los Franceses: *el abad H. Chéramy creía poderse apoyar en la fecha de la inauguración de la capilla (17 de abril, 1599) y en la del nombramiento de los primeros capellanes (28 de diciembre, de 1598) para fechar también la colocación de las pinturas [de Caravaggio]. El cálculo que yo he puesto al día prueba que la colocación allí de las obras (y desde ahora en adelante será difícil admitir que se pueda haber hecho una presentación provisional), no tuvo lugar más que en diciembre de 1600 para lo que concierne a los dos cuadros laterales (...). Estos datos contrastan notablemente con la cronología clásica según la cuál Caravaggio habría empezado sus trabajos para S. Luis de los Franceses en 1592 (...). Roberto Longhi sostiene que “La Vocación de S. Mateo” es aproximadamente de 1593 y el “Martirio” de 1595. Al contrario la figura de “S. Mateo” [se refiere a S. Mateo con el Ángel que está encima del altar] le parecía bastante más tardía, habiendo podido ser realizada hacia 1600.*
- (25) GREGORI, Mina, *Caravaggio*, 18. Según la autora: *...es evidente que en esos años Caravaggio [se refiere a una época poco anterior a la serie de San Mateo, de la Capilla Contarelli] meditó en particular sobre la finalidad y los modos de representar la pintura religiosa, que también para él, crecido en un ambiente postridentino, debía entenderse como “Biblia pauperorum”, siendo su fin prioritario el de comunicar el mensaje religioso, alegórico y espiritual.*
- (26) FRIEDLAENDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, 151-152.
- (27) FRIEDLAENDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, 122.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de' pintori, scultori et architetti del pontificato di Gregorio XIII dal 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VII.* Roma, 1642.
- BELLORI, Pietro, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti*, Roma 1672.
- BOUSQUET, J., *Récherches sur le séjour des peintres français á Rome au XVIIIème siècle*, A.L.P.H.A., Montpellier, 1980.
- CRELLY S., William, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven and London: Yale University Press, 1962.
- FRIEDLAENDER, Walter, *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- GOMBRICH, E.H. "La historia del arte contada por E.H. Gombrich", Debate, Madrid, 1995.
- GEGORI, Mina, *Caravaggio*, Milano, Electa, 1995.
- LONGHI, Roberto, *Antologia caravaggesca rara*, Paragone, Milano 1951.
- LONGHI, Roberto, *Il Caravaggio*, Milano, 1952.
- MANCINI, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, Edición cuidada por A. Marucchi que incluye los textos manuscritos de G. Mancini de la Biblioteca Marciana, Venecia.
- MARINI, Maurizio, *Caravaggio, Michelangelo da Caravaggio "pictor praestantissimus". La tragica esistenza, la raffinata cultura, il modo sanguineo del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell' arte di tutti i tempi*, Roma, Newton Compton Editori, 1987.
- VON SANDRART, Joachim: *Michael Angelo Merigi von Caravaggio*, Mahler, en *Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey- Künste*, Nuremberg, 1675.
- THUILLER, Jacques, *Vouet*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990.



JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN  
EMBAJADOR *NON PLUS ULTRA* DEL GRABADO

Por

FRANÇOIS MARÉCHAL



En la noche del 2 de Enero de 1998, Antropos cortó sin piedad el hilo de la corta pero profunda vida, (sólo tenía 52 años), de nuestro compañero el Académico Correspondiente y Profesor José Luis Morales y Marín.

Especialista de gran prestigio mundial en la pintura española del siglo XVIII, contempló frecuentemente la muerte en las pinturas y en las estampas que estudió con maestría en sus numerosos libros, artículos y conferencias. La investigación de las Bellas Artes en sus especialidades de Pintura y Grabado fue su gran pasión y el eje de su existencia.

En mi calidad de grabador intentaré presentar una breve semblanza del profesor Morales y Marín, en una de sus facetas de amante del grabado: la primera como “misionero” de la estampa, y la segunda como creador del Museo Español del Grabado Contemporáneo. Deseo de esta manera rendir un merecido tributo y homenaje a la generosidad, al rigor intelectual y a la exquisita sensibilidad de un infatigable coleccionista.

A los diecinueve años, José Luis compraba los primeros grabados que formarían parte de una colección que alcanzó más de tres mil obras.

Para ilustrar la vehemencia de la pasión del Profesor Morales en pro del grabado, y como anécdota, bastaría recordar que compró su primer Picasso con una Beca de la Fundación Juan March.

Este brillante especialista del “grand siècle” y de Goya, conocía a la perfección las insuperables cualidades de los grabadores que trabajaron en lo que llamaba la época dorada del grabado: “la centuria de las luces”.

En su “Cabinet d’amateur d’estampes”, la contemplación directa de los grabados y de las planchas de cobre grabadas con buriles o al aguafuerte por los grandes maestros grabadores del siglo XVIII, del Barroco a la Ilustración, le proporcionó su erudita y crítica visión de la obra gráfica. Una de las últimas exposiciones que organizó en el Museo de Marbella se

desarrolló en su admirado siglo y se titulaba “Fiesta y Ceremonia - España siglo XVIII”.

Pero nuestro ilustrado historiador, José Luis Morales, fue un propagandista del grabado español en el siglo XX. Conocedor del rigor y virtuosismo de los artistas del siglo de las luces, con un equipaje amplio y diverso, académico de varias Academias, José Luis Morales era también conocedor del lenguaje de libertad y del afán experimentador de los pintores y grabadores de nuestro siglo.

En los siglos pasados, el grabado cumplió fundamentalmente un papel de difusión de las creencias religiosas, de las ideas políticas y científicas, y de reproducción de las obras artísticas.

José Luis, muy consciente de la importancia social y divulgativa del arte a través de la “obra gráfica original y múltiple”, dio al grabado su rango de arte mayor al ofrecerle un Museo exclusivo y específico. Con esta iniciativa lograba para la estampa lo que Nanteuil consiguió para los grabadores, cuando el Rey Sol, Luis XIV, promulgó el edicto que reconocía su condición de artistas “a parts entières” y en igualdad con los Arquitectos, Pintores, Escultores y Músicos de la Academia.

Los grabadores contemporáneos sentimos admiración y gratitud hacia José Luis Morales, que luchó incansablemente y puso en pie el Museo del Grabado al que entregó su corazón y su valiosa colección.

Al crear este Museo, el profesor universitario e investigador de Historia del Arte, tenía una preocupación esencial que expresó claramente en la Introducción del Catálogo de la Exposición realizada en el Instituto Leonés de Cultura, con los Fondos del Museo.

“Solamente quedaba una cuestión a tener en cuenta: que el Museo no se convirtiese –como es usual en la mayoría de estas instituciones españolas, y por la tradicional estulticia e ineficacia de nuestros políticos– en un almacén mortecino en el que languidecen las obras de arte entre polvorientos reflejos”.

Con tan sólo cinco años de vida, el Museo ha cumplido con este exigente requisito. El Museo no centra solamente su trabajo en los aspectos de conservación, catalogación, estudio y exhibición de sus fondos, sino que hace mucho más, al desarrollar una actividad educativa de la sociedad. Ha sido visitado por más de cien mil personas, que acudieron también a las diferentes exposiciones temporales dedicadas a Goya, Picasso, Joan Miró,

Chillida, Saura, Claudio Bravo, José Caballero, por citar algunos ejemplos. Se están llevando a cabo conferencias inauguradas por Tomás Llorens, Director del Museo Thyssen. Un taller de grabado viene impartiendo diferentes cursos. La actividad científica se desarrolla en el seno de la Biblioteca de la Institución, y la Asociación de Amigos del Museo del Grabado Español Contemporáneo apoya las manifestaciones culturales del Museo. Esta actividad vertiginosa demuestra la capacidad de trabajo, de dedicación y de organización de su fundador, José Luis Morales.

En cuanto a la Colección, fiel espejo de la visión del donador, podemos comprobar que refleja sin ningún partidismo todos los movimientos artísticos de nuestros tiempos. Todas las tendencias coexisten en la colección: abstracción, realismo, expresionismo, hiperrealismo, pop art, informalismo, constructivismo, cinetismo, etc., etc.

Como testimonio de este eclecticismo podemos referirnos a la selección de artistas del Fondo del Museo expuestas en el Instituto Leonés de Cultura, en Agosto del año pasado: Alfredo Alcain, Juan Barjola, A. Bonifacio, José Caballero, Rafael Canogar, Luis Caruncho, Eugenio Chicóna, Salvador Dalí, Clara Gangutia, Luis García Ochoa, Juan Genovés, Josep Guinovart, José Hernández, José María Iglesias, Javier de Juan, François Maréchal, Mario Marini, Teodoro Miciano, Joan Miró, Lucio Muñoz, Eduardo Naranjo, Guillermo Pérez Villalta, Pablo Picasso, Gregorio Prieto, Albert Ráfols-Casamada, Willy Ramos, Miguel Rodríguez Acosta, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla, Antonio Tàpies, Javier Vilató, Miguel Vallarino, Fernando Zóbel. Este amplio abanico de artistas y expresiones atesorado por José Luis Morales, pertenece ahora al pueblo español y forma parte de la historia universal del grabado.

A grandes rasgos, he querido presentar el “balance” de un sueño que supo realizar José Luis con su heroica entrega. Ahora incumbe a la Fundación, a sus amigos y colaboradores, y a los artistas, la responsabilidad de conservar y desarrollar este genial proyecto.

Vivimos en un bosque de imágenes. En esta masa, producida con intenciones mercantilistas, lo que prevalece es la mediocridad. Pero en esta selva de flores vulgares, han florecido flores exquisitas. Las personas superficiales no lo sabrán jamás, porque el arte de la estampa es uno de los más sutiles y secretos que existen. No se entrega a todo el mundo. Para

conocer su precio no basta con tener buen ojo. Requiere respeto, intimidad y una larga iniciación.

Muchas gracias, José Luis Morales y Marín, seguirás siendo para todos tus compañeros de esta Academia, el arquitecto de la catedral del Grabado Contemporáneo Español.

POMPEYO LEONI Y LOS ARCOS DE LA ENTRADA  
TRIUNFAL DE DOÑA ANA DE AUSTRIA

Por

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI



Viudo Felipe II por tercera vez y sin descendencia masculina, se vio como preciso y urgente la celebración de un cuarto matrimonio. Así se decidió y llevó a cabo en 1570 con su sobrina Ana de Austria, cuando el monarca contaba 42 años de edad.

La nueva reina era hija de Maximiliano II y María de Austria, hermana de Felipe. Venida de Flandes en el mes de septiembre, desembarcó en Santander pasando, después, por Burgos y Valladolid hasta llegar a Segovia. Aquí sería recibida a principios del siguiente mes con diversas celebraciones y solemnidades, entre ellas algunos arcos triunfales a manera de los que le esperaban en Madrid. La boda real tuvo lugar el 14 de noviembre y los festejos se prolongarían hasta el día 18. Después, la reina se dirigió a la capital en donde fue recibida triunfalmente el día 26 del mismo mes (1).

## I – POMPEYO LEONI EN MADRID

Trasladado con el séquito real a España, tras la abdicación de Carlos I, Leoni aparece como escultor del rey en febrero de 1557. De estos primeros años se tienen pocas noticias de su actividad. Precisamente con el encargo de los arcos que estudiamos, comienza un intenso trabajo que no cesará hasta su fallecimiento (2).

Por su carácter efímero, tanto las esculturas de Pompeo Leoni como las grisallas de Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina han desaparecido, lo que no deja de ser lamentable. En la relación de bienes testamentarios de Pompeo aparecen unas “viejas pinturas de los arcos” que tanto podrían referirse a éstas como a las ejecutadas en 1599 para la entrada de

la reina Margarita (3). Y es que, a pesar de su carácter circunstancial, tales pinturas y “colosos” debieron de tener verdadera trascendencia a la hora de difundir los gustos, formas y temática clasicista dentro del renacimiento español del momento.

Hoy sólo nos es posible reconstruir una parte de lo que entonces se hizo a través de la documentación de cierto pleito que Pompeyo Leoni tuvo con sus ayudantes, así como por la minuciosa descripción que el licenciado Juan López de Hoyos hiciera en tal ocasión. Aunque este autor, al gusto de la época, nos ofrece una empalagosa “declaración, prolija y ridícula”, al decir de Mesonero Romanos, pero escasa en noticias sobre la actividad de los artistas. Gracias a ambos documentos complementarios, hoy podemos conocer con mayor precisión y detalle uno de los primeros y más importantes encargos que se hiciera al gran escultor italiano.

## II – LOS ARCOS TRIUNFALES DE LA CARRERA DE SAN JERÓNIMO Y DE LA CALLE MAYOR

Los arcos triunfales fueron una de las maneras más rápidas, baratas y recurrentes en la exaltación popular y colectiva de la grandeza de las monarquías europeas del Antiguo Régimen. Y, en nuestro caso, del Imperio español del siglo XVI. Su finalidad era clara: plasmar los fundamentos, símbolos y virtudes de un poder autoritario, cercano ya al absolutismo barroco. Al justificar López de Hoyos el derribo parcial y ensanchamiento de la puerta de la Almudena, deja patente tal idea: “Que por servir a su Magestad ninguna cosa auia que se pusiese delante”. Sin duda su mejor manifestación lo fue la magestuosa estatua sedente de Felipe II de la calle Mayor, al estilo imperial romano, a quien acompañaban Reyes, Héroes, Genios, Alegorías, Historias y Triunfos. Y todo brillante y fantástico, al mejor estilo de las decoraciones teatrales, fiestas populares y procesiones multitudinarias, en este caso de carácter cívico. Ello unido a la ilusión de encontrarse en una lujosa capital, que, en realidad, seguía siendo un poblachón transformado momentáneamente gracias a esta ornamentación efímera y, también, al esfuerzo vecinal por adornar las fachadas de sus muy modestas viviendas.

La documentación deja bien claro que la idea general para la construcción de estos arcos se debió a Pompeyo Leoni, aunque llevada a cabo por



ALONSO SÁNCHEZ COELLO. *Ana de Austria*. C. 1570-71.

su aparejador Juan Bautista Portigani (o Portiguiani). Este oscuro artista se encargaría, también, de alguna otra obra secundaria, como diremos. Al citársele únicamente por su nombre, se le ha confundido, a veces, con Comane o Antonelli (4). Tanto la distribución de la temática, como el señalamiento de los símbolos e inscripciones explicativas en latín y castellano, se debieron a Juan López de Hoyos.

Las condiciones para la construcción del primero de los arcos fueron firmadas el 21 de agosto de 1570. Pompeyo Leoni presentó la correspondiente traza, a la que todo debía ajustarse. Tendría que asistir personalmente a la obra, nombrando un sobrestante y tres oficiales, pagados a su costa. Los demás obreros (20 carpinteros y 50 peones) los pondría y pagaría la villa. Por su trabajo se le entregarían 650 ducados y se le darían, también, los materiales y pertrechos (madera, clavazón y lienzo) que el maestro señalara en un memorial. Leoni, además, se comprometía a tallar 11 estatuas y un frontispicio “que las ha de hazer conforme al sujeto (López de Hoyos, seguramente) que por los comisarios del dicho arco le fuere hordenado”. Tendrían dichas estatuas 15 pies de alto, “muy bien fechas y acabadas...color de bronce o de oro o estañuelo”, puestas en los distintos encasamientos. Para su confección, la villa entregaría, también, los correspondientes materiales y el maestro la mano de obra necesaria. Por esto último cobraría otros 500 ducados.

Todo lo convenido estaría terminado para San Miguel (día 29) de septiembre. En el caso de retrasarse la entrada de la reina, debería tener finalizado el arco al menos 4 días antes de la llegada (*Véase Apéndice*).

A fines del mes de agosto se sabía que la entrada de doña Ana de Austria iba a sufrir algún retraso. Por ello Leoni se comprometió a construir, también, el arco de la calle Mayor que, muy posiblemente, en un principio no estaba proyectado. El tiempo ahora disponible lo permitía y se le dio de plazo hasta el 15 de octubre. Y firmó las correspondientes condiciones, lo que se contradice con la autoría de Juan Bautista Antonelli, como a veces se ha escrito. Tendría 80 pies de altura y el maestro se encargaría, asimismo, de toda la escultura. La villa, por su parte, pondría los materiales y le pagaría 600 ducados.

Pero no acabó aquí la actuación de Leoni sino que, un tiempo después, volvía a entrar en la sala de Ayuntamiento con el fin de modificar el primero de estos contratos. Para el arco principal (San Jerónimo) se había com-

prometido a realizar las mencionadas 11 figuras “comunes y no de similitud y que agora se le mandan hazer quatro figuras de similitud e ansimismo se le manda hazer una serpiente que represente la heregía y una ilesia en las manos de la España y que esto es fuera de lo que él está obligado a hazer”, por lo que solicitaba que fuera señalado el coste de la “demasia” (5).

El primero de estos arcos fue levantado junto al Hospital General (hoy plaza de las Cortes) y “en frente de las casas de Diego de la Calle, sastre”. Era, sin duda, el punto más apropiado por encontrarse al comienzo de la Carrera de San Jerónimo. Además, su gran tamaño exigía un amplio espacio. El segundo se levantaba en la Puerta del Sol y el tercero en la calle Mayor, junto a la de Coloreros, según Mesonero Romanos. Lo acertado de estos emplazamientos se vería confirmado en tiempos posteriores, con ocasión de otras entradas reales, puesto que volverían a ser instalados exactamente en el mismo sitio que éstos.

Es cierto que existían precedentes de arcos triunfales, como los levantados para la entrada de Felipe II en Flandes. Pero, para la composición general de éstos, Pompeyo Leoni debió de tener muy presentes los modelos imperiales de Roma. Parece claro que el de San Jerónimo estuvo inspirado en el de Constantino y el de la calle Mayor en el de Tito del foro romano.

El arco de San Jerónimo estuvo dedicado a la Reina. Era de estilo corintio y, según López de Hoyos, resultó “la mayor machina y magestad que hasta oy a ningun principe se ha fabricado ni jamas hecho”. Alcanzó grandes dimensiones pues medía 112 pies de altura por 101 de anchura. Tenía tres ingresos: el central de 50 pies de alto por la mitad de ancho. Los laterales su mitad de tamaño. Iba dividido en dos cuerpos por un friso de frutas y vegetación y compartimentado en calles por seis columnas jaspeadas que llegaban hasta la clave del arco central. En los distintos encasamientos se colocaron las figuras de antecesores y familiares de la pareja real: Carlos I, su hermano el emperador Fernando, Fernando III el Santo, el emperador Rodolfo, Fernando el Católico y don Pelayo. Entre estos “colosos” de Pompeyo Leoni, y también sobre ellos, iban “Historias, Triunfos y otros símbolos”, coronado todo por los escudos reales y de la villa de Madrid. En el reverso del arco predominaban los temas históricos y los “conceptos poéticos”, minuciosamente explicados con multitud de cartelas. Sobre los arcos colaterales fueron colocadas las figuras de Pan y Ceres así como la Liberalidad y la Clemencia, acompañados de numero-

sos animales simbólicos. El resto lo ocupaban grisallas pintadas por Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina con motivos mitológicos, alegorías, virtudes, genios y sus respectivos atributos. “Mirandolo desde alguna distancia parecían de todo relieve...todo de claro y oscuro...maravillosamente imitado”.

El arco de la calle Mayor estuvo dedicado “a la Magestad del Rey don Phelipe Segundo”. López de Hoyos destaca el hecho de que se encontrara “aislado”. Construido en estilo dórico, resultó “la mas aventajada cosa que en estos reynos se ha visto”. Alcanzaba, aproximadamente, la mitad de tamaño que el anterior: 80 pies de alto por 60 de ancho. Poseía un sólo ingreso, aunque de notables dimensiones. Estuvo adornado con cuatro columnas. La figura del rey entronizado, “de marmol genovisco, singularmente acabada”, presidía la parte superior “armado y togado a la antigua, con maravillosa aptitud y proporción porque este retrato de su Magestad era muy al vivo y su artifice Pompeyo Leoni le avia dado singular esbelteza, significando la grandeza y Magestad de vn Rey tan poderoso. Tenia el braço derecho estendido mirando al pueblo, abierta la mano, como pacificador y padre de la Patria y conservador destes reynos y autor y pretensor de la tranquilidad y sosiego universal. En la mano izquierda tenia un ceptro real, representando bien este efecto, porque parecia...hablar con aquesta postura y disposición”. El cronista afirma que se hizo a imitación de la estatua ecuestre de Marco Aurelio del Capitolio romano. La afirmación es correcta y, hasta cabría pensar que pudo servir de modelo para la estatua sedente que León Leoni fundiera para el mausoleo de Vespasiano Gonzaga en Sabionetta (Mantua). Escenas históricas o alegóricas de la vida del rey flanqueaban los lados del ingreso. Arriba otras figuras simbólicas, así como dioses griegos y romanos. En el reverso del arco predominaban las grisallas con numerosos emblemas y alegorías acompañados de citas literarias o textos bíblicos e históricos escogidos por el citado López de Hoyos. Además, iban esculturas de gran tamaño representando la Religión, Clemencia, Ecuanimidad, Prudencia...todas de la mano de Pompeyo Leoni. A diferencia del arco de San Jerónimo, éste iba rematado en los extremos de la terraza por dos grandes figuras de la Prudencia y la Templanza, de 15 pies de altura cada una (6).

Junto a los mencionados artífices habría que destacar también la intervención de alarifes, carpinteros y plateros como Miguel de la Higuera,

Manuel Álvarez, Mateo Vicencio, Mateo Baral y Estacio de Sevilla. Finalmente, hay que resaltar que junto a los “colosos” (estatuas) de yeso o escayola imitando a mármol, bronce, oro o estaño (plata), “todas de gran espíritu y braveza”, hubo alguna trabajada en argamasa y, sobre todas, la majestuosa de “marmol genovisco”.

### III – EL RECORRIDO DE LA COMITIVA REAL

El 26 de noviembre el séquito real iniciaba su entrada por el Paseo de San Jerónimo (Paseo del Prado). Allí se encontró con varias fuentes de “singular artificio, sumptuosa fabrica y particular compartimento”. Cerca se levantaban las gigantescas estatuas de Baco y Neptuno, “en marmol aparente”, debidas a Lucas de Mithata. Uno de los espectáculos que más gustó fue el que se dio en un estanque con 8 galeras de 16 pies de largo y 8 remeros cada una, simulando el asalto a cierto castillo defendido por turcos y moros. Se debía al ingenio del arriba mencionado Juan Bautista Portigani. A continuación vino el besamanos oficial de la nueva reina de España.

El cortejo comenzó la entrada oficial a la villa por la Carrera de San Jerónimo, entonces el principal acceso a Madrid. Lo primero con que se encontró fue el gran arco triunfal “de exquisita y soberbia arquitectura”. Allí recibió a doña Ana de Austria el Ayuntamiento en pleno, acompañado de música. Después, ya en la Puerta del Sol, la comitiva se encontraría con otro arco dedicado a las Indias americanas. En la calle Mayor pudo la reina admirar el tercero de los arcos triunfales, con la magnífica estatua del rey, su esposo. Luego aparecerían otros triunfos, adornos y ornamentación de las puertas de Guadalajara y Almudena hasta llegar al alcázar y aposentos reales en donde sería recibida por la Familia Real.

Al día siguiente continuaron los festejos.

Al tratarse de un tinglado circunstancial y efímero, todo fue desmontado y destruido. Sin embargo, cabría preguntarse especialmente por la estatua de Felipe II. No pudo ser “colosal”, sino de tamaño medio a juzgar por el lugar que ocupó. Al tratarse de mármol auténtico hay que pensar en una escultura traída de otra parte, puesto que no pudo ser tallada en tres breves meses. Quizá procediese del alcázar, a donde sería devuelta una vez finalizados los festejos. De ninguna manera cabría pensar en su destrucción, como el resto de los arcos. Otro problema muy distinto es inda-

gar con cuál de los ejemplares actuales o desaparecidos, completos o fragmentarios, podría ser identificada una obra de tan alto valor.

Los modelos de arcos que recibieron a doña Ana de Austria dejarían una huella notable, a pesar de su breve existencia. Cuando en 1599 se repita la entrada, ahora de doña Margarita de Austria, el arquitecto Francisco de Mora levantaría sendos arcos en el mismo punto y en los que también trabajaría Pompeyo Leoni. Es cierto que su temática varió notablemente, pero su impronta fue notoria en otros aspectos y lo sería en algunos posteriores (7).

#### IV – POMPEYO LEONI PLEITEA CON OTROS ARTÍFICES

En 1573 los alarifes Miguel de la Higuera y Manuel Álvarez pleiteaban con Leoni por el pago de su intervención en la subida y acomodo de las esculturas o colosos de ambos arcos. “Estando obligado Pompeio, escultor, a haçer las figuras del dicho arco y subirlas y asentarlas en el dicho arco, por entender la brevedad que convenia poner...y no podia conplir con las condiçiones que tenia puestas...y asy caya en notable falta y perdida y pena que estauan puestos”, les pidió que se encargaran de subirlas comprometiéndose a abonarles lo que fuere justo. Y así lo hicieron con 18 figuras. Merecía este trabajo 380 ducados pues “andaban en ello 100 hombres por la priesa”.

Leoni se defendió alegando que dichos bultos habían sido colocados por orden de los mandatarios madrileños y no el suyo.

Se le dio la razón a los demandantes, por lo que el juez ordenó tasar los trabajos. Pompeyo Leoni nombró por su parte a Luis Sillero y el alarife Miguel de la Higuera a Juan Gutiérrez. No hubo conformidad en la tasación y se acudió como “tercero” a Esteban de Valencia. Pero, al ser recusado, se nombró al famoso escultor y arquitecto toledano Nicolás de Vergara. Evaluó la subida de las 15 figuras del arco de San Jerónimo en 28.000 mrs. y las tres de la calle Mayor (el Rey, la Prudencia y la Templanza), en 2.000 mrs. En resumen, 30.000 mrs. que tuvo que abonar Pompeyo Leoni.

Pero al año siguiente volvían a demandar otras cantidades por la construcción del arco de San Jerónimo. Exigían, ahora, la “manufactura y arquitectura” de dicho arco por Miguel de la Higuera, Felipe Campo y Ma-

nuel Álvarez: “Y es ansy que avnque el dicho Ponpeio lleuo y fue pagado...no hizo la dicha obra ny metyo los dichos ofiçiales para la haçer como estaua obligado a causa que estaua ocupado en hazer las estatuas del dicho arco que tambien estauan a su cargo”. Como la llegada de la reina era inminente, ellos eran quienes se habían ocupado durante mucho tiempo y gastado dinero “a lo hazer a su costa y mensyon, a lo qual estuuo presente el dicho Ponpeio algunas vezes que vyno a ver la obra...hasta que se acabo y daua mañosamente priesa y enponya al corregidor y comisarios que le hiziesen meter muchos ofiçiales...no syendo menester tantos, todo a fin y efeto que...hiziesen como hizieron lo que el dicho Ponpeio estaua obligado”.

Leoni alegó que a él sólo le tocaba dar la traza y orden que debía llevar el arco, pero la ejecución, oficiales, materiales y pagos correspondía a la villa, como exponía el contrato. Pudo demostrar que Juan Bautista Portigani había asistido continuamente a todo, en su nombre. Y, junto a él, habían trabajado Mateo Vicencio, Mateo Baral y el platero Estacio de Sevilla. Todo lo dicho fue corroborado por el entallador Cristóbal de Salazar, Pedro de Quero de León y Luis López. Y la mejor demostración de que había supervisado personalmente y seguido de cerca la construcción, es que la villa le había señalado allí mismo una “oficina” en la que había trabajado las esculturas, a pesar de que su vivienda y taller se encontraban en la Carrera de San Francisco y Tabernillas (8). Y aquí permaneció los 93 días que duraron las obras. Todo lo dicho fue confirmado como exacto por el escultor Milán de Mercato y los canteros Pierres de Tolosa y Juan de Mondragón.

Los alarifes Higuera y Álvarez insistieron en la ausencia de Pompeyo Leoni y en el no cumplimiento del contrato firmado con la villa, ocupado como estaba en los “colosos” hasta el día mismo de la entrada de la reina “y tuvo harto que acabarlas según la brevedad con que su Magestad entro”. Pero los escultores Andrés Mantuano y César de Sabierno, así como el entallador de la Princesa de Portugal, Sebas Busconi, y los pintores Rómulo Cincinato, Juan Cristóbal, Diego de Urbina y Juan Becerra volvieron a testificar a favor de Pompeyo (9).

Parece seguro que esta vez se le dio la razón al maestro y que fue la villa quien tuvo que pagar a dichos carpinteros y alarifes como, evidentemente, correspondía a juzgar por las condiciones firmadas entre Pompeyo Leoni y el Ayuntamiento en 1570.

## APENDICE

### CONDICIONES PARA EL ARCO DE LA CALLE DE SAN JERÓNIMO

Madrid, 21 de agosto de 1570.

(*Archivo Histórico Nacional, Madrid, Ponpeyo Leony, Consejos, legajo 28.245*).

En la villa de Madrid a beinte y vn dias del mes de agosto de mill e quinientos y setenta años, estando en el Ayuntamiento desta dicha villa los señores don Antonio de Lugo, corregidor en esta dicha villa por Su Magestad y Diego de Vargas, don Pedro de Vozmediano, Bartolome Velazquez de la Canal, Alonso de Cos, don Pedro de Ribera de Bargas, Miguel de Zerezeda Salmeron y Niculas Xuarez y Marcos de Almona, regidores de esta dicha villa en este Ayuntamiento, los dichos señores se conbinieron y concertaron los dichos señores en nonbre desta villa con Ponpeo Leoni, escultor de Su Magestad, quel dicho Ponpeo ara vn arco en la calle de San Geronimo en fruenta de las casas de Diego de la Calle, sastre, conforme a una traza quel hizo y mostro en este Ayuntamiento que esta firmada al pie della de los dichos señores corregidor y don Pedro de Rivera y Niculas Xuarez y de my el presente escribano, con las condiçiones y por en el preçio, penas y posturas siguientes:

Primeramente quel dicho Ponpeyo de Leony se obliga de tomar a su cargo y quenta la manyfatura de todo en el dicho arco y questa villa le de y aya de dar todos los pertrechos y materiales neçesarios para todo en el dicho arco ansi de madera y clauaçon y lienços como de todos los demas petrechos y materiales ques nesçesario para en el dicho arco y quel dicho Ponpeyo Leony a de andar en la dicha obra personalmente y a de traer quatro ofiçiales consigo que entiendan en la dicha obra, quel uno sea Juan Bautista y los otros tres sean buenos ofiçiales, los quales an de andar a costa del dicho Ponpeyo porque la demas gente de carpinteros y peones y otros ofiçiales neçesarios para el hazer del dicho arco los a de poner y pagar esta villa a su costa desta villa de la misma manera que los materiales dichos y por esta traza y persona del dicho Ponpeyo y su yndustria y los dichos quatro ofiçiales que ansi a de poner el dicho Ponpeyo a su costa les aya de dar y pagar esta villa seiscientos y cinquenta ducados.

Otrosi con condiçion que el dicho Ponpeyo Leony se obliga de hazer con su persona y de sus ofiçiales honze estatuas por la horden que en la dicha

traza estan señaladas e que las ha de hazer conforme al sugeto que por los comisarios del dicho arco le fuere hordenado, las quales dichas estatuas an de tener quinze pies de altura, antes mas que menos, las quales an de yr muy bien fechas y acabadas en razon y se les a de dar color de bronze o de oro o estañuelo a las dichas estatuas y las a de dar puestas en los encasamientos que le fueren señalados por los dichos comisarios a su costa y mision, pero que para en el hazer las dichas figuras se le an de dar a costa de esta villa todos los materiales nesçesarios para todas ellas y el dicho Ponpeyo a de poner todos los ofiçiales y peones y todo lo demas cosas que para la echura de las dichas estatuas sean nesçesarias demas de los dichos quatro ofiçiales que a su costa a de tener en el hazer del arco. Por todo lo qual le a de dar y pagar esta villa quinientos ducados. Y ansi mismo a de hazer demas de la dicha traza vn frontyspiçio por la horden que le fuere dada por los dichos comisarios, por lo qual no se le a de dar al dicho Ponpeyo cosa alguna mas de materiales y maestros y peones como en lo demas dicho.

Yten en lo que toca a la pintura que asistira de la misma manera que en todo lo demas a ello dandole los ofiçiales y materiales nesçesarios para ello, todo lo qual el dicho Ponpeyo Leony se obligo de lo enpezar a hazer desde luego y lo dar acabado de hazer conforme a la dicha traza y estas condiçiones: para el dia de San Miguel de setiembre primero que viene deste presente año y antes si antes fuere posible y esta villa a de ser obligada de la dar al pie de la obra cada dia beinte carpinteros y çinquenta peones so pena que si para el dicho dia de San Miguel de setiembre no le diere acabado en perfiçion a contento desta villa el dicho arco que cayga en pena de que esta villa no le aya de dar cosa alguna de los dichos mill y çiento y çinquenta ducados y si algo le vbiere dado sea obligado a bolberlo el dicho Ponpeyo a esta villa luego llanamente y sin pleito alguno y por ello pueda luego ser executado y esto se entiende abiendo de venir la reyna nuestra señora para el dicho dia de San Miguel porque si para entonzes no vbiere de venir se entiende que el dicho plazo del dicho dia de San Miguel se cumple quatro dias antes que la reina nuestra señora aya de entrar en esta villa y si para entonzes no estubiere acabado cayga en la dicha pena que dicha es.

Con condiçion que los dichos mill y çiento y çinquenta ducados se le ayan de dar y pagar en esta manera, la terçia parte della luego y la terçia parte estando mediada la obra del dicho arco y la otra terçia parte en acabandose de hazer el dicho arco a contento desta villa como dicho es.

Con condiçion quel dicho Ponpeyo haga luego vn memorial de toda la madera y materiales que son nesçesarios para el dicho arco y la de a los señores don Pedro de Ribera y Niculas Xuarez o a qualquier dellos para que le probean luego dellos para que no pueda aver dilacion en la dicha obra, lo qual todo que dicho es ara y complira sin que dello ni en ello aya falta alguna con las dichas condiçiones, penas y posturas y capitulaçiones que en esta escritura ban dichas y declaradas y para ello obligaba y obligo su persona e bienes muebles e raizes abidos y por aver y los dichos señores justizia y regidores arriba dichos y declarados dixeron que en nonbre desta dicha villa obligaban y obligaron los bienes y propios y rentas della a que cunpliendo el dicho Ponpeyo todo lo en esta escritura contenido y capitulado le daran y pagaran los dichos mill y çiento y çinquenta ducados a los tienpos y plazos y por la horden y forma en esta dicha escritura contenido...

Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Luis Sillero y Getino de Guzman y Marcos de la Gega...Ponpeyo Leoni.

## NOTAS

- (1) PÉREZ BUENO, "Del casamiento de Felipe II", 372.
- (2) ESTELLA, "Los Leoni, escultores", 29.
- (3) MARQUÉS DEL SALTILLO (EL), "La herencia de Pompeyo Leoni", 108.
- (4) LLAGUNO, *Noticias de los*, II, 128 (nota).
- (5) PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos*, nº 66 y 69.
- (6) LÓPEZ DE HOYOS, *Real Apparato y sumptuoso*, I. CHAVES MONTOYA, "La entrada de Ana de Austria", 91.
- (7) TOVAR MARTÍN, "La entrada triunfal en Madrid", 385.
- (8) ESTELLA, "Algo más sobre", 133.
- (9) ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, Madrid, Consejos, legajos 28.245 y 30.963.

## BIBLIOGRAFÍA

- CHAVES MONTOYA, Teresa, "La entrada de Ana de Austria en Madrid (1570), según la relación de López de Hoyos. Fuentes iconográficas", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, vol. XXXVI, Zaragoza (1989), 91-106.
- ESTELLA, Margarita, "Los Leoni, escultores entre Italia y España", en *Los Leoni (1509-1608)*, Madrid (1994), 29-62.
- ESTELLA, Margarita, "Algo más sobre Pompeyo Leoni", en *Archivo Español de Arte*, nº 262, Madrid (1993), 133-149.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan, *Real Apparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) recibió a la Serenísima reyna D. Ana de Austria*, Madrid (1572), Biblioteca Nacional, R/2.859 y R/100.495.
- LLAGUNO, Eugenio, *Noticias de los arquitectos...* T. II, Madrid (1977), 127-128 (nota).
- MARQUÉS DEL SALTILLO (EL), "La herencia de Pompeyo Leoni", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XLII, Madrid (Junio de 1934), 95-121.
- PÉREZ BUENO, Luis, "Del casamiento de Felipe II con su sobrina Ana de Austria", en *Hispania*, vol. VI, Madrid (1947), 372.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Española*, II, Madrid (1914), nº 66 y 69.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "La entrada triunfal en Madrid de doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599)", en *Archivo Español de Arte*, nº 244, Madrid (1988), 385-403.



EL TRATADO DE PERSPECTIVA DE  
VIGNOLA EN ESPAÑA<sup>1</sup>

Por

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA



## **El tratado de Vignola con los comentarios de Danti**

La historia de la perspectiva, como la de las artes y la de las técnicas, se ha ido formando a base de recoger los descubrimientos precedentes, a los que se han añadido las aportaciones personales, si bien una buena recopilación es también una buena aportación personal.

Vignola hizo una buena aportación al recoger las dos reglas que entonces venían siendo utilizadas por los artífices en la práctica de la perspectiva. Pero su aportación fue más allá: él supo explicarlas, comparar una con otra y hacer ver cuál de las dos era mejor y por qué.

Cuando Danti publica el libro de Vignola con sus comentarios (Fig. 1) (1), la perspectiva se había desarrollado durante más de un siglo y medio -desde que Brunelleschi hiciera en Florencia sus experimentos con el punto de distancia- y muchos autores habían escrito ya sobre ella, de los cuales el propio Danti cita a alguno en su prefacio (2) y dice que ninguno de éstos “a mi juicio añade nada nuevo a la excelencia de las dos Reglas presentes, por ser éstas segurísimas y universales para hacer en Perspectiva cualquier cosa que se quiera exactísimamente” (3).

La “construcción legítima” que Brunelleschi parece haber usado en la tabla en la que representó en perspectiva la iglesia de San Juan y el consiguiente descubrimiento del punto de la distancia son sistematiza-

---

<sup>1</sup>Este trabajo fue presentado, atendiendo a la invitación de los organizadores, en la Convención Internacional *La Prospettiva. Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'Antichità al mondo moderno*, que tuvo lugar en el *Istituto Svizzero di Roma* del 11 al 14 de Septiembre de 1995. Fue escrito originalmente en italiano y traducido posteriormente al español por el propio autor. La versión italiana saldrá publicada por *Edizioni Cadmo* de Florencia en el volumen que recoge las actas de dicha convención.

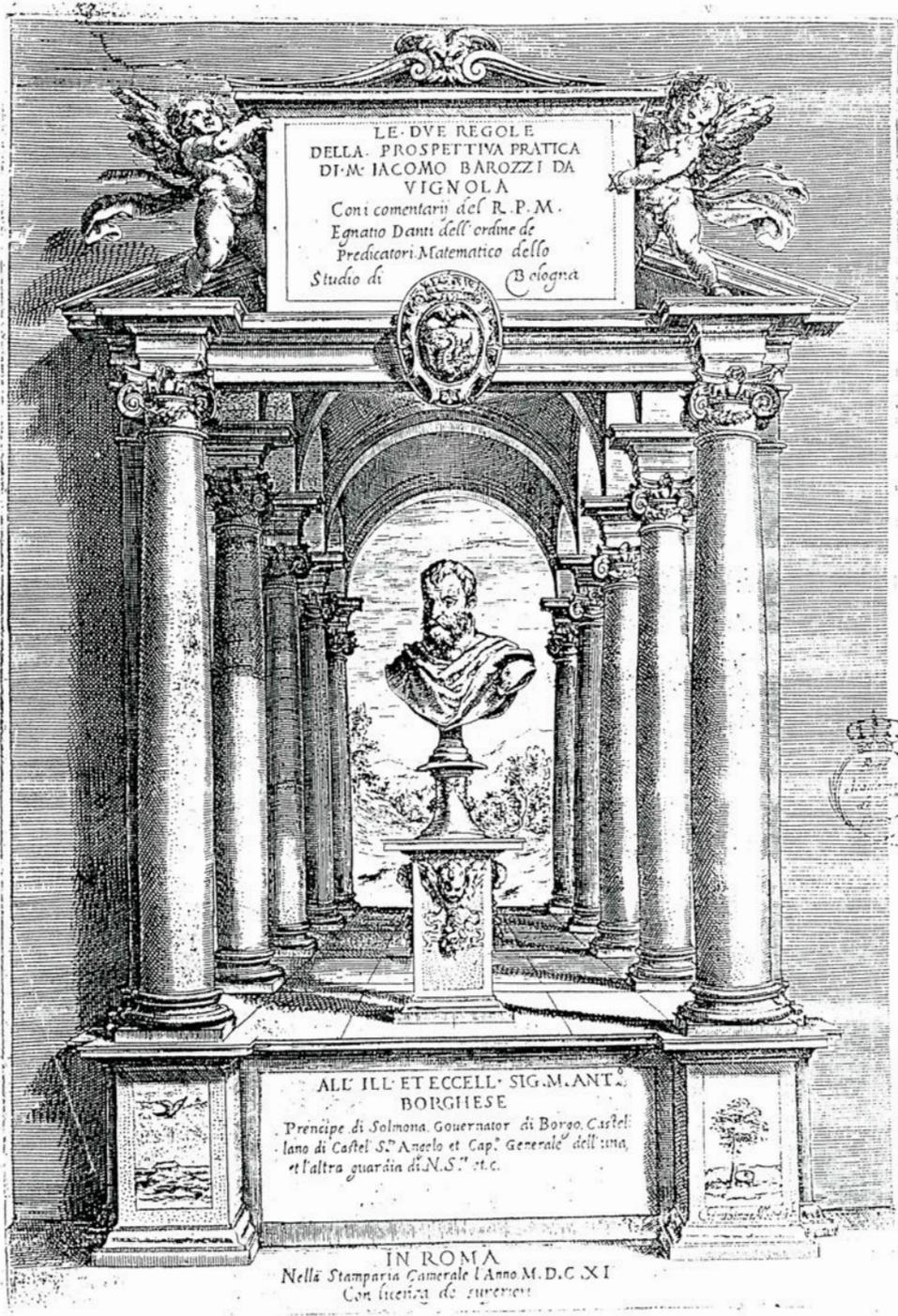


Fig. 1. Portada de la edición de 1611 del tratado de Vignola, ejemplar que se encuentra en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

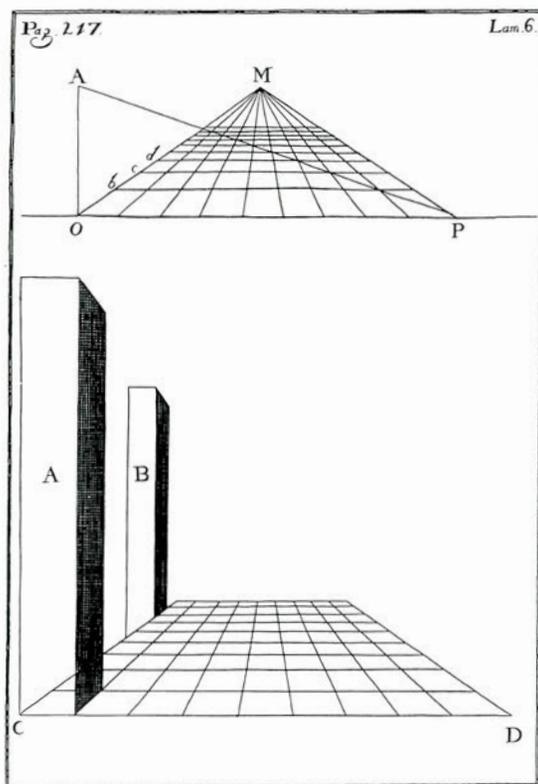


Fig. 2. Figura que ilustra el trazado perspectivo abreviado de Alberti en su *Tratado de la pintura* (de la edición de Rejón de Silva que se encuentra en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid).

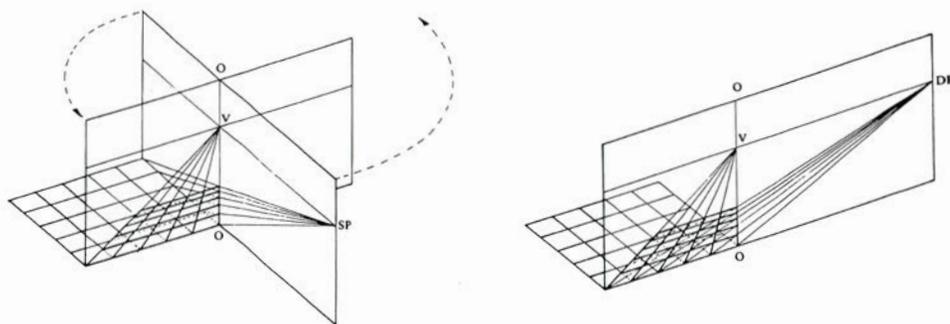


Fig. 3. Figuras del libro de Dubery y Willats (ver bibliografía) que ilustran la construcción abreviada de Alberti (Fig. 2).

das y divulgadas por Alberti en su *De Pictura* (Fig. 2), si bien con escaso rigor geométrico.

La “construcción legítima” es la intersección con el cuadro de las pirámides visuales de la planta y el perfil. Los puntos de intersección unidos dan sobre el cuadro la imagen del objeto tal como se vería desde el punto de vista. Alberti simplifica el trazado sustituyendo la planta y el perfil por el punto principal (“punto céntrico” lo llama Alberti) y las divisiones en la línea de base. A esto se llama “construcción abreviada”.

Alberti presenta incluso en su libro el punto de la distancia, si bien solamente como un control para el trazado.

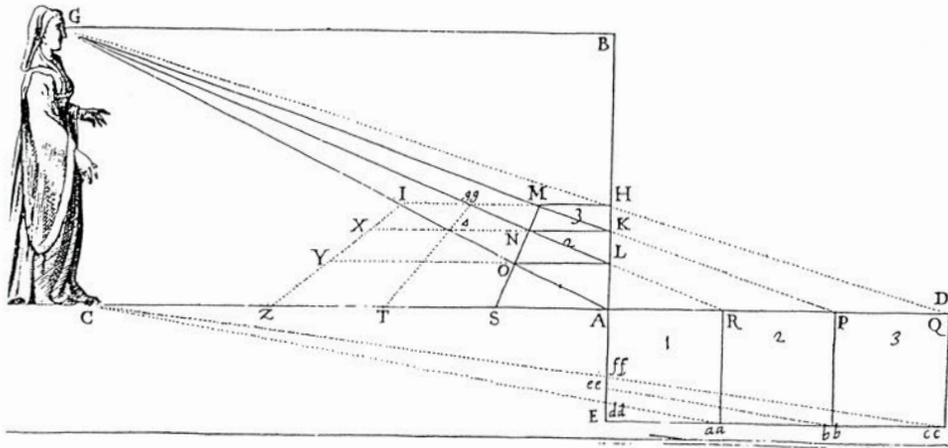
Dubery y Willats han dibujado un esquema (Fig. 3), basado en la intuición de Kitao (4), según la cual el punto de distancia es una proyección a 45°, es decir, un giro del punto de vista sobre el cuadro.

Vignola recoge en su primera regla la “construcción abreviada” de Alberti con pequeñas variantes (Fig. 4). La línea AB, que representa el cuadro en la vista de perfil, está en la mitad de un lado de la cuadrícula, y no en un vértice, como en Alberti; ésta aparece en planta, en tanto que en Alberti solamente como divisiones de la línea de base y, finalmente, las ortogonales no están dibujadas hasta el punto de fuga B, como lo estaban en Alberti. Esto es porque los puntos de estas líneas que corresponden al extremo de la cuadrícula se pueden situar a partir de las medidas tomadas de la proyección en planta. Por tanto, el punto de fuga B no es imprescindible. En cualquier caso podría servir para comprobar el trazado.

Kitao supone que lo que Vignola representa bajo la línea CD es la planta, vista, como de costumbre, desde arriba (p. 178, n. 11); pero ¿no será que Vignola quiere presentar un doble abatimiento, primero del plano geométrico sobre el plano medio y después de éste sobre el cuadro?

Como Kitao ha establecido oportunamente, Vignola no sólo hace suya, sino que refuerza la dualidad entre el punto de vista y el punto principal, como ojo y contra-ojo (5). Esta dualidad que proviene de los experimentos de Brunelleschi con el espejo, sirve a Vignola para establecer la conveniencia de operar “con un sólo punto y no con dos” (p. 53).

La segunda regla muestra el trazado de la perspectiva mediante el punto de distancia (Fig. 5). Este estaba ya en Alberti e incluso en Viotto, pero Vignola es el primero en operar rigurosamente con este punto. De acuerdo con Casotti, si bien el uso del punto de distancia es anterior



ANNOTATIONE PRIMA.

*Come si debba collocare il punto della distanza.*

Fig. 4. Ilustración de la primera regla en el tratado de Vignola.

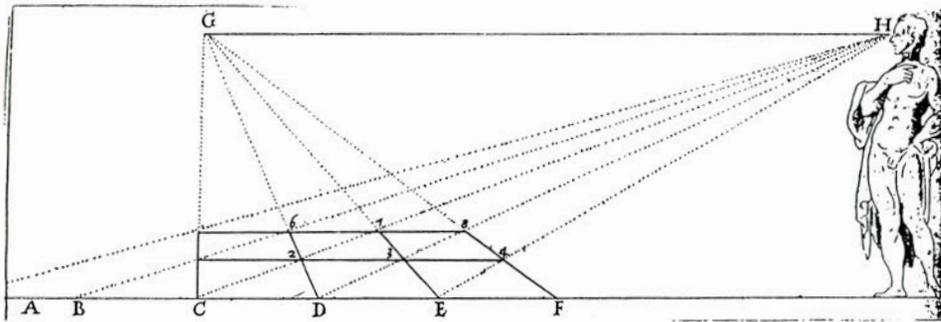


Fig. 5. Ilustración de la segunda regla en el tratado de Vignola.

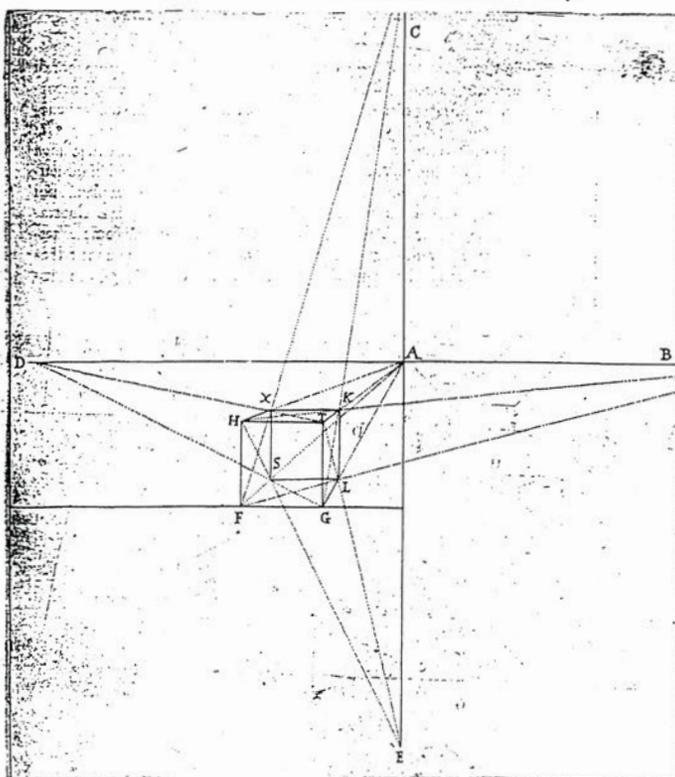
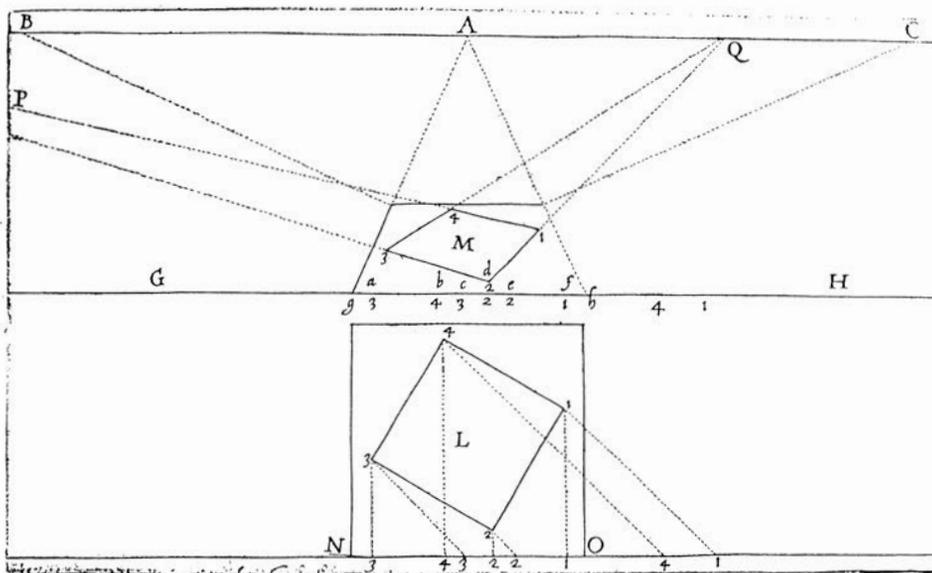


Fig. 6. Utilización de cuatro puntos de distancia en la perspectiva del cubo en el tratado de Vignola.



*ANNOTATIONE PRIMA.*

*Come si digradi il quadro fuor di linea.*

Fig. 7. Perspectiva del cuadrado "fuera de línea" en el tratado de Vignola.

a Vignola, éste es el primero en establecer el “concepto” de este punto (Kitao, n. 3).

El dibujo que ilustra la segunda regla no precisa de la planta de los cuadrados y el trazado se limita a la intersección de los dos haces de rectas -las ortogonales y las diagonales- con vértice en el punto principal y en el de distancia, respectivamente. Esta es la gran ventaja de esta regla sobre la primera. Y por esto Vignola, en su introducción a la primera regla, dice: “Y primero se tratará de la (regla) más conocida y más fácil de comprender; pero más larga y más embarazosa de operar: en la segunda (parte) se tratará de la (regla) más difícil de comprender, pero más fácil de llevar a cabo” (p. 52).

Si confrontamos los dibujos de las dos reglas, observamos que son simétricos respecto de la línea vertical que representa el plano medio (6), excepto que el de la primera regla incluye los cuadrados en planta y que el personaje es femenino, mientras que el personaje de la segunda es masculino (¿Habrà querido Vignola, a un nivel inconsciente, identificar la simplicidad y la laboriosidad de la primera regla con la mujer y la dificultad de comprensión y el fácil trazado de la segunda con el hombre?).

Kitao dice que la coincidencia del ojo de la figura masculina con el punto de distancia significa que éste se ha concebido como el ojo transportado al plano de representación, estableciendo así una relación triádica con la dualidad ojo/contra-ojo implícita en la primera regla.

Es evidente que en el dibujo de la segunda regla las referencias a la realidad han desaparecido: no está la planta de los cuadrados, ni la proyección geométrica de los rayos visuales. Como dice Kitao las “referencias al hecho óptico han sido virtualmente anuladas. La operación gráfica es ahora enteramente geométrica” (Kitao, p. 182).

Una aplicación de la segunda regla, que hace explícita Vignola, es que en la perspectiva del cubo se pueden utilizar cuatro puntos de distancia: dos en la línea del horizonte (para las caras horizontales) y otros dos en la vertical principal (para las dos caras laterales) (Fig. 6).

Vignola no utiliza la expresión “punto de fuga” para denominar a los puntos en que concurren las rectas paralelas, pero hace la correspondencia, no muy expresa, entre éstos y los puntos en el infinito: “Si bien según la Geometría las líneas paralelas no se pueden tocar jamás, o juntarse en sus extremos, aun cuando vayan al infinito; pero trazadas en Perspectiva

hacen otro efecto; puesto que se van a unir al horizonte en un punto más o menos alejado uno de otro, según sea la posición de las líneas...” (p. 101). Vignola usa el término “punto particular” para el punto de fuga de una recta “puesta al azar”, que no es ortogonal ni diagonal, como, por ejemplo, los lados del cuadrado “fuera de línea” como él lo llama (Fig. 7). Viendo esta figura se entiende mejor lo que dice el autor sobre los puntos en los que las líneas paralelas se van a unir al horizonte; se refiere a los puntos P (fuera de la figura) y Q, que son los de fuga de las dos parejas de lados paralelos del cuadrado. En efecto, la posición del cuadrado representado en esta figura es una posición intermedia entre aquella en que los lados formasen  $45^\circ$  con el cuadro -y entonces la distancia entre los dos puntos de fuga sería exactamente el segmento BC de la línea del horizonte, que sería el caso en que un punto estaría menos alejado del otro- y aquella otra en que los lados fuesen respectivamente paralelos y perpendiculares al cuadro -y entonces un punto estaría lo más alejado posible del otro, ya que uno sería A y el otro el punto del infinito de la línea del horizonte (si bien Vignola nunca hubiera denominado así a este último, aunque sabía dónde estaba).

Con todo eso Vignola insiste en la importancia del punto principal: “(...) aunque por esta demostración parezca que sean más puntos para operar; no es sin embargo que no nos convenga usar principalmente el punto de vista como principal, sin el cual, y con su distancia no se pueden encontrar los primeros cuatro puntos (...) (los cuales) se han añadido por brevedad, pues sin ellos se podría hacer, pero en un tiempo más largo” (p. 114). Aquí Vignola no sólo prescinde de los “puntos particulares” del cuadrado, sino que también identifica el punto de distancia con la distancia de éste al punto principal, con lo que se ratifica en su idea de que es mejor operar “con un sólo punto y no con dos” (p. 53). Como dice Kitao: “Para Vignola, por tanto, el método del punto de distancia sólo puede ser un sistema de un sólo punto” (p. 183). La tesis de Kitao es que esta insistencia de Vignola en el punto único equivale a un rechazo de la composición bifocal y establece un canon estilístico en la perspectiva que durará hasta que la vista por ángulo de Bibiena lo desplace.

Los comentarios de Danti son un complemento a las reglas de Vignola, como él mismo dice: “(...) puesto que en todo lugar donde ha habido necesidad, ya de explicación, ya de suplemento, me he ingeniado en los

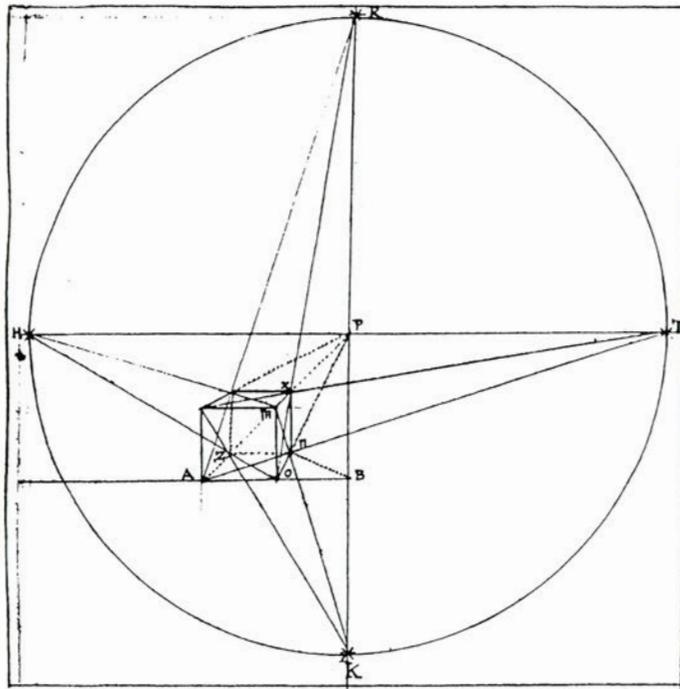


Fig. 8. Utilización de cuatro puntos de distancia en la perspectiva del cubo en el tratado de Torreblanca.

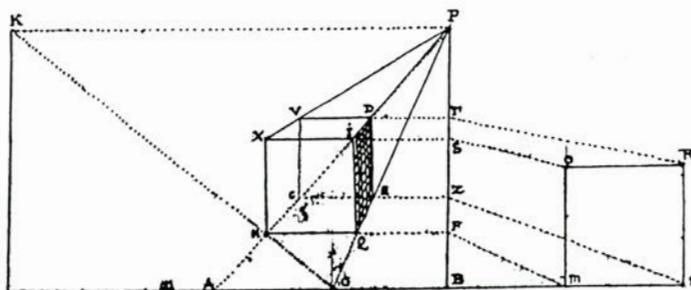
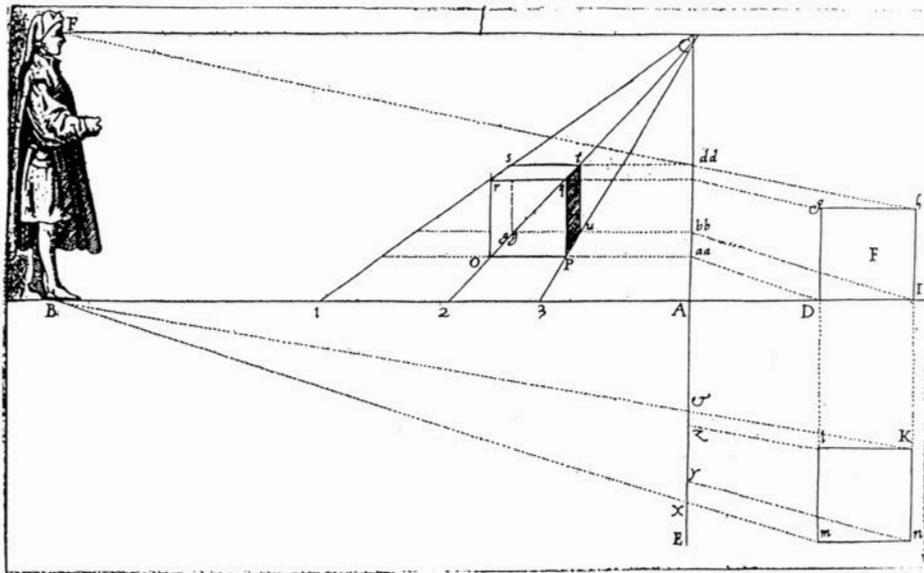


Fig. 9. Comparación de los trazados perspectivos del cubo en los tratados de Vignola y de Torreblanca.

presentes comentarios para suplir cuanto del Autor se pudiese desear” (Prefacio). Entre estos comentarios conviene resaltar su recopilación de los diversos instrumentos de dibujo en perspectiva (pp. 56-63), el trazado de las escenas teatrales (tomado de Barbaro) con la inclusión de los *periaktoi* (pp. 90-92), así como “el modo de pintar la perspectiva en las bóvedas” (p. 89), que establece las bases de la *quadratura*. También son de interés las observaciones sobre la luz y la sombra (pp. 8-9), tomadas también de Barbaro, aparte del hecho de que en este libro aparecen algunas de las primeras muestras de sombras arrojadas en los tratados de perspectiva (Figs. 1 y 12).

Quizá uno de los comentarios más interesantes de Danti es aquél que dice: “Podrán también aquellos artífices que más gustan de operar, más que estudiar diversas reglas, dejada atrás la primera regla de Vignola con las otras añadidas por nosotros, poner todo su estudio en la segunda, y en ella hacer grandísima práctica, como más excelente y más fácil que cualquier otra regla; con la cual podrán perfectamente operar y reducir cualquier cosa que deseen a la Perspectiva” (Prefacio). Las otras reglas que pone Danti son la de Baltasar de Siena (escrita primero por Piero della Francesca y recogida después por Serlio) -que es la misma que la segunda de Vignola con un semiángulo visual menor de 15°- y otras dos reglas falsas “muy usadas por los artífices” (pp. 82-86).

### **El tratado de Vignola llega pronto a España**

Es un hecho probado que el tratado de Vignola llega a España poco después de su publicación. Sabemos que tanto El Greco como los arquitectos Juan de Herrera, Juan Bautista de Monegro -que también era escultor- y Juan Gómez de Mora poseían cada uno un ejemplar del mismo (7). El manuscrito de Torreblanca (1616-1619) está basado, como veremos en el tratado de Vignola.

Vicente Carducho en su *Diálogos de la pintura* (1633), cita a Vignola y Danti en relación con los principios de la perspectiva (8) y también, hablando de la anamorfosis, dice: “Otras muchas admiraciones vemos por medio de la Pintura, de mucho ingenio y gusto, como es lo que se mira por una parte parece una casa, sierra, ó mar, y por otra será un retrato de hombre, ó cavallo, mirandolo por un punto ó agujero; cuyo modo de ha-

zerlo lo enseña el Viñola en su perspectiva, donde dize, lo aprendió de Tomas Laureti, si bien no me conformo con aquel modo, ni le hallo el fundamento provable; no obstante, que la autoridad de tal Autor lo acredite: yo hize una cosa destas por modo demostrable, que parece ser fuera concederle ser asi la verdad: que semejantes tropelias haze la Pintura, que han puesto asombro al mas disciplinado en las ciencias...” (9). Carducho se equivoca, porque no es Vignola, sino Danti, quien explica el método anamórfico de Tomasso Laureti, si bien, demostrando ser buen conocedor del tema, se da cuenta de que el método no es correcto. Por lo demás, aparte de su referencia y hasta donde se me alcanza, no tenemos otras noticias sobre el experimento de Carducho en este campo.

Sabemos que Velázquez poseía también el libro de perspectiva de Vignola en su biblioteca, posiblemente el mismo que tuvo el pintor de origen griego (10).

Jusepe Martínez, estimable pintor, escribe un tratado de pintura en el que recomienda “un libro de perspectiva y arquitectura del estudiosísimo Giacomo Vinola; éste es el que más ha facilitado esta profesión, con menos pérdida de tiempo” (11).

### **El tratado de Antonio de Torreblanca**

El interés por el tratado de Vignola en España alcanza su cima en el tratado de Antonio de Torreblanca. Este autor escribe su tratado entre 1616 y 1619 y lo titula *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica* (12), obra que hasta hoy permanece inédita. Su inspiración está en los tratados de Serlio, Barbaro y Vignola, pero su segundo libro -dedicado a la perspectiva- se basa principalmente en el de Vignola, tanto el texto como las ilustraciones. Torreblanca sigue su propio orden en la exposición de los temas y, respecto a las ilustraciones, algunas son las mismas que en el libro de Vignola y otras una interpretación de éstas.

En lo que respecta a las dos reglas Torreblanca argumenta que, en vez de llamar ordinaria a la regla de Baltasar de Siena, como hace Danti en sus comentarios, él prefiere llamar así a la primera de Vignola, porque está basada en la perspectiva de Euclides y es la más antigua; mientras que la segunda regla de Vignola y la de Baltasar de Siena se han inventado después, siendo notorio que ésta es anterior a la de Vignola, que está sacada

Fig. 16.

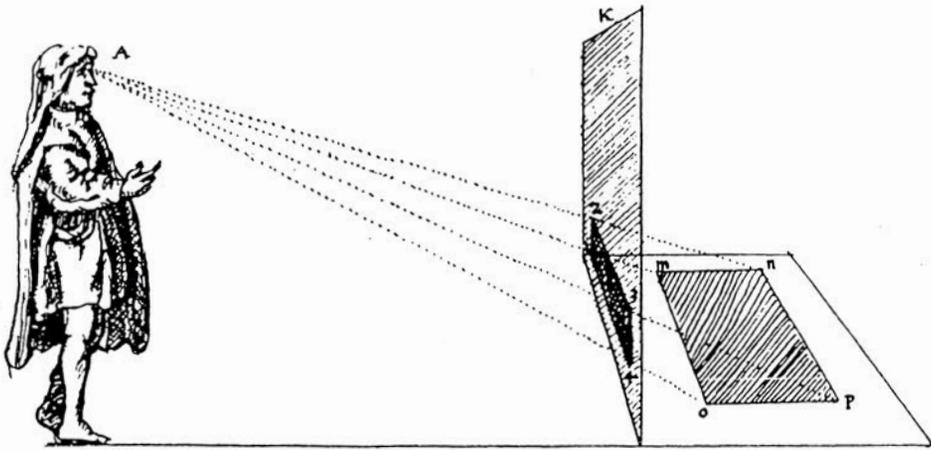


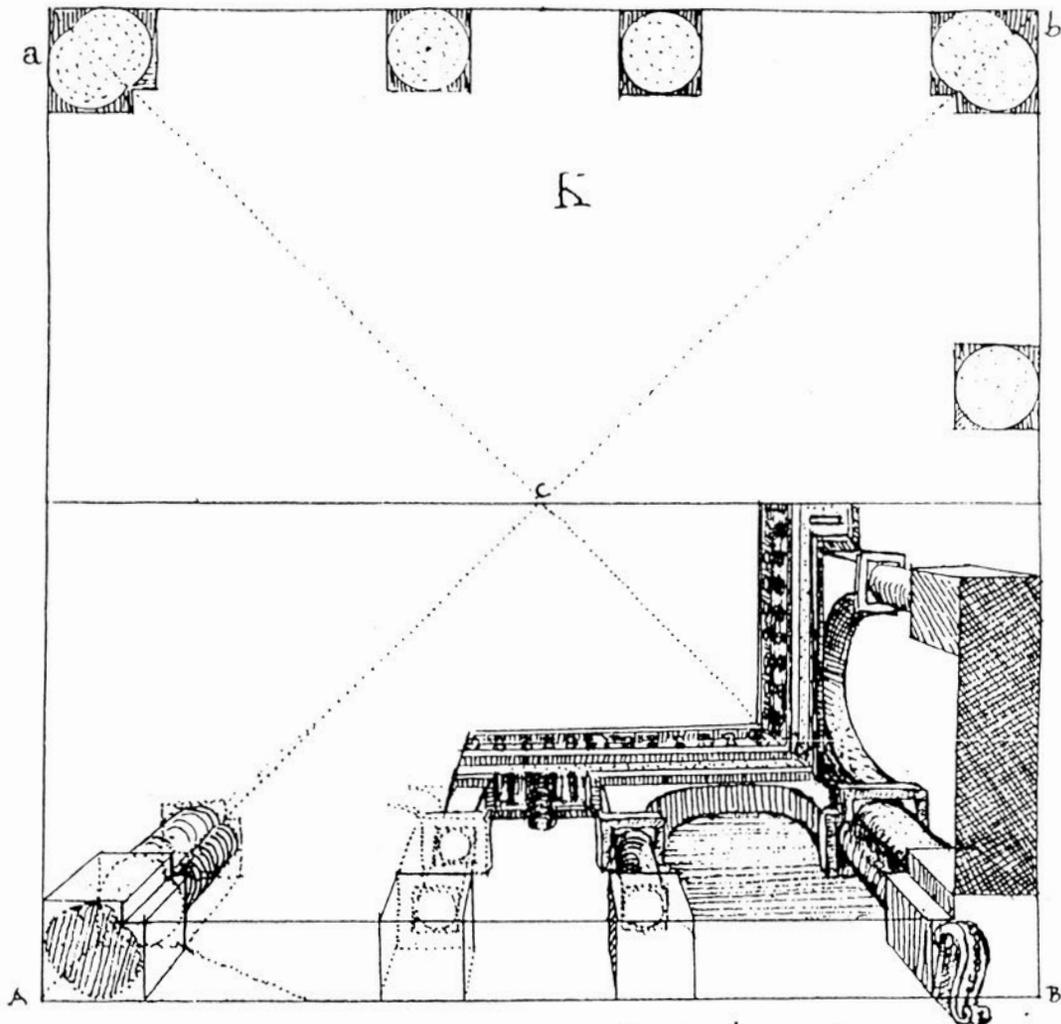
Fig. 10. El fundamento de la perspectiva en el tratado de Torreblanca.

de aquélla. Torreblanca llama “camino real” a esta regla de Baltasar de Siena y segunda de Vignola porque “es mas breue y siguro que los demas atajos” (fol. 53).

Torreblanca pone en su libro, por ejemplo, la figura de la página 107 de Vignola (Fig. 8) con la construcción del cubo mediante los cuatro puntos de distancia que hemos visto antes. Torreblanca copia el dibujo de Vignola, pero añadiendo el círculo de distancia, mientras que Vignola no lo muestra en su dibujo (Fig. 6). En éste tampoco entran dos de los cuatro puntos, aunque están indicados por la convergencia de las líneas de fuga, mientras que sí aparecen en el dibujo del español. En el comentario a esta figura Torreblanca dice que ésta es doctrina de Vignola “mas ffácil de operar” y que sólomente hablará de ésta porque las otras reglas son “muy enbaraçossas y dessabridas (...) como en el escorço del circulo se vera quien leyere su prespectiua” (folio 10v).

No obstante, el autor español pone también la primera regla de Vignola en su libro, pero asimismo con algunas diferencias en la figura con respecto a la del autor italiano (Fig. 9). Torreblanca (dibujo inferior) suprime la planta del cubo, ya que no es imprescindible, bastándole con el abatimiento sobre el cuadro de la proyección del cubo sobre el plano medio. Además, mientras Vignola prolonga hasta la línea de tierra las aristas de la cara superior del cubo perpendiculares al cuadro, cosa que induce a confusión, Torreblanca no lo hace. Es curioso que, aunque este dibujo de Torreblanca es una copia del que aparece en la página 65 del Vignola-Danti (fol. 20), no incluye la figura de hombre, sustituyéndola por una recta vertical. Pero, en cambio, pone una copia de esta figura humana en el dibujo en el que muestra el fundamento de la perspectiva (fol. 42v) (Fig. 10), la cual concibe siguiendo la idea del vidrio, mientras que Vignola habla de una pared (pág. 55) (13).

Más adelante Torreblanca explica el modo de hacer las perspectivas en los techos (Fig. 11) y aquí toma también el ejemplo del Vignola-Danti para la figura (Fig. 12). La diferencia está en que Vignola sólo presenta en su lámina un octavo de la *quadratura*, mientras que Torreblanca lo amplía a un cuarto de la misma. Aparte de esto Torreblanca incluye otras dos figuras en las que explica claramente cómo se traza esta perspectiva, mediante el punto de distancia, cosa que no hacen ni Vignola ni Danti.



techumbze suya ordeno una perspectiva en latechumbze fuyala qualestava con  
 tan gran de artificio que a quantos lamizavan enganavan ala vista haciendo  
 la pazeez tan alta quanto el azte lo podia y otras muchas en bolonia y en otras  
 partes de y talia en las quales mostrazon sus Razos y ingenios los artiffices que  
 las ffabrizaron y por que en lo que yo halta agoza e visto escripto de perspectiva  
 de autzes no e visto quien la haya escripto tan clara mente que se pueda comprehen-  
 dez sigzando ffaltido y trabajo con precedez primezo el ffaber bien en el arte.  
 por lo qual dazemos Regla para la operacion de la dicha perspectiva en tal  
 manera que a unque en la perfeccion del arte no nos auentajemos alas de los  
 Antiguos alomenos en dazlo acertandez con la ffineca del y con mayor cla-  
 ridad y ~~de~~ lesa ventaja zemos para lo qual A B C. es la quadrata parte  
 de la techumbze plana de una pro puella sala y sea de procedez como si fuese  
 la otra perspectiva de esta manera que la linea A B es linea del plano que es una  
 del quadrado de latechumbze. y el punto. C. que es don de las diagonales se en  
 ciertzan es el medio de la pro puella techumbze el qual por Regla general seza  
 siempre

Fig. 11. Perspectiva de techos en el tratado de Torreblanca.

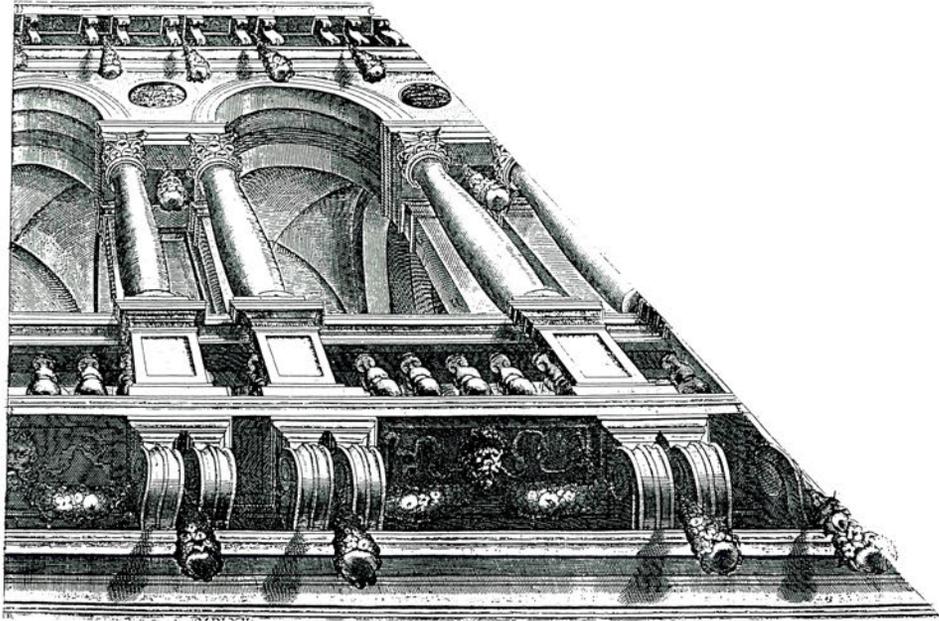


Fig. 12. Perspectiva de techos en el tratado de Vignola.

Hemos visto que los dibujos de Torreblanca son artísticamente inferiores a los del libro de Vignola-Danti, pero no ocurre lo mismo con las explicaciones y, consiguientemente, con los trazados.

Resumiendo, el libro de Torreblanca es distinto del de Vignola, pero ha tomado de éste sus fundamentos y, en ocasiones, profundiza más que este en algunos temas.

### **La traducción al español del tratado de Vignola**

En 1642 el escultor y arquitecto español Salvador Muñoz hace la traducción a la lengua castellana del tratado de Vignola con los comentarios de Danti (Fig. 13) (14).

Como sabemos, el libro de Vignola se compone de tres partes: la primera se abre con la definición de la perspectiva hecha por Vignola, a la que siguen las definiciones, las suposiciones, los teoremas (uno con anotación) con sus corolarios, y los problemas (también dos anotados y otros dos con lemas). En la segunda parte se desarrolla la primera regla a lo largo de ocho capítulos y la segunda regla se expone en la tercera parte en veintiún capítulos. La estructura de la versión castellana es la misma con pequeñas diferencias.

El prefacio de Muñoz, titulado “A los lectores sobre la perspectiva practica de Iacome Barrozi de Viñola” (en otra parte escribe Barrossio de Viñola), es distinto del prefacio de Danti. Para empezar, incluye algunas de las definiciones de Danti (qué cosa sea perspectiva, las tres líneas) y se refiere a la pirámide visual, al instrumento de Alberto Durero y a los cinco términos. Después, refiriéndose a las dos reglas, dice que “el Autor no (las) dexo acabadas por lo que io bien entiendo que han perdido algún grado de perficion, con todo el P. M. (se refiere a Danti) nos le acabo con Doctrina, i erudicion que es commento copioso de Difiniciones, i suposiciones i problemas de mucha importancia a la inteligencia de las dos Reglas. Esto hiço por que el Autor fue escaso en el escriuir i con pocas palabras daua mucho a entender (...), i los artifices que se inclinan a esto con la ocupacion de sus profeciones no pueden atender a mucho leer i de lo que mas se han de valer es de la claridad de las figuras que eso pienso fue el intento del Autor (...): I assi quiso solamente enseñar una facil practica por que para la teorica, o especulacion hartos commentarios han dexado



Fig. 13. Portada del manuscrito de la traducción del tratado de Vignola, realizada por Salvador Muñoz en 1642, ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

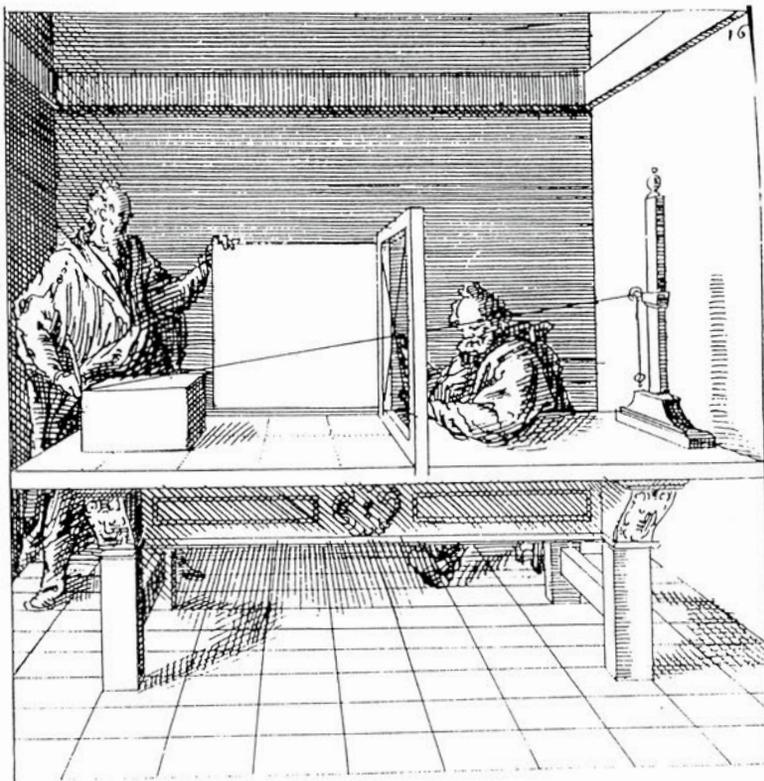


Fig. 14. Versión del instrumento de Alberto Durero en la traducción del Vignola hecha por Salvador Muñoz.

escritos los Antiguos, i modernos por lo qual mi intento no ha sido mas que traducir el texto con las figuras con algunas Anotaciones necesarias con difiniciones, i Suposiciones de Euclides”. Al final hace un discurso sobre la excelencia de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura (no olvidemos que era escultor y arquitecto) apoyado con citas clásicas que nos habla de la preocupación que los artistas españoles del siglo diecisiete tenían acerca de su posición en la sociedad.

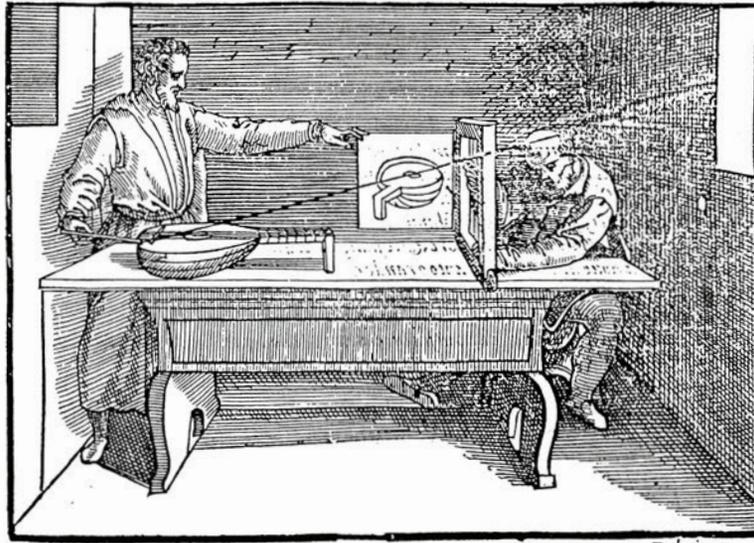
Después del prefacio Muñoz dedica cinco páginas a lo que llama “De Los Principios, i fundamentos de la Perspectiva”, y lo divide en dos partes, una relativa al ojo y otra a la distancia, en las que entremezcla algunas de las definiciones y suposiciones de Danti con las suyas. A continuación inicia propiamente la traducción del libro de Vignola. Como ya anunciaba en el prefacio Muñoz reduce las veintisiete definiciones a dieciséis, las quince suposiciones a doce y los catorce problemas a dos, eludiendo todos los teoremas, que en Danti son veintinueve.

Entre las ideas y las figuras de Danti, Muñoz intercala otras tomadas de Serlio o de Barbaro y también algunas de su propia cosecha (15).

A partir del momento en que el traductor inicia la primera regla la estructura del libro es la misma que en el original y sigue el texto con bastante aproximación, excepto que no traduce todas las anotaciones de Danti, que no incluye todas las figuras del libro original, realizando variaciones en algunas de éstas, y, finalmente, que añade algunas opiniones y trazados personales.

Para dar una idea clara de la versión española del tratado de Vignola, veamos su ilustración más significativa: la que presenta el instrumento de Alberto Durero (Fig. 14). La versión que hace Muñoz de este instrumento es curiosamente una interpretación de la que, a su vez, había realizado Barbaro en su tratado, con algunas diferencias (Fig. 15). Entre éstas quiero señalar que los hilos del portillo, que en Barbaro son horizontales y verticales, en la versión de Muñoz son ambos oblicuos, como en el instrumento de Danti que acompaña al de Muñoz en la Fig. 12 (16).

Muñoz ilustra la primera regla de Vignola con dibujos muy similares a los del autor italiano, pero cambia siempre la figura humana, como hace en la que ilustra “Del modo de levantar el cuerpo sobre la planta degradada” (Fig. 16), en la que Muñoz sustituye el hombre desnudo por otro vestido (17). En otros casos Muñoz añade la figura humana -siempre ves-



AA. 2 Fabrica

Fig. 15. Versión del instrumento de Alberto Durero en el tratado de Daniele Barbaro.

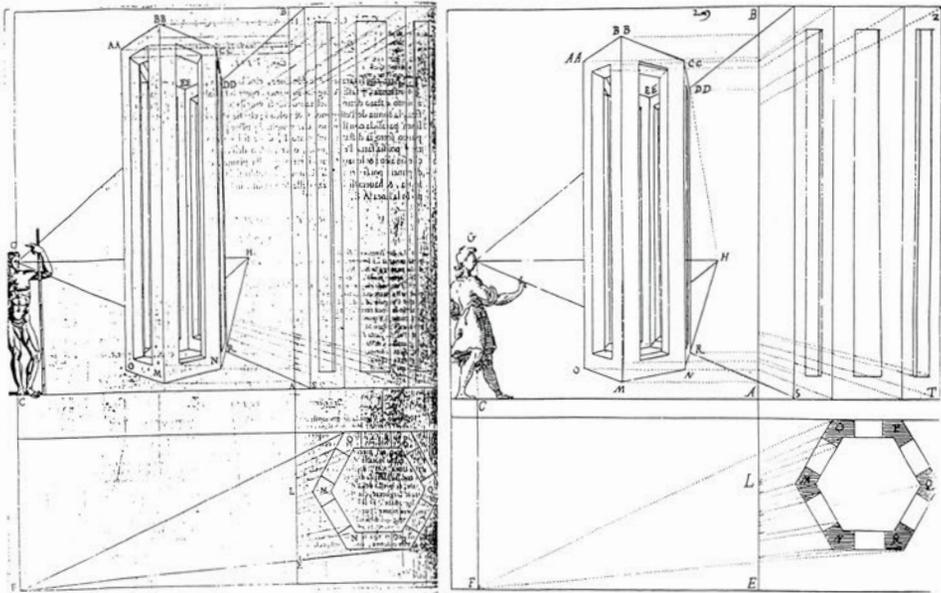


Fig. 16. Comparación de las figuras que ilustran “el modo de levantar los cuerpos sobre las plantas degradadas” en el Vignola y en la traducción de Muñoz.

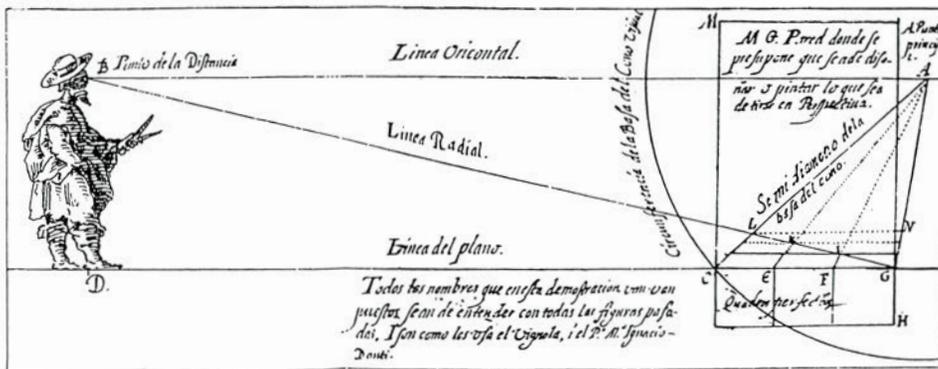
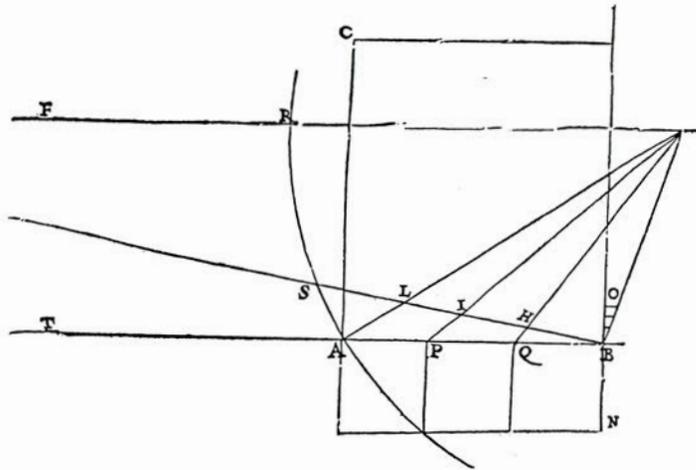


Fig. 17. Comparación de las figuras que ilustran la regla de Baldassare da Siena en el Vignola y en la traducción de Muñoz.

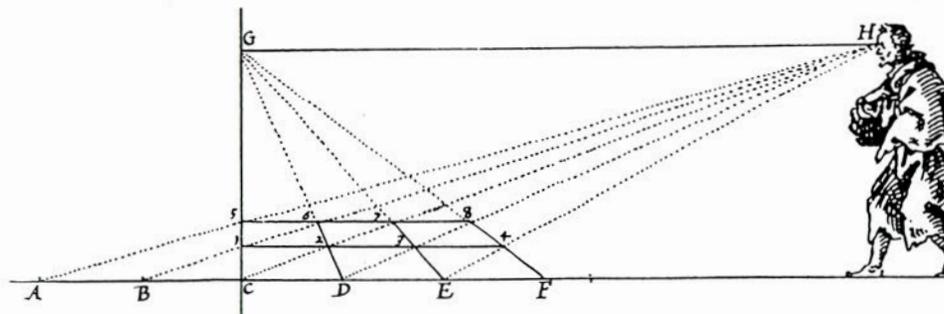


Fig. 18. Figura que ilustra la segunda regla en la traducción del Vignola por Muñoz (compárese con la Fig. 5).

tida- donde no estaba en el original, como es el caso de la ilustración en la que Danti muestra la regla de Baltasar de Siena (Fig. 17). En el dibujo de Muñoz se ven también los nombres de todos los elementos de la perspectiva, desde el punto de vista a la base del cono visual, en la manera en que lo ponían Vignola y Danti (18).

En la traducción que hace Muñoz del texto que corresponde a la primera regla hay algunas omisiones: no ilustra la *quadratura*, ignora el texto y las ilustraciones relativas a las escenas teatrales y no dice nada sobre la manera de hacer “una historia con figuras en perspectiva talmente, que aquéllas que se coloquen más alejadas, aparezcan al ojo del mismo tamaño que las de delante, que están más próximas”, como hace Danti en su página 92 (19).

Muñoz incluye una breve introducción a la segunda regla en la que dice que “de suio esta Regla es tan clara, i facil para poderla comprehender, i obrando conoceran su grandesa, i lo mucho que aventaja a la primera” (folios 38 y 38v).

Como hizo con los dibujos de la primera regla, Muñoz “viste al desnudo” también en la segunda, como en el dibujo en el que copia el de la página 100 de Vignola (Fig. 18). A este respecto son oportunas las palabras de Pérez Sánchez cuando habla de las academias de dibujo en la España del siglo XVII: “En España hay además una prevención terrible - frente a lo que sucedía en Italia o Francia- contra el desnudo. Los estudios de desnudo con modelo vivo no estaban tolerados de ningún modo, e incluso pintores como Pacheco advierten que para el desnudo se sirven siempre de estampas, de los grabados de Durero o de cosas donde está ya resuelto, pero del modelo vivo hay que guardarse como si se tratase del mismísimo demonio, por razón de honestidad” (20).

En el dibujo que hace Muñoz para ilustrar aquello que dice Vignola “Que se puede operar con cuatro puntos de distancia”, copia el de Vignola (Fig. 6), añadiendo el círculo de distancia (Fig. 19) y haciendo que entren en el dibujo los dos puntos que no le entraban a Vignola (21), exactamente igual que hacía Torreblanca (Fig. 8). Deducir de aquí que Muñoz conocía el manuscrito de Torreblanca es ir demasiado lejos, ya que las modificaciones que éste introdujo en el dibujo del italiano bien se le pudieron ocurrir igualmente a Muñoz.

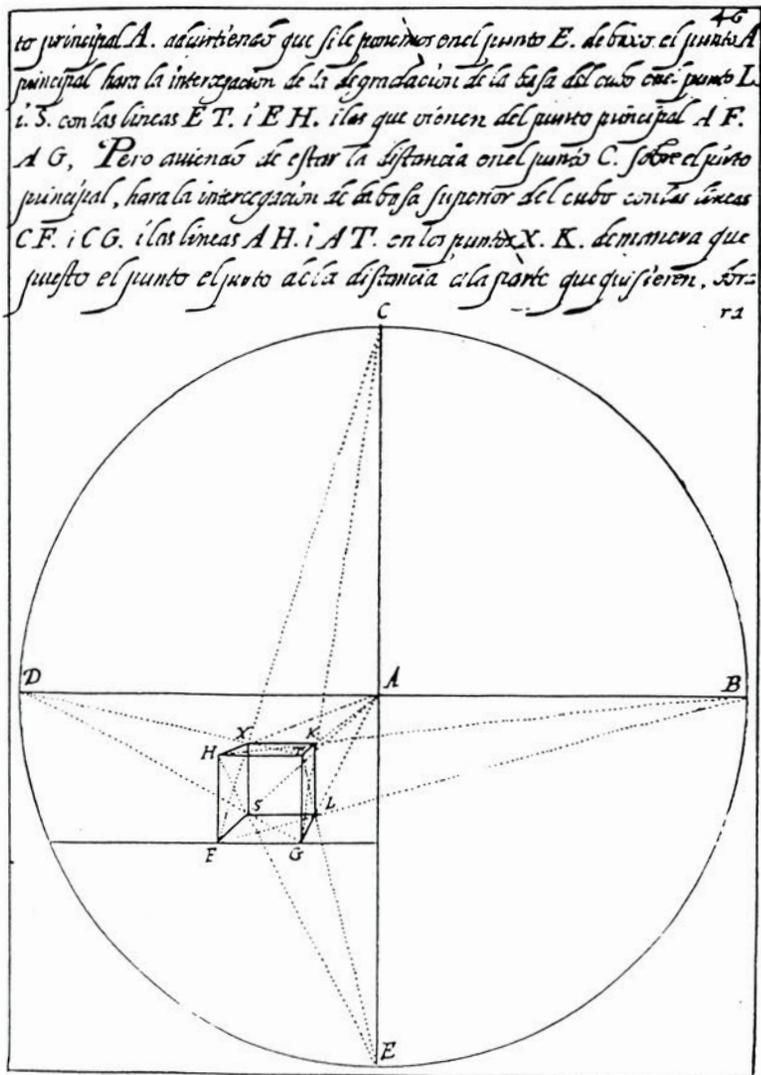


Fig. 19. Utilización de cuatro puntos de distancia en la perspectiva del cubo en la traducción de Muñoz del tratado de Vignola (compárese con las Figs. 6 y 8).

Muñoz hace una interpretación de lo que Vignola llama “figura fuera de escuadra”, interpretación que es distinta de la que hace Danti. En efecto, Danti dice que “el Autor llama figura fuera de escuadra a toda figura que no es rectángula, es decir que no tiene los ángulos a escuadra, como es el cuadrado, y el paralelogramo rectángulo” (página 108). En lugar de esto, Muñoz entiende que las figuras fuera de escuadra son para el Autor aquéllas en las cuales “el punto de la vista no esta al medio de la figura (folios 47v-48). Pienso que Muñoz comete un error, si bien comprensible, ya que, a mi entender, el sentido de la denominación de Vignola es suficientemente claro, tal y como lo explica Danti (22).

Entre las figuras de Muñoz que se diferencian de las de Vignola está aquélla en la que el español muestra lo que Danti, en su anotación tercera al capítulo XXI de Vignola, llama “De las ságomas de las pilastras, y de las columnas” (páginas 141-142), que no es otra cosa sino utilizar las ságomas rectas y las diagonales para levantar la perspectiva de las columnas (Fig. 20). Como es patente, la figura de Muñoz es mucho más elaborada y de mayor valor artístico que la de Danti.

Muñoz omite algunas cosas también en esta segunda parte. La primera se refiere a la figura del capítulo XI de Vignola, titulado “Cómo se dibuja en Perspectiva con dos reglas, sin trazar muchas líneas” (la figura está en la página 119). Esta omisión es tanto más extraña cuanto que la versión española incluye el texto íntegro del citado capítulo y de la anotación correspondiente de Danti; pero por la numeración no falta ningún folio. Lo que Muñoz omite completamente son los ejemplos de escalera de doble caracol que Danti añade al final del libro (páginas 143-145).

Podemos concluir el estudio de esta traducción diciendo que se trata de una buena versión, con buenos dibujos, pero algo resumida, sobre todo en los comentarios de Danti, si bien hace algunas aportaciones interesantes, como es, aparte de las ya referidas, la ságoma del capitel compuesto que Muñoz añade a las de los capiteles dórico y jónico que dibuja Danti.

Desgraciadamente este libro, como el de Torreblanca, permanece en manuscrito hasta hoy.

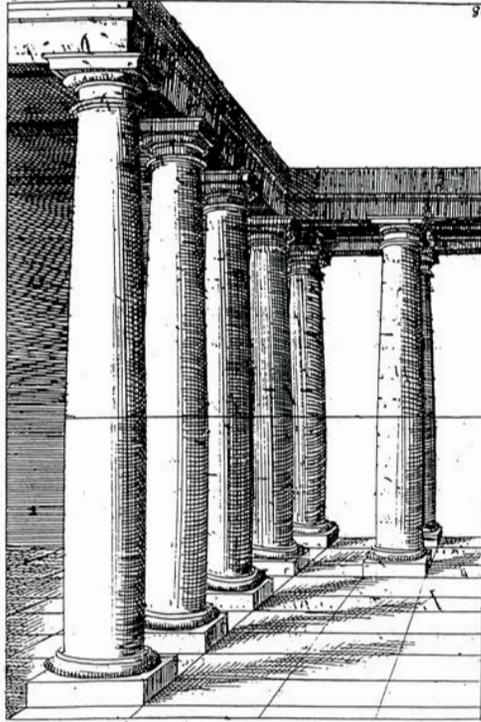
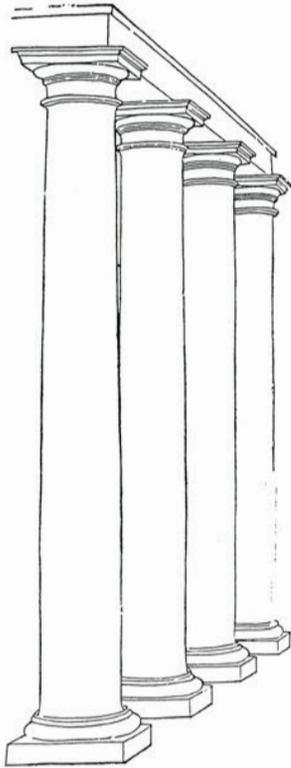


Fig. 20. Comparación de las figuras que ilustran la manera de levantar la perspectiva de las columnas en el Vignola y en la traducción de Muñoz.

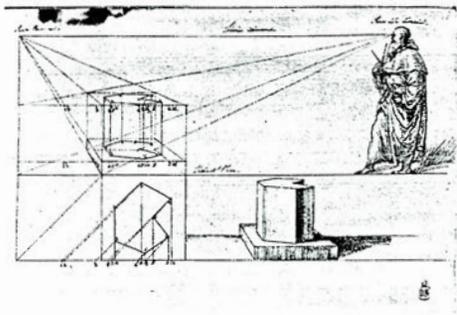
### **Una colección de dibujos anónimos para un tratado de perspectiva basada en el de Vignola**

En la Biblioteca Nacional de Madrid existe una colección de dieciséis dibujos anónimos florentinos del siglo XVII que muestran cómo se levantan las perspectivas a partir de las plantas de diversos objetos con diversas formas geométricas mediante el trazado de la segunda regla de Vignola, de las que aquí muestro seis (Fig. 21). Estas figuras provienen de las páginas 108, 111 y 117 de *Le due regole...*, con la excepción de la planta pentagonal, que no viene en el libro de Vignola.

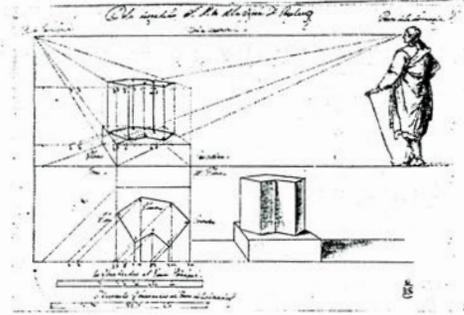
Estos dibujos son una muestra más de cómo el tratado de Vignola se toma como guía para la enseñanza de la perspectiva en la España del siglo XVII.

### **El tratado de Gómez de Alcuña**

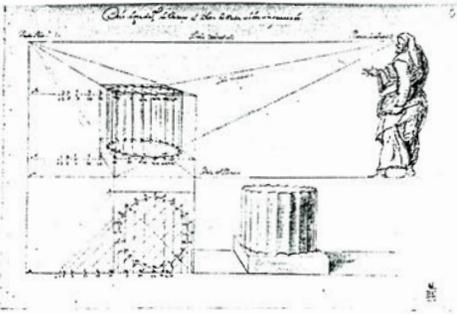
En 1684 Gómez de Alcuña escribe un tratado con el título *Arte y excelencias de la perspectiva* (23) que, como los de Torreblanca y Muñoz, aún permanece manuscrito. Este tratado, escrito como diálogo entre maestro y discípulo, es muy interesante y hace constantes referencias al Vignola. Al principio, el discípulo, que quiere adquirir la práctica de la perspectiva, se lamenta de que ésta es una materia bastante difícil y de que los libros que la tratan, además de estar escritos en lengua extranjera, ponen demasiada teoría y principios geométricos; a este respecto, el maestro cita como ejemplo a “Jacome Barroçi de Biñola, comentado por el Reverendo Padre Ignazio Danti” y dice que su texto “es libro muy a proposito para vxo. intento porque no es tan copioso de esas figuras que decis y enseña bien el modo de escorçar los embasamientos, columnas, chapiteles y cornisamentos”. El discípulo argumenta que para su “corta paciencia tiene largo camino hasta ese punto, si bien la doctrina de los cinco terminos me parece de mucha importancia para los estudiantes”. El autor describe los cinco términos de Vignola e incluye un dibujo claramente inspirado en la figura de la página 65 del autor italiano (Fig. 22) (24) que ilustra la primera regla. Gómez de Alcuña dibuja la planta del cubo, pero no traza las líneas que lo proyectan desde el punto de vista, como sí hacía Vignola; en cambio añade otra posición de la perspectiva del cubo (simétrica con respecto al plano medio) y, como Torreblanca, no prolonga las líneas orto-



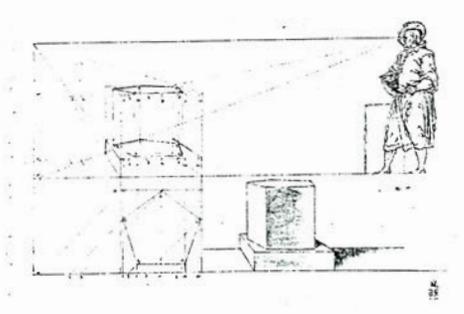
243.1



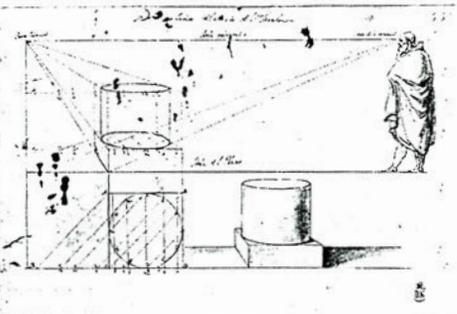
243.2



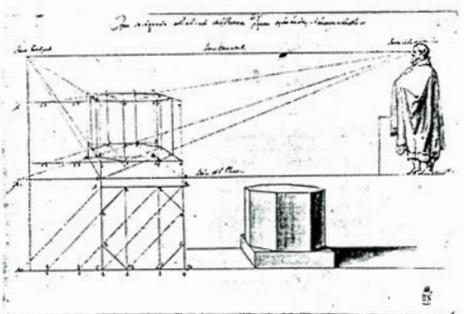
243.3



243.4



243.5



243.6

Fig. 21. Ilustraciones de un tratado de perspectiva anónimo que muestra ejemplos tomados del Vignola.



Fig. 22. Ilustración del manuscrito de fray Juan Ricci que explica el trazado de la perspectiva basándose en las reglas de Vignola.

gonales de la cara superior del cubo hasta la línea de tierra, como hacía Vignola (Fig. 9); sólo prolonga la que supone la medición de la altura en el plano de la cara lateral derecha. Una cosa en la que Gómez de Alcuña mejora las figuras de Vignola y Torreblanca es no hacer coincidir en el mismo plano visual los dos lados opuestos del cubo que Vignola denomina Og y qt y Torreblanca kc e ID.

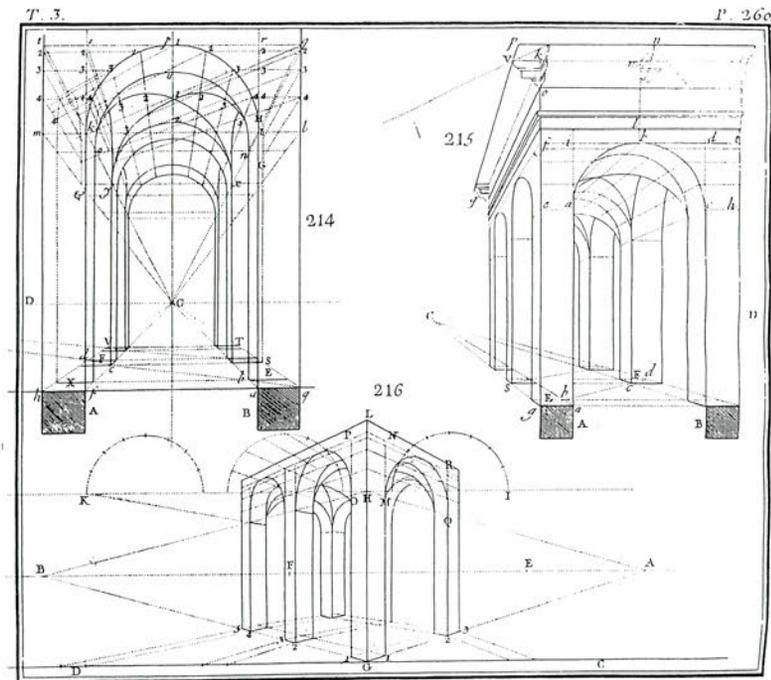
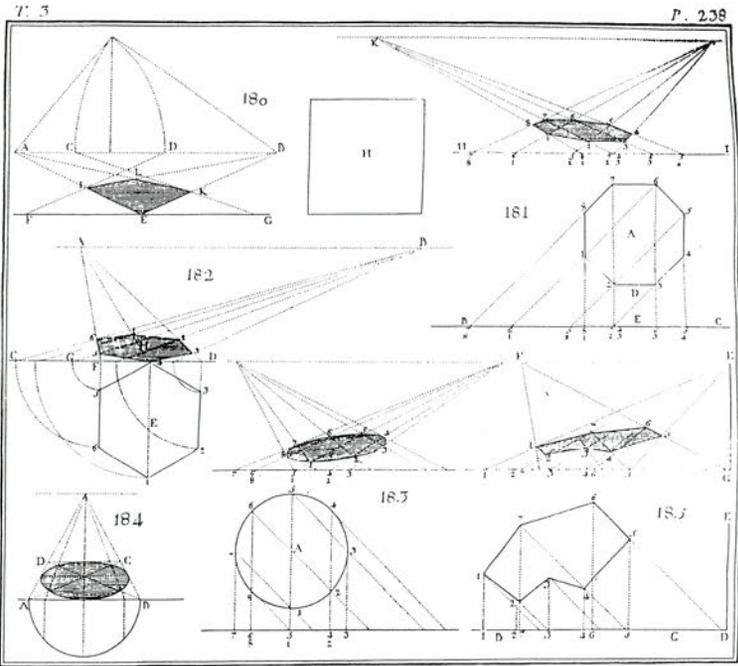
Resulta interesante observar que el caballero representado en esta figura está copiado de una lámina del libro en que Abraham Bosse explica el método de perspectiva de su maestro Desargues (25). No es de extrañar, ya que el tratadista español conoce la obra del gran geómetra francés, pues alude a ella en su libro.

### Últimas resonancias del tratado de Vignola en España

Palomino publica el primer volumen de su tratado *El museo pictórico* en 1715 (26). En su prólogo habla de cómo se ha interesado por la perspectiva y de cómo, después de encontrar el libro de Vignola y de leer los comentarios de Danti, se ha decidido a estudiar matemáticas. A lo largo del tratado se refiere frecuentemente a las dos reglas de Vignola, especialmente a la segunda, como es lógico.

La última resonancia de la perspectiva de Vignola en España se da en Bails. Este autor realiza dos tratados, cada uno de ellos formando parte de tratados más amplios de matemáticas (27). El primero (*Elementos de perspectiva*) está basado en el modelo francés del abate Lacaille y el segundo (*Principios de perspectiva*) está claramente inspirado en el Vignola-Danti, a través de Orsini (28), como se puede comprobar por la estructura del libro y las ilustraciones. El texto de éste último incluye en la primera página los cinco términos de la perspectiva de Vignola, aunque no los denomina así y no cita al autor italiano en ninguna parte del libro. Las figuras que muestra en su plancha 238 (Fig. 23) son consecuencia directa, como los dibujos anónimos de la Biblioteca Nacional (Fig. 21), de algunas figuras del tratado de Vignola. En cambio, la figura de la plancha 260 del mismo libro de Bails (Fig. 24), en la que muestra la perspectiva en ángulo, marca la diferencia entre Vignola y lo que Bails recoge en su tratado, es decir, la diferencia que va de un punto a dos en la perspectiva (29).





Podemos concluir diciendo que la historia de la literatura sobre perspectiva en España ha estado influida principalmente por el tratado de Vignola y eso ha tenido lugar hasta finales del siglo XVIII; el hecho de que en esas fechas Bails ni siquiera cite al autor italiano es sintomático de que en aquellos días el libro de Vignola era ya patrimonio universal.

## NOTAS

- (1) VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica*. Vignola lo escribe años antes, pero, según una carta de su hijo Jacinto (11/1/1580), lo revisó hasta “poco antes que pasase a mejor vida” (Kitao, n. 1).
- (2) Piero della Francesca, Serlio, Andreotti dal Cerchio, Jean Cousin, Pietro Cataneo, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Alberto Durero, Giouacchino Fortio, Lencker, Jamnitzer, Viator y Comandino.
- (3) Las traducciones del italiano las he realizado sin pretender conservar el estilo original, sino más bien la claridad de lo que se dice.
- (4) KITAO, “Prejudice in perspective...”, 173-194.
- (5) KITAO, “Prejudice in perspective...”, 178-180.
- (6) El abatimiento del punto de vista en el dibujo de la primera regla coincide con el punto de distancia de la izquierda; quizá por ello utiliza el punto de distancia de la derecha para el dibujo de la segunda regla.
- (7) MARÍAS, “Juan Bautista de Monegro, su biblioteca...”, 92, 102 y 116 (nota 36), SAN ROMÁN, “De la vida del Greco”, 306; SÁNCHEZ CANTÓN, *La Librería de Juan de Herrera*, 46 y TOVAR, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, 180.
- (8) CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, 227 y n. (619). Se refiere a la anotación primera del capítulo II de la primera regla: “Que todas las cosas vayan a terminar en un solo punto” (VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica*, 53).
- (9) CARDUCHO, 316 y n. (808). Desgraciadamente no sabemos qué representaba la anamorfosis que Carducho dice haber hecho. Este autor se refiere a lo mismo que Vignola entiende como las “pinturas que al ojo aparecen diferentísimas de lo que son” (VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica*, 96).
- (10) SÁNCHEZ CANTÓN, “La librería de Velázquez”, 379-406.
- (11) MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, 79.
- (12) Véase este autor en bibliografía y también NAVARRO DE ZUVILLAGA, “Los dos libros de geometría y perspectiva...” y del mismo autor *Imágenes de la perspectiva*, 36, 37, 94, 95, 193, 208, 210, 246, 247, 330, 333 y 358.

- (13) Otra diferencia es que Vignola muestra un octógono (página 55) y Torreblanca un rectángulo (folio 42v). Este autor no ha caído en la cuenta de proyectar el ojo sobre el cuadro y fugar a este punto los lados en profundidad del rectángulo. Pero, puestos a sacar defectos, señalaré que en la figura de la página 65 del Vignola-Danti las perspectivas de las rectas perpendiculares al cuadro no se cortan exactamente en el punto C como debieran.
- (14) Véase MUÑOZ en la bibliografía.
- (15) En sus folios 8v-10 Muñoz desarrolla el trazado de los polígonos regulares sobre la base de lo que dicen al respecto Serlio (página 14v), Barbaro (página 27) y Danti (páginas 45-46) y aún añade algunas construcciones propias.
- (16) El instrumento de Barbaro está en BARBARO, Daniele, *La pratica della prospettiva*, 191 ; el instrumento citado de Danti está en VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica*, 57.
- (17) Página 80 de Vignola y folio 29 de Muñoz.
- (18) Página 82 de Vignola y folio 31 de Muñoz.
- (19) Muñoz ignora desde la página 90 (segunda mitad) hasta la 97 del libro de Vignola-Danti.
- (20) PÉREZ SÁNCHEZ, "Mito y realidad en la pintura española...", 25.
- (21) Página 107 de Vignola y folio 46 de Muñoz.
- (22) El error de Muñoz proviene de que en la figura que muestra Vignola cuando habla "De la degradación de las figuras a escuadra", que representa un cuadrado, coloca el punto principal en el medio.
- (23) Véase bibliografía.
- (24) Esto es todo lo que he podido conseguir en el Archivo de Medina Sidonia.
- (25) Véase bibliografía y NAVARRO DE ZUVILLAGA, *Imágenes de la perspectiva*, 204.
- (26) Véase bibliografía.
- (27) Véase bibliografía.
- (28) Sobre Lacaille y Orsini véase bibliografía y también sobre el primero: NAVARRO DE ZUVILLAGA, "L'influence des traités de Desargues...", 321 y sobre el segundo: NAVARRO DE ZUVILLAGA, *Imágenes de la perspectiva*, 330 y 332.
- (29) En la plancha 238, las figuras 181, 183 y 185 corresponden a las de las páginas 108, 111 y 117 de Vignola; en la plancha 260, las figuras 214 y 215 corresponden a las de las páginas 129 y 131 de Vignola.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAILS, Benito, *Elementos de matemáticas*, Madrid, Ibarra 1783, tomo IX, parte 1.
- BAILS, Benito, *Principios de matemáticas*, Madrid, Ibarra 1796, tomo III.
- BARBARO, Daniele, *La pratica della prospettiva*, Venecia, Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569.
- BAROZZI DA VIGNOLA, Iacomo, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarij del R. P. M Egnatio Danti*, Roma, Francesco Zannetti, 1583.
- BOSSE, Abraham, *Manière universelle de Mr. desargues pour pratiquer la perspective par petit-pied, comme le géométral. Ensemble les places et proportions des forts et faibles touches, teintes ou couleurs*. P. Deshayes Imp., París 1648.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura*, ed. de F. Calvo Serraller, Turner, Madrid 1979.
- DUBERY, Fred y WILLATS, John, *Perspective and other drawing systems*, Van Nostrand Reinhold Co., Nueva York 1983.
- GÓMEZ DE ALCUÑA, P., *Arte y excelencias de la perspectiva*, 1684, manuscrito en el archivo de Medina-Sidonia.
- KITAO, Timothy K., "Prejudice in perspective: a study of Vignola's perspective treatise", *The Art Bulletin*, XLIV, 1962.
- LACAILLE, M. l'Abbée, *Leçons élémentaires d'Optique par...*, París 1764.
- MARÍAS, Fernando, "Juan Bautista de Monegro, su biblioteca y "De divina proportione"", *Academia*, Madrid, Segundo Semestre 1981, nº 53.
- MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1675), ed. Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988.
- MUÑOZ, Salvador, *Las dos reglas de perspectiva pratica de Iacome Barozzi de Viñola. Traducidas i Comme'tadas por Saluador Muñoz. Escultor i Architecto. En Mdrid (sic) lo esviº. Año de 1642. Nouiene (sic)*. Ms. en la Biblioteca Nacional de Madrid.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, "Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca", *Academia*, nº 69, Madrid 1989.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela, 1997.

- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, "L'influence des traités de Desargues dans les traités espagnols", en J. Dhombres e J. Sakarovitch, *Desargues en son temps*, Librairie Scientifique A. Blanchard, Paris 1994, páginas 320-324.
- ORSINI, Baldassare, *Della geometria e prospettiva pratica*, Roma, Franzesi, 1771.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1715-1724.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Mito y realidad en la pintura española del Siglo de Oro", *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991.
- SAN ROMÁN, F. de B., "De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. III, nº 9, 1927.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "La librería de Velázquez", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid 1925, t. III.
- TOVAR, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1983.



EL CONVENTO DE SAN MARCOS DE LEÓN.  
NUEVOS DATOS SOBRE EL PROCESO  
CONSTRUCTIVO EN EL SIGLO XVI

Por

M<sup>a</sup> DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA  
y  
ARÁNTZAZU ORICHETA GARCÍA



## I.- INTRODUCCIÓN

El estudio artístico del convento de San Marcos de León se ha visto siempre dificultado por la carencia de noticias documentales, provocada por la pérdida y dispersión de sus fondos, e incrementada, quizás, por la falta de una catalogación actualizada de los numerosos legajos que sobre la Orden de Santiago guarda el Archivo Histórico Nacional. En nuestra continua búsqueda de referencias sobre el proceso constructivo de este conjunto monumental, y sobre sus artífices, hemos tenido la fortuna de encontrar algunos datos inéditos, y sin duda reveladores, que han permitido aproximarnos un poco más a la realidad histórica de esta obra (1).

La mayor parte de las noticias proceden del Archivo Histórico Nacional en su sección de Ordenes Militares. En relación con la Orden de Santiago, los *Libros de Visita* y, de manera muy especial, el Archivo Judicial de Toledo, han sido las fuentes de las que hemos obtenido un interesante número de referencias inéditas sobre el desarrollo constructivo del edificio en el siglo XVI. Entre todas ellas destacamos las correspondientes a las relaciones de cuentas del convento de San Marcos en el período comprendido entre 1526 y 1557. Aunque la relación es bastante completa, faltan algunos años importantes como la década de 1533 a 1542, momento de plena actividad de la fábrica conventual. Los datos proporcionados siguen un orden cronológico y ofrecen interesantes aspectos para el análisis artístico de la obra, ya que, junto a la contratación o confirmación de un maestro de obras, aparecen los nombres de otros protagonistas y artífices del conjun-



Fig. 1.- Convento de San Marcos de León. Fachada.



Fig. 2.- Fachada de la iglesia de San Marcos de León. Detalle de la zona superior del hastial.

to monumental y, en ocasiones, el salario que se les paga o el cometido concreto que se les encarga; interesantes son también las anotaciones sobre el gasto de material, ya que a través de ellas no sólo conocemos el estado de las obras, calidades y evolución de las fases constructivas, sino también el coste de cada partida y el coste anual. Así mismo, el Archivo Judicial de Toledo nos proporciona la contabilidad de la casa santiaguista leonesa conforme a cada uno de los periodos trienales de los priores del convento, sin olvidar los años de sedes vacantes. Juan Alonso, Diego de Robles, Diego de Aller, García de Herreras, Hernando de Villares, Juan Gallego y Andrés Ruiz de la Vega, son algunas de las personalidades a quienes, desde su cargo prioral, correspondió participar en el control y supervisión de la construcción del nuevo convento de la orden militar.

El presente trabajo pretende esencialmente dar a conocer los datos inéditos encontrados en las fuentes documentales reseñadas, con el fin de completar ciertas lagunas informativas que todavía existen sobre el tema. Somos conscientes de que algunos aspectos novedosos y las hipótesis presentadas a partir de ellos, merecen un estudio más detallado y una profunda reflexión que contribuya a proporcionar más luz sobre la dimensión artística de este edificio. A esa tarea se encaminarán nuestros futuros trabajos de investigación, con la esperanza de dar adecuada respuesta a los interrogantes planteados.

## **II.- EL PROCESO CONSTRUCTIVO Y SUS ARTÍFICES**

### **1.- La Iglesia**

El nuevo convento de San Marcos inició su andadura arquitectónica en torno a 1515, cuando el maestro Juan de Horozco procedió al acordelamiento y cimentación de la nueva fábrica conventual. Paralelamente a ese proceso se llevaron a cabo las primeras labores de derribo de aquellos espacios medievales que, como sucedía en la iglesia, ocupaban parte del solar destinado al recinto moderno. Entre tales operaciones de derribo y cimentación transcurrieron los años 1515 a 1520.

Las obras, dirigidas por Horozco, comenzaron por la cabecera de la iglesia, orientada de norte a sur debido a los problemas derivados de la ubicación del templo anterior, del cual únicamente se había demolido una

parte del presbiterio, con el fin de no interrumpir el culto, hasta que la nueva capilla mayor estuviese preparada. El proceso constructivo del recinto religioso se desarrolló con buen ritmo durante los años 1520 a 1528. Así se refleja en las referencias documentales proporcionadas por las cuentas de la fábrica de ese periodo y por las descripciones de la visita efectuada al convento leonés en 1528 (2). En conformidad con estas noticias, en esa fecha Juan de Horozco había ejecutado ya la cabecera, había volteado los arcos torales del crucero y procedía a cerrar todo el perímetro el cuerpo de la iglesia, levantando los muros hasta los chapiteles (3). Un año más tarde, en 1529, terminada la configuración espacial y mural, bajo la dirección de este maestro, se inició la ejecución material de las bóvedas de crucería de la nave y una parte del tejado, a la vez que se colocaban algunas vidrieras de la cabecera (4). El cierre de ventanas, bóvedas y tejados prosiguió hasta 1531, de tal forma que, en 1532 cuando Martín de Villarreal, como aparejador de la fábrica, emite un detallado informe sobre la situación del templo, éste se encuentra ya muy avanzado y definitivamente configurado en los aspectos estructurales y formales (5). Según se desprende de las descripciones de este artista, lo “romano” y lo “moderno” están presentes en el edificio como ejemplos de una dualidad conceptual que intenta aunar tendencias diversas, dentro de la ambigüedad que caracteriza el arte español de ese momento.

En la narración de Villarreal, el espacio sacro interior se ha concluido, se han rematado las cubiertas abovedadas de crucería y el tejado de toda la iglesia. Así mismo, se han cerrado diez ventanas con sus correspondientes vidrieras, ejecutadas por Alberto de Holanda y Francisco Valdivieso (6) y se han comunicado las capillas hornacinas y el crucero con el claustro mediante las portadas labradas que todavía hoy cumplen esa misión. En el exterior, el empuje de las bóvedas se ha contrarrestado con sólidos contrafuertes, y “*se han erigido dos torres y la delantera de la iglesia*”, en cuya fachada, afirma Villarreal, se labraron los elementos ornamentales y escultóricos. En consecuencia, en el año 1532, los elementos definitorios de la iglesia de San Marcos de León, estaban no sólo trazados sino perfectamente perfilados conforme a los esquemas de Juan de Horozco (Fig.1).

Uno de los datos más interesantes que nos ha aportado esta documentación inédita, es el pago de 30.000 maravedís que se le hace a Juan de

Álava en 1531-1532, “*por año y medio como maestro de la obra*” (7). La novedad de la noticia abre una serie de interrogantes sobre el convento de San Marcos y sobre la propia figura de Álava, ya que confirma su activa participación en León, pero no especifica cuál fue su verdadero cometido. La ausencia de datos relativos a la actividad de la fábrica en los años siguientes, 1533 a 1540, impide determinar con exactitud si Álava continuó con la maestría en fechas sucesivas y en qué aspectos se centró su labor arquitectónica.

A juzgar por la elevada cantidad asignada, la intervención de este artista no pudo limitarse a simples tareas de supervisión, asesoramiento o inspección, sino que tuvo que hacerse en calidad de maestro de la obra y con importantes responsabilidades en la fábrica. Esa suma equivale a un salario anual de 20.000 maravedís, cifra frecuente en los altos honorarios de Juan de Álava en esos años (8), pero muy superior a los 12.000 maravedís que venía recibiendo Juan de Horozco, como anterior maestro de la casa de la Orden santiaguista. La diferencia económica indica, desde luego, el reconocimiento del prestigio alcanzado por Juan de Álava, quien se encuentra en un momento de plena madurez artística, pero la aceptación de esa valía profesional nos invita a sospechar que le fueron encomendadas algunas trazas y la ejecución de determinadas partes significativas del conjunto monumental. ¿Qué hizo realmente Juan de Álava entre 1531-1532 en San Marcos?. En el intento de desentrañar la posible labor desempeñada por el arquitecto a la luz de estos nuevos datos, y de acuerdo a la trayectoria y características de la obra leonesa, dos son, a nuestro juicio, las hipótesis más verosímiles: la finalización de la iglesia y de su fachada, o bien el diseño y composición de la fachada principal y parte del claustro conventual (9).

Respecto de la hipótesis inicial, la intervención de Juan de Álava en la iglesia de San Marcos únicamente puede estar relacionada con la dirección o supervisión de la última fase de la fábrica religiosa, coincidiendo posiblemente con la desaparición de Juan de Horozco, de cuya muerte no existe confirmación documental y desconocemos la fecha exacta. Cuando por vez primera aparece el nombre de Álava vinculado a la obra leonesa -en el año 1531-, el edificio sacro está casi terminado y tan sólo falta por cerrar el hastial sur y la portada principal del templo. Las labores destinadas a finalizar esta zona de la iglesia transcurrieron entre 1531 y 1538 (10). Es pre-



Fig. 3.- Sillería coral del convento de San Marcos de León. Detalle de la silla prioral.



Fig. 4.- Sillería coral del convento de San Marcos de León. Detalle de la silla prioral.

cisamente esta parte, y sobre todo el remate superior del hastial, en donde se observa un cambio de lenguaje respecto del resto del conjunto construido bajo la dirección de Horozco. En consecuencia, es aquí donde es posible apuntar la intervención de un maestro diferente y donde cabría considerar la hipotética participación de Juan de Álava, sin olvidar la destacada actuación de Martín de Villarreal, en calidad de aparejador, y de otros artistas vinculados al foco salmantino en esta parte de la obra.

La zona superior del hastial del mediodía desarrolla una gramática más acorde con el renacimiento. Tal característica se aprecia en varios aspectos como son: la compartimentación rectangular de la superficie mural, cuya división tripartita se subraya mediante pilastras y frisos decorados con grutescos, que a su vez enmarcan el óculo central que ilumina los pies de la iglesia. Idéntico sentido tiene la repetición sistemática de veneras, agrupadas en cinco hileras, con una disposición análoga a la *Casa de las Conchas* salmantina, o el empleo del sillar facetado en los paramentos superiores, recursos ambos, de gran valor plástico. Todo este cuerpo estaba concebido para ser rematado por un frontón triangular que nunca llegó a concluirse. Finalmente, en esta zona elevada se programó la exaltación heráldica del Emperador Carlos V a través de la inclusión de sus armas con el águila bicéfala y las columnas de Hércules, con el lema *Plus Ultra*, junto a los dos maceros que acompañan y ennoblecen los símbolos imperiales. La utilización de estos elementos representa un gesto de apropiación imperial de un edificio iniciado bajo el reinado de los Reyes Católicos. De esta manera, en el hastial de la iglesia se impone la imagen del nuevo poder y del nuevo lenguaje renacentista que, desde los círculos que rodean al monarca e incluso en la propia orden militar, se está consolidando (Fig.2).

### **1.a)- La sillería coral**

En el proceso constructivo de la iglesia, los años 1530 a 1532 representan el inicio de una de las etapas artísticas más importantes, ya que en ese momento se está concluyendo el recinto coral levantado a los pies del templo. La nueva configuración espacial, litúrgica y estética que adquiere el coro en la Edad Moderna, determinó el encargo de una nueva sillería coral, diferente a la que ya poseía el antiguo convento medieval (11). Los

sitiales del siglo XVI fueron dispuestos en la tribuna de la iglesia en forma de U. El conjunto se compone de dos niveles: uno alto -constituido por cuarenta y cinco sitiales- y otro bajo -con veintinueve-, en los que se desarrolla un complejo programa iconográfico y simbólico basado principalmente en el Antiguo y Nuevo Testamento.

La instalación definitiva de los sitiales se efectuó hacia 1542, pero, de acuerdo a las últimas referencias documentales encontradas, podemos afirmar que en torno a 1531 se iniciaron las labores preparatorias. En ese año se produce el descargo de diecisiete mil quinientos veintitrés maravedís por la compra de veintiséis vigas y cuatro nogales y trescientos pares de tablonos para las sillas del coro (12). El incremento del gasto en madera y, sobre todo, la adquisición del material destinado a los sitiales reflejado en las cuentas de esa fecha, indican que el proyecto de la obra estaba a punto de ser comenzado y que las trazas del conjunto coral habían sido otorgadas en el bienio 1531-1532. En esos mismos años, se procedió a la ejecución de las labores preliminares, es decir, al planteamiento de los bocetos, realización de diseños, devastado de las tablas, serraje y preparación de la madera, para proceder, posteriormente, a la talla, montaje y ensamblado definitivo, operaciones que comenzaron en torno a 1533 y se concluirían casi diez años después (13).

Las tempranas referencias documentales a la nueva sillería coral obligan a replantear no sólo las fechas de ejecución admitidas hasta la fecha por la historiografía dedicada al tema, sino también las cuestiones derivadas de la paternidad de la obra por parte de Juan de Juni. Si, como se ha venido suponiendo, Juni es el principal autor de la traza y composición de la sillería santiaguista, habría que adelantar necesariamente su llegada a León unos años, y situarla en torno a 1531-1532, lo que coincidiría, además, con su presencia y participación en otras partes de la obra de San Marcos, como en el relieve pétreo del Nacimiento en el claustro conventual, del que hoy sabemos que estaba terminado en 1532, como más adelante señalamos. Si se confirma de alguna manera que el escultor francés no estuvo en la ciudad de León con anterioridad a esa fecha, habría que proponer a otro maestro contratante y autor de la sillería coral, como Guillen Doncel o Juan de Angers, quienes del mismo modo, vendrían a León antes de lo previsto.

Respecto del proceso constructivo de la propia sillería conventual, la talla de los principales sitiales y estalos se desarrolló desde 1537 hasta

1542 (14). La autoría de lo realizado en esos años fue obra de escultores franceses, como Juan de Juni, a quien atribuimos gran parte de los respaldos de los estalos superiores, en los que se representan santos, mártires, Padres de la Iglesia y el Apostolado; por su parte, creemos que Guillen Doncel, entallador y colaborador suyo, esculpe muy pocas imágenes en los respaldos altos, desarrollando principalmente su trabajo en la talla de los medallones inferiores situados en el lado de la Epístola, en los que se representan Sibilas y Profetas; este mismo artista, además de proceder al montaje de todo el conjunto, lo firmó en 1542 cuando aún estaba sin completarse definitivamente. Juan de Angers, imaginario cuyo estilo se encuentra muy imbuido del de Juni, realiza alguna figura del coro superior y los medallones del coro bajo situados en el tramo central y del Evangelio. Otros artistas como Esteban Jamete, Juan de Miao y posiblemente Antonio de Remesal, Roberto Memorancy, Martín de Asquizna y Pedro del Camino, se encargaron de la talla de los elementos secundarios: misericordias, frisos, apoyamanos, junto a algún tablero de los respaldos altos y bajos que denotan otro estilo (15).

En 1543, terminadas las principales tareas escultóricas, se procedió a su instalación y montaje definitivo, para lo cual se adquiere una importante cantidad de tablas de nogal (16). En esa misma fecha se contrató a destajo la talla y el ensamblaje de la silla prioral, excepto el respaldar. Las labores de esta importante pieza que aún estaba sin realizar, fueron encomendadas a Guillen Doncel, autor del ensamblaje y a Juan *de Mios* (Mian o Miao) que realizó la talla del sitial (17). El respaldar con la figura de Cristo fue encomendado un poco después a Juan de Juni, por entonces residente en Valladolid, quien en 1545 recibe por dicho trabajo seis mil setecientos maravedís (18). La constatación documental de estos datos es de suma importancia, ya que, en primer lugar, confirman la participación de Juni en el conjunto coral, tesis basada hasta ahora en referencias indirectas y en razones estilísticas y formales, pero no documentales (Figs. 3 y 4). A la luz de esta noticia, que viene a respaldar las propuestas derivadas del análisis artístico, es posible sostener la hipótesis de que el escultor francés haya realizado el trabajo anterior de una parte de la sillería, e incluso su traza original, razón por la que, una vez ausente de León, se le reservaría la talla del sitial principal. En segundo lugar, la aparición de los nombres de Guillen Doncel y de Juan de Miao en la sillería leonesa de

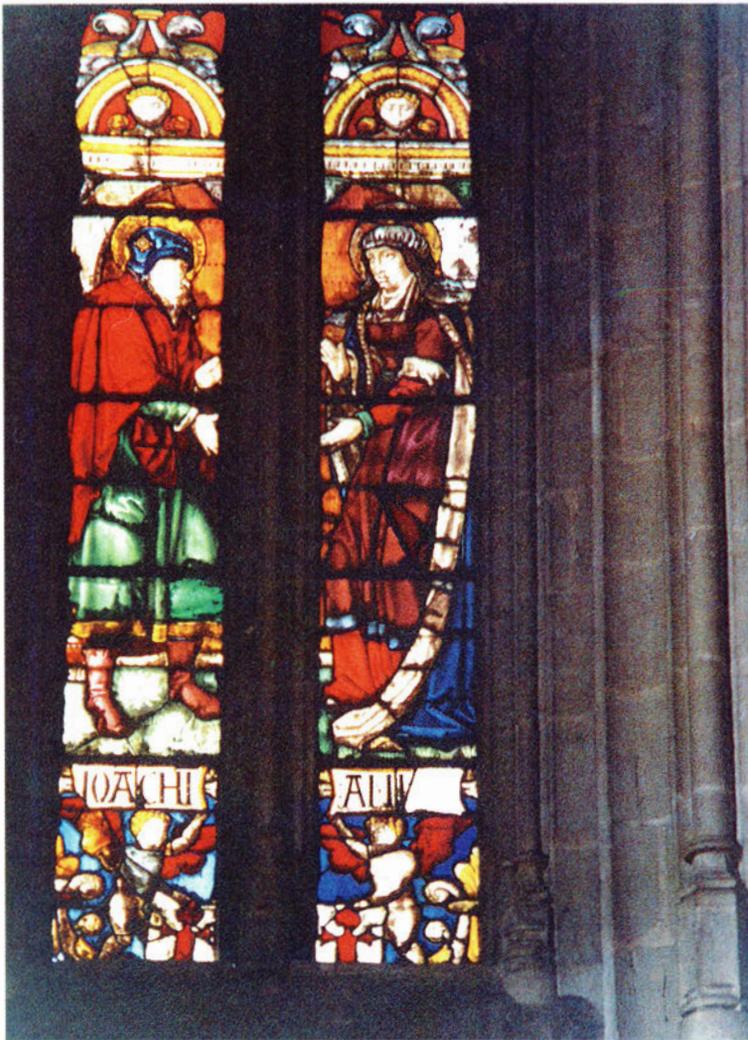


Fig. 5.- Iglesia de San Marcos de León.  
Detalle de una de las vidrieras del crucero



Fig. 6.- Sacristía del convento de San Marcos de León. Detalle de los arcosolios. Moisés.

San Marcos, junto a Juan de Juni, contribuye a estrechar el círculo de artistas foráneos, en su mayoría de origen francés, que colaboran conjuntamente en la obra bajo la dirección de Juni.

En 1560, ante el mal estado en que se hallaba la casa conventual y debido a que las obras de la nueva fábrica no se habían concluido, haciendo difícil su habitabilidad, el Capítulo General, comenzado en Toledo y terminado en 1562 en Madrid, acuerda el traslado de la casa leonesa al convento de Calera de León, en Extremadura. La autorización del papa Pío V llega en 1566. En 1578 los freiles cambian de nuevo de domicilio y se instalan en Mérida. No sabemos si por el carácter definitivo del traslado o por el elevado coste que había supuesto la ejecución de la sillería coral y la necesidad de contar con ella en la liturgia conventual, la obra fue desmontada en torno a 1560 y conducida, con la librería y piezas del refectorio, a Extremadura. Unos años más tarde, tras el nuevo decreto del Capítulo General de 1600, ordenando el regreso a la casa leonesa, -hecho efectivo en 1603-, la sillería retorna junto al resto de los enseres y se instala en su lugar inicial en el coro de la iglesia de San Marcos (19).

### **1.b)- Vidrieras**

A medida que las diferentes partes de la obra de la iglesia se van finalizando, comienza la actividad de los maestros vidrieros con el cerramiento de las ventanas de la fábrica. En 1529, levantada ya la cabecera, se efectúa el descargo correspondiente por la colocación de vidrieras de la capilla mayor. La cantidad entregada supera los doce mil maravedís, cifra que nos hace suponer la calidad artística de la obra o la valoración y prestigio del maestro que la efectúa, muy posiblemente, el mismo Alberto de Holanda, que continuará trabajando en el templo leonés en los años posteriores. Entre 1530-1531, los nombres de Francisco de Valdivieso y Alberto de Holanda, vecinos de Burgos, figuran como autores de cuatro vidrieras del cuerpo de la iglesia. Su trabajo prosigue en 1532 con la realización de otras cinco para la nave principal (20). Estas referencias documentales ponen de manifiesto la estrecha relación entre los talleres burgaleses y León y la elección, por parte de la Orden de Santiago, de maestros consagrados para participar en las obras del nuevo convento. Alberto de Holanda era en esa fecha un conocido *pintor en vidrio*, que en

1520 había contratado las vidrieras de la capilla de las Vírgenes en la catedral de Ávila y otras en la catedral de Toledo en 1522 (21).

La mayoría de las vidrieras que realizaron estos maestros en el templo leonés han desaparecido. En la actualidad, el conjunto más completo corresponde a las ubicadas en la cabecera y crucero de la iglesia, del resto únicamente quedan pequeños trozos de vidrios de colores, algunos con elementos figurativos, intercalados en la parte alta de los ventanales superiores de la nave principal. Las dispuestas hoy en el presbiterio se encuentran constituidas por elementos reaprovechados, procedentes de otras vidrieras del mismo edificio, y no forman escenas homogéneas sino una mezcla desordenada de motivos figurativos y ornamentales, lo que dificulta su comprensión e identificación. En esta disposición arbitraria básicamente se ha tenido en cuenta la mezcla de colores para lograr una luminosidad similar a la de los vitrales góticos, pero ha desaparecido la coherencia iconográfica y la unidad estilística. A pesar de estos problemas, todavía se pueden reconocer algunas representaciones. Así, en el costado oeste aparecen agrupadas, de arriba a abajo y de izquierda a derecha, Osías, una escena bíblica no identificada, San Pedro, San Pablo, San Mateo, junto a otras representaciones no reconocibles. En la parte de levante, la vidriera está integrada por ocho figuras en medio cuerpo; entre ellas, Santa Lucía, un hombre nimbado que podría ser Cristo, tres santos o apóstoles, San Matías, un pastor con una filacteria en la que se lee "*Oremus*" y Cristo bendiciendo a una mujer. Todas estas escenas debían formar parte de un complejo y amplio ciclo iconográfico sobre el Antiguo y Nuevo Testamento, genealogía davídica, apostolado y figuras del santoral cristiano, conforme a las pautas que siguen los programas de las vidrieras de comienzos del renacimiento (22).

Las ubicadas en la actualidad en el testero norte del crucero son las mejor conservadas; entre ellas encontramos representaciones figuradas en las que los tonos que predominan son el azul cobalto, rojo, verde y amarillo. Las dos del lado de poniente representan a San Joaquín y Santa Ana respectivamente mientras que en el lado opuesto aparecen Santa Catalina y San Cristóbal (Fig.5).

La disposición de ventanales vidriados no se limitó al espacio religioso de la iglesia, la luminosidad tamizada a través de vidrios coloreados también se proyectó a otras dependencias conventuales como el antiguo



Fig. 7.- Sacristía del convento de San Marcos de León. Detalle de las ménsulas.



Fig. 8.- Fachada del convento de San Marcos de León.

refectorio y la primitiva sala capitular (actual sala del Museo), para las que el maestro Nicolás de Holanda realizó entre 1542-1543 cinco vidrieras, hoy perdidas (23). Estas obras correspondían a las ventanas de la parte derecha de la fachada principal del convento santiaguista, para iluminar las dependencias capitulares. Nicolás de Holanda, hijo del vidriero Alberto de Holanda, que había trabajado en la iglesia de San Marcos, desarrolló una actividad artística similar a la de su padre y maestro pero con un lenguaje más renacentista, como se comprueba en las vidrieras que conocemos de la catedral abulense realizadas por él en 1535.

### **1.c)- La sacristía y tesoro**

En 1538, en el informe que figura en el *Libro de Visita* del convento leonés se constata: “*está en la dicha yglesia a la mano derecha una sacristía con muy buena portada labrada de romano, con algunas ymagenes de bulto doradas*” (24). Tal afirmación demuestra que en esas fechas el recinto estaba casi concluido, aunque el autor de las trazas, Juan de Badajoz el Mozo, no la diera por finalizada hasta diez años después, cuando con motivo de la consagración del recinto opta por perpetuar su autoría en la inscripción colocada sobre el óculo abierto en el muro sur, por encima de la puerta de acceso (25).

La configuración espacial y artística de la sacristía y tesoro constituye uno de los ejemplos más significativos de la madurez del maestro Badajoz, caracterizada por la unidad espacial, la diafanidad y el recurso a elementos de gran plasticidad con los que desarrolla un sentido ornamental y un programa iconográfico, a través de los cuales confiere sentido conceptual a la estancia. Al igual que la mayoría de las obras realizadas bajo la dirección de este maestro, en la sacristía conventual lo escultórico adquiere un elevado protagonismo y se centra en las cubiertas abovedadas, en los muros y sobre todo en el altar pétreo que se alza en el testero del recinto (26). La abundante labor escultórica ha sido siempre atribuida a los artistas que trabajan en esas fechas en la fábrica y en la sillería coral conventual, y a los que colaboran con Badajoz en la catedral de León o en el monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes, es decir, Juan de Angers, Guillen Doncel, Miguel de Espinosa o Esteban Jamete. Los fun-

damentos para relacionar estos nombres con las obras esculpidas en la sacristía se han sustentado en el análisis formal y comparativo.

Los datos que guarda el Archivo Judicial de Toledo nos han proporcionado la constatación documental de alguna de estas atribuciones, como es el caso de Juan de Angers, a quien en 1542 se pagan veinte mil ochocientos doce maravedís por “*quinze medallas para la sacristía y tesoro y repisas de las capillas*” (27). Debe tratarse, por lo tanto, de las seis medallas dispuestas en los arcosolios de los muros de poniente y levante con personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, entre los que se hallan Moisés, Melquisedec, Samuel, San Pedro, San Marcos y Santiago. Las otras nueve corresponden a los medallones del altar pétreo con los bustos de San Pedro, San Juan y varios profetas, y a algunas de las imágenes de las ménsulas o repisas que sustentan los pilares interiores, donde están representados Judá, Thamar, Noemí, Ruth, Booz, David y Salomón, entre otros (28) (Figs. 6 y 7). La confianza depositada en este artista para encomendarle la labor escultórica de una de las dependencias más representativas de la nueva fábrica, obedece al deseo de prestigio logrado como consecuencia de su participación en la sillería coral de San Marcos, donde talla varias piezas junto a Guillen Doncel y Juan de Juni, artistas con los que Angers colabora en otras obras escultóricas fuera del ámbito del convento santiaguista. La ejecución de trabajos conjuntos determinará la formalización y difusión de un estilo calificado de “juniano” por toda la geografía leonesa (29).

Resta por último señalar, en relación con la sacristía y tesoro de San Marcos, que su total finalización se produce en 1556, cuando Andrés de Buega y Juan de Cerecedo, concluyen la obra y ejecutan el solado del suelo y el blanqueo de sus muros (30).

## **2.- La fachada conventual**

Hacia 1530-1531, coincidiendo con el momento en que el perímetro de la iglesia conventual ya había sido trazado y plenamente levantado, se inicia la cimentación de la fachada principal. Las obras dieron comienzo por la zona colindante al hastial sur del templo. Para la ejecución de estas labores se utilizó “*tierra de un palacio viejo*”, lo que nos lleva a suponer



Fig. 9.- Claustro del convento de San Marcos de León. Relieve del Nacimiento.



Fig. 10.- Estampa de D. Bramante. (Grabado anónimo de la Colección de estampas de El Escorial. Sign. Esc.: 28-1-7. Fol. 26).

que los cimientos se hicieron con materiales provenientes de alguno de los palacios leoneses medievales (31).

La noticia de la intervención de Álava como maestro de la obra de San Marcos, sin duda novedosa y reveladora, abre la posibilidad de considerar a este artista el autor de las líneas maestras de la fachada conventual leonesa. Dicha hipótesis, cuenta con algunos problemas para ser plenamente confirmada, ya que quedan por dilucidar ciertas cuestiones que la documentación encontrada no proporciona, puesto que carecemos de los datos relativos al periodo comprendido ente 1533 y 1541, momento de pleno desarrollo de la superficie mural de la fachada. No obstante, contamos con otros elementos de apoyo que hacen factible tal suposición, de forma que, si por el momento no es posible dar una respuesta definitiva a este interrogante, al menos queda planteada la duda para su resolución en ulteriores trabajos que nos permitan su comprobación.

La contratación de Juan de Álava como maestro de la fábrica conventual en torno a 1531 coincide con la desaparición de Horozco, al que tendría que sustituir en la dirección de las obras. No es casual que unos meses después de la fecha en la que él se hace cargo de la maestría se comience a cimentar y levantar el paño de la fachada del nuevo convento. Por los datos documentales sabemos que, en 1532, tras año y medio bajo su dirección, los cinco tramos iniciales del cuerpo inferior estaban ya finalizados e incluso realizadas labores ornamentales y nueve medallones (Fig.8). Esto quiere decir que en esos años se trabajaba con la traza definitiva y que ésta había sido organizada conforme a un esquema de articulación modular que facilitaba la prolongación ininterrumpida y horizontal del lienzo de la fachada. ¿Fue Álava el autor de esta composición o se limitó a dirigir lo diseñado por otro maestro anterior, incorporando a la obra leonesa un sello personal?. Las respuestas una vez más pueden ser múltiples. En primer lugar, la proyección de la obra leonesa, elevada sobre un pequeño zócalo y articulada en módulos desiguales por medio de pilas-tras, nos remite de nuevo a lo realizado en el Ayuntamiento de Sevilla por Diego de Riaño (32). La afinidad en este caso se hace extensiva no sólo a aspectos estructurales, sino también a los planteamientos iconográficos y motivos agrutescados. Por las noticias que hasta el momento tenemos, Riaño no aparece vinculado con la Orden de Santiago ni conocemos su presencia en León, lo cual dificulta una posible relación con el convento

santiaguista. Estuvo, sin embargo, en Valladolid y en Salamanca entre 1527 y 1534, etapa que coincide con la actividad constructiva en la fachada leonesa, y abre la puerta a un posible contacto entre el verdadero maestro de las trazas de San Marcos y el artista de la obra hispalense.

La consideración de que la obra hubiera sido diseñada por los primeros maestros de San Marcos, es decir, por Pedro de Larrea o por Juan de Horzco, no está exenta tampoco de dificultades formales y conceptuales, ya que estamos ante una fachada que recurre a un lenguaje plenamente renacentista, en la que los módulos reflejan la aplicación de un sistema de proporciones y provocan un ritmo alternante. Este lenguaje no coincide con los esquemas desarrollados por Pedro de Larrea en los escasos ejemplos que de él se conocen, ni tampoco con lo trazado anteriormente por Horzco, artista sobre el que todavía existen grandes lagunas que impiden mayor concreción.

La opción de atribuir a Juan de Álava una activa participación en la planificación de la fachada del convento de San Marcos cuenta con cierto respaldo documental y con el apoyo de una analogía formal y compositiva respecto de otras fachadas trazadas por el maestro. Tanto en el convento de San Esteban de Salamanca, como en la catedral de Plasencia, se recurre al mismo sistema de articulación de la superficie mediante pilastras y frisos con decoración de grutescos y espacios intermedios con hornacinas aveneradas muy planas. En ambos ejemplos se parte también de un pequeño zócalo, que en el caso de Plasencia se decora con medallones efigiados dispuestos en grupos de tres, como en San Marcos y con una similitud iconográfica que revela una fuente común. En todos estos conjuntos arquitectónicos figuran pilastras con columnas abalaustradas en los cuerpos superiores. La diferencia más notable radica en la prolongada repetición horizontal de los módulos en la fachada leonesa, con el consiguiente alargamiento rectangular de la superficie mural, cuyo esquema compositivo es opuesto al desarrollado en las obras de Salamanca y Plasencia, de proporciones más verticales al estar delimitadas por gruesos contrafuertes. Este distanciamiento conceptual y estético se aminora si consideramos que los cuerpos inferiores del convento salmantino y de la catedral extremeña también repiten la articulación modular fuera de los límites de la portada.

Al hilo de esta cuestión, en los aspectos formales las semejanzas son en ocasiones muy evidentes. La tipología de pilastras y capiteles, el mo-

delo iconográfico de grutescos e incluso a veces la talla de los elementos ornamentales parece reflejar las mismas manos y las mismas fuentes de inspiración, sobre todo entre Plasencia y León, ya que San Esteban difiere ante la tardía ejecución de la decoración de su fachada (33).

Como ha demostrado A. Castro, entre Plasencia y el Ayuntamiento de Sevilla existen puntos de contacto y artífices comunes que tallan la decoración de ambos conjuntos (34). Con los datos que hasta ahora contamos, no podemos decir lo mismo de estos dos centros y el convento de León. A lo sumo considerar que existió una fuente común a todos ellos, cuyo centro pudo situarse en Salamanca, en torno a la figura de Álava.

Centrándonos de nuevo en el proceso constructivo de la fachada, éste llevó un ritmo pausado pero continuo desde 1531 a 1541. En 1532 ya se había levantado parte del piso inferior, hasta la segunda ventana de la antigua sala capitular (actual sala del Museo), y se habían asentado nueve medallones (35). Este dato anticipa dos años el comienzo de la labra del lienzo de la fachada y, sobre todo, adelanta la ejecución de los tondos, que desde ahora han de ser adscritos a los artistas que durante esos años están vinculados a León y a la fábrica conventual santiaguista. Es decir, se abre la posibilidad de atribución a Guillen Doncel, Juan de Angers, Esteban Jamete o Miguel de Espinosa, pero dificulta la creencia de hacer extensiva la paternidad de Juan de Juni a la mayoría de ellos, tal y como se venía considerando hasta hoy, a no ser que replanteemos las fechas de llegada del escultor francés y admitamos que viene a León al filo de 1532, y no por iniciativa del obispo Acosta, sino bajo la prelatura de Don Pedro Manuel, hipótesis que a nuestro juicio siempre ha contado con más elementos de apoyo, dado el talante innovador de este último y su vinculación a ambientes culturales extranjeros. La llegada de Juni en esos años encaja con el hecho de que durante la estancia de Don Pedro Manuel en la sede leonesa, el número de artistas franceses que trabajaban en la fábrica catedralicia superaba la veintena. Por otro lado fue su personalidad humanista la que potenció la introducción del renacimiento en la catedral de León.

Entre 1534 y 1537 se finaliza el lienzo de la fachada del cuerpo inferior. En esta ocasión, las numerosas fechas inscritas en los grutescos, capiteles y frisos que ornán la pared indican de manera secuencial los tramos que progresivamente se concluyen hasta alcanzar la puerta principal. En la ventana ubicada junto a la parte inferior de la portada, una cartela

nos avisa de la fecha final: *Respice fine a 12 de iunio, 1537*. El dato epigráfico coincide además con el informe de la visita conventual de 1538, donde se afirma: “*se ha hecho la mitad de la delantera hasta treinta pies de alto*” (36).

Durante los cinco años siguientes, entre 1537 y 1541 se realiza el cuerpo superior. Las fechas, inscritas una vez en cada tramo, señalan la secuencia del proceso constructivo, que comenzó por la zona aneja de la iglesia y prosiguió hasta la portada principal, en cuyo intercolumnio aparece la fecha de 1541. Este paño ofrece unas características formales y estilísticas algo diferentes a las del piso inferior. Las transformaciones, aunque no especialmente llamativas, son fruto del cambio operado en la dirección de la fábrica del convento de San Marcos. Desde los años 1538-1539, Martín de Villarreal ha sido ascendido a maestro de obra, ante la muerte o enfermedad de Juan de Horozco y ante la desaparición de Juan de Álava. La participación de Villarreal determina un cierto aminoramiento del hiperdecorativismo y de la exuberancia ornamental que caracteriza la parte inferior. Prefiere enfatizar los vanos, abrir más la fachada hacia el exterior, de acuerdo al sentido de diafanidad que corresponde al piso superior, o zona noble del convento reservada al prior (el *quarto prioral*), que se levanta también en esos años (37). Los ventanales se enmarcan por columnas abalaustradas, similares a los modelos de Juan de Álava y a los utilizados por Juan de Badajoz el Mozo, que comparte con Villarreal la actividad de la fábrica santiaguista, puesto que en esos años el maestro de la catedral leonesa está realizando las sacristías conventuales y parte del claustro.

### 3.- El claustro

Al igual que la fachada, el claustro conventual de San Marcos empezó a cimentarse en el momento que se concluía el perímetro de la iglesia, es decir en torno a 1531-1532. Esta dependencia cronológica venía determinada por su ubicación adosada al muro de poniente del templo, hecho que facilitaba la agilización del ritmo constructivo del paño claustral que compartía cerramiento mural con la iglesia.

Todo parece apuntar a que el desarrollo arquitectónico de este recinto se planteó desde el comienzo de las obras de forma parcial, de manera que

en una primera etapa se decidió la construcción de las dos crujías este y sur y no de las cuatro, como seguramente figuraba en las trazas originales. La razón de esta hipótesis obedece básicamente a que el único espacio libre para la ejecución del recinto era el solar que se había dejado disponible tras el derribo de una pequeña parte del antiguo convento e iglesia medieval. Ese espacio libre era bastante limitado y coincidía con la superficie colindante con la nueva iglesia y fachada principal. Sin embargo, la zona por donde se habría de proseguir el recinto claustral moderno, en sus crujías occidental y norte, estaba todavía ocupada por dependencias medievales, sin que existiera el menor indicio de derribo de las mismas, y sí evidentes deseos de comunicarlas con lo construido en el siglo XVI, como sucedió en 1540.

Además de estos problemas arquitectónicos y espaciales, la opción de alzar inicialmente la mitad del claustro, y en concreto las crujías de levante y mediodía, respondía al deseo de dar prioridad a las zonas que facilitaban el acceso a los espacios religiosos recientemente terminados -el coro y la iglesia- y a aquellas otras que estaban reservadas a las actividades propiamente conventuales, -como el capítulo- o bien destinadas a residencia de las personalidades más relevantes de la casa, como era el denominado cuarto prioral. Para las funciones domésticas, cocinas, despensas, paneras, portería, hospedería y dormitorio de freiles, seguían utilizándose las antiguas dependencias ubicadas en torno al claustro medieval, a pesar de las malas condiciones de habitabilidad. Así permanecieron hasta el siglo XVII.

Las dos crujías de levante y mediodía levantadas en el siglo XVI se comenzaron a la par, aunque llevaron un ritmo constructivo diferente. En 1532 se habían terminado cuatro capillas del ala este y estaban hechos los enjarjes de cinco tramos de bóvedas y los arcos; en seis de ellos se había llegado hasta el antepecho. Sin embargo en el ala sur, en esa fecha, sólo existían tres capillas completas, aunque ya se había dejado dispuesto el espacio para abrir los vanos que comunicaban la crujía sur con la sala capitular y con la zona del zaguán.

Entre las capillas claustrales terminadas en 1532, se nombra “la del Nacimiento”, es decir, la del ángulo noreste que comunica con el crucero de la iglesia (38). Desde el punto de vista religioso, los espacios angulares de los claustros desempeñan un papel importante en el ceremonial litúrgico y

procesional, y suelen ser el lugar reservado para los altares de mayor significación, como sucede en este tramo. La bóveda de crucería que cubre esta capilla refleja la intervención de Juan de Badajoz el Mozo con claves en esviaje y plementos decorados con medallones con los bustos de los reyes Melchor, Gaspar, Baltasar y David. La iconografía de la cubierta está en perfecta consonancia con el relieve con el tema del Nacimiento esculpido en los muros que cierran este espacio. Es este detalle uno de los elementos más importantes del claustro conventual (Fig.9). Si nos atenemos a las referencias proporcionadas por las fuentes documentales, y por tanto consideramos que en 1532 ya está realizada esta obra escultórica, de nuevo nos vemos obligados a replantear las atribuciones de la obra a Juan de Juni, como hasta la fecha la historiografía al uso viene admitiendo. Si, como parece por razones estilísticas, se mantiene la paternidad de Juni, entonces habría que adelantar la presencia del escultor francés en León unos años y volver a considerar que su llegada a esta ciudad se produce bajo la prelatura de don Pedro Manuel, conjuntamente con otros artistas franceses, como ya hemos indicado al comentar la fachada y la sillería coral. En caso contrario, estaríamos ante la posibilidad de que la obra pertenezca a Guillen Doncel o incluso a Juan de Angers, activos en esa fecha en el entorno catedralicio y en el convento santiaguista leonés.

En cualquiera de los casos, el autor del relieve leonés es un artista que conoce muy bien el lenguaje renacentista y domina las cuestiones de perspectiva, ya que hace un verdadero ejercicio de perspectiva monofocal, conseguida a través de un recurso italiano como el fondo arquitectónico que aparece detrás de las imágenes del primer plano. El portal de Belén ha sido sustituido por un espacio urbano configurado mediante un grupo de edificios y columnatas clasicistas. La escena parece transcurrir en una ciudad italiana del pleno renacimiento. El modelo arquitectónico utilizado por el escultor del Nacimiento leonés es una copia de una estampa de Donato Bramante, de la que conocemos un grabado anónimo (39) (Fig.10). El recurso a la estampa y al grabado fue una forma de trabajo muy frecuente en Juan de Juni y en todos sus colaboradores y discípulos. Habitualmente el punto de referencia de los modelos junianos fueron los grabados de Durero y de artistas del norte de Europa (40). La evidente vinculación de la escena leonesa con el mundo italiano rompe, en cierta manera esa dependencia de Juni y abre la puerta a un mejor conocimien-

to del arte romano del Quinientos, aún cuando sólo sea de forma indirecta, a través de libros o fuentes impresas (41).

La actividad artística del recinto claustral fue intensa en la década de los años treinta del siglo XVI. Durante ese periodo trabajan conjuntamente arquitectos y escultores para completar todos los elementos estructurales y plásticos que configuran el espacio inferior de las crujías del levante y mediodía. Una vez que Juan de Badajoz hubo concluido la capilla noreste, Martín de Villarreal, dirige las obras hasta completar el resto de los tramos. En 1538 estaba finalizada la totalidad del ala oriental y en la zona sur únicamente faltan dos capillas que serán cerradas en 1540. Las labores se detuvieron en 1541 durante unos años, para reanudarse en 1545 con la ejecución de la primera capilla de poniente en donde la obra queda definitivamente paralizada hasta el siglo XVII (42). En consecuencia, es a Horozco y a Villarreal a quienes debemos atribuir la realización y seguramente las trazas, del claustro leonés y no a Juan de Badajoz como suele ocurrir en la historiografía tradicional. Este artífice tuvo una participación concreta en el recinto con la realización de la capilla noreste, ya señalada, pero el resto de la obra claustral no responde a sus características, ya que carece del sentido plástico y de la tipología de cubiertas y claves pinjantes que definen su quehacer artístico. Por el contrario, el modelo de bóvedas de crucería y de claves, el sistema de pilares fasciculados y de ménsulas, coinciden con la arquitectura de aquellos dos maestros e incluso de artistas vinculados al foco salmantino.

A partir de 1541 y por expreso deseo de los priores y visitadores de la Orden de Santiago, las obras se centran en el sobreclaustro y en las dependencias anejas a las galerías superiores de las dos crujías ya finalizadas, como son: el cuarto y capillas contiguas al coro, la escalera que comunica las sacristías y crucero de la iglesia con el piso superior y el denominado *cuarto prioral*, integrado por seis cámaras que se abrían a la delantera o fachada principal del convento (43).

En estas mismas fechas, en 1542, ante la ausencia de un maestro consolidado al frente de la fábrica, son convocados a León, Fr. Martín de Santiago y Pedro de Ibarra con el fin de supervisar todo lo que hasta ese momento se había levantado y, -según se lee en la documentación-, para dar *la traza de la casa* (44). Es este último dato el que plantea más interrogantes, ya que cuando ambos artistas vienen a León, las partes más im-

portantes del nuevo edificio estaban prácticamente concluidas, como sucede con la sacristía-tesoro, la fachada principal del convento y los dos paños del claustro mencionado, incluidos el capítulo, de forma que, en los planes inmediatos de la dinámica constructiva de la fábrica, apenas quedaban recintos por trazar excepto las partes inconclusas de las alas norte y oeste del claustro y las dependencias destinadas a residencias de los freiles. Opinamos que la actuación de los maestros debió estar relacionada con la conclusión definitiva de las dos crujías claustrales y con los recintos que habrían de levantarse a su alrededor, para lo cual restaba por solucionar uno de los problemas más acuciantes: el derribo de la antigua fábrica e iglesia medieval. En esas fechas, el viejo edificio todavía permanecía en pie y unido al convento. Por las descripciones de los libros de Visita, sabemos que se alzaba en lo que actualmente son las alas norte y oeste del claustro. Las dependencias medievales seguían conservando en el siglo XVI su plena funcionalidad a pesar de que las condiciones de habitabilidad no eran demasiado idóneas, según se desprende de las continuas voces lamentando su deplorable estado. Prueba de esta vigencia, como espacios necesarios y funcionales para lo religiosos de la Orden de Santiago y como una parte más, plenamente integrada en la vida conventual, es el hecho de que toda esta zona “vieja” había sido comunicada con la nueva fábrica a través del zaguán y galería superior del claustro.

La estructura laberíntica de las antiguas dependencias y su ubicación anexionada a los espacios recientemente levantados, impedía llevar a término el nuevo convento conforme a lo diseñado en la traza original, es decir, con un esquema regular y acorde con los preceptos renacentistas. Ante esta compleja situación, es posible admitir que Pedro de Ibarra y Fr. Martín de Santiago recibieran el encargo de organizar la complicada tarea del derribo de los muros medievales y proyecta la definitiva ejecución de las zonas inconclusas, para ser levantadas en el solar ocupado por las antiguas dependencias. Podríamos incluso pensar que gracias a su participación la planta del convento de San Marcos adquirirá la configuración definitiva, muy similar a la que presenta en la actualidad, a pesar de las alteraciones sufridas en los siglos XVII, XVIII y XX.

Con el asesoramiento de los dos artistas vinculados al arte salmantino, desde 1542 Martín de Villarreal se encargó de llevar a término la obra del segundo cuerpo del claustro, imponiendo un ritmo binario de arquerías es-

carzanas, sustentadas por columnas con capiteles fantásticos y galerías cubiertas de techumbres de madera. En torno a ese mismo año se finaliza la portada abierta en el ángulo sudoeste que comunicaba el piso superior del claustro con el resto del convento. Al igual que la que existe en el mismo lugar del cuerpo inferior, se trata de un vano de arco de medio punto, labrado con finos grutescos, en alguna de cuyas cartelas se lee la fecha 1542.

Los descargos de las cuentas de fábrica de 1542 a 1545 reflejan una enorme actividad constructiva en torno al piso alto del claustro. En 1543 se había realizado ya una parte considerable de las techumbres y del tejado del recinto y se estaban ultimando las labores de carpintería del *quarto* prioral. En 1545 las obras siguen centradas en el segundo cuerpo del claustro y dependencias conventuales anejas. Las tareas ejecutadas en esta ocasión se limitan a obras de carácter secundario.

### 3.a)- Techumbres

Queremos llamar la atención sobre la novedad que nos aporta la documentación inédita del Archivo Judicial de Toledo, en relación a las obras de carpintería y en especial a lo relativo a las techumbres del convento leonés. En esta actividad aparecen los nombres de Pedro de la Tijera, Juan y Rodrigo de Villaverde y sobre todo las figuras de Hernando de la Sota y Maestre Guillén (45).

En el periodo comprendido entre 1542 y 1543, una vez concluidas las obra arquitectónicas de las alas sur y este del claustro, los trabajos de carpintería cobran un empuje inusitado, tal y como se pone de manifiesto en el aumento espectacular experimentado tanto por los salarios de maestros y oficiales carpinteros o entalladores, como por la contratación de este tipo de mano de obra a destajo y temporal y sobre todo por el enorme gasto en la adquisición de madera de álamo, roble y pino. En algunas ocasiones conocemos cual es el cometido de cada uno de los maestros, así sucede en 1542 cuando se paga a Hernando de la Sota la ejecución de la capilla del rincón del coro en el claustro alto y dos verjas en las capillas de la iglesia, obras que labró a destajo (46), o en 1544-1545, momento en el que tras el maderamiento del sobreclaustro, se encarga a Maestre Guillen y un entallador denominado Guillermo (47), la realización de las seis puertas de nogal que habrían de cerrar las estancias priorales del piso superior y los

marcos y puertas de ventanas para esas mismas cámaras (48). El encargo de estas labores a una personalidad de prestigio como era Guillen Doncel, acostumbrado a la ejecución de este tipo de puertas talladas con motivos ornamentales, responde al carácter noble y aristocrático que se deseaba conferir al cuarto prioral, donde el lujo y la ostentación eran recursos habituales para lograr una ambientación cercana al estilo señorial (49). Pero en otros casos la información es menos concreta y desconocemos la labor específica de cada uno de los artífices que se mencionan.

En el bienio 1543-1544 las cuentas del convento registran el comienzo de la actividad destinada a la realización de las techumbres de madera para las galerías del claustro alto y las dependencias del cuarto prioral. En ese mismo periodo numerosos oficiales de carpintería y entalladores se dedican a las labores de tornejar y tallar un abundante repertorio de piezas propias de las armaduras de madera. En 1544 se les paga la realización de dos mil trescientos veintinueve florones y doscientos veintitrés serafines, cantidades que demuestran el tamaño de la superficie cubierta con carpintería en las dos galerías del claustro alto y habitaciones anejas. En ese mismo momento se libran a Maestre Guillen mil ochocientos sesenta y tres maravedís por hacerse cargo del corte y realización de los moldes necesarios para tal obra, lo que nos lleva a suponer que este artista tuvo una activa participación en la elaboración de algunas techumbres del convento santiaguista leonés (50). Los datos son reveladores de la riqueza y variedad de techumbres que cubrían estos espacios, desgraciadamente desaparecidas en el siglo XIX y de las que únicamente se conserva el magnífico ejemplo ubicado en la sala capitular (51). Todo ello nos invita a suponer la existencia de un interesante núcleo artístico centrado en torno a San Marcos, creador de buenos exponentes de techumbres de madera, cuyos ejemplos pudieron servir de modelos para la rica variedad con la que cuenta la geografía leonesa.

A partir de 1550 disminuye la actividad en este campo y las noticias sobre el tema son más escasas. El avanzado estado de las obras del convento, en el que se habían finalizado los aspectos más importantes de las nuevas dependencias previstas, explica este descenso. Las referencias se limitan a pequeñas labores de remate, tejados y obras interiores en las cámaras y habitaciones, con el fin de disponer de ellas para su pronta habitabilidad.

En la década de los años cincuenta del siglo XVI, y dentro de la contabilidad del convento de San Marcos, se registran los datos y pagos efectuados en la casa leonesa de Azadinos. Una parte considerable de estas partidas se relaciona con las obras de carpintería llevadas a cabo en ese edificio, para el que, en 1556, también trabaja Hernando de la Sota, junto con Manzano y otros entalladores (52).

### III.- ARTÍFICES MENORES

#### 1.- Doradores

En relación a los doradores, la labor de éstos es importante desde el comienzo de las primeras obras. A medida que se van concluyendo lienzos de pared, portadas y bóvedas, se compran panes de oro y plata y se requiere la presencia de estos artífices para dorar filacterias, letreros, claves, veneras y retablos. Es frecuente ver en la relación de cuentas el registro de la adquisición de ese costoso material y su destino, pero son escasas las noticias que proporcionan el nombre de los artífices; las primeras que aparecen corresponden a finales de 1542, momento en el que se producen elevados descargos hacia Cristóbal de Colmenares, pintor, vecino de León, que dora y pinta las claves y serafines de las tres capillas del capítulo, y adereza, junto a dos oficiales, las imágenes de la entrada del coro, inexistentes hoy día (53). También en ese año se le acaba de pagar por pintar y dorar las andas y arca que hizo para el Santísimo Sacramento para el día del Corpus Christi, y en el año siguiente se le pagan tres mil maravedís por unas andas y por lo que se le debía de las puertas de los órganos (54).

Otro de los doradores vinculados al convento leonés fueron: Rodrigo de Ferreras, que en 1543-1544 dora y pinta de colores una capilla del claustro bajo y en 1544-1545 dora dos filacterias, medallas y rótulos del claustro alto; Isidro de Ordás, batidor de oro, a quien se le compran panes de oro y plata durante 1530-1531 y en 1544-1545 (55). También aparece trabajando en la obra conventual el pintor Juan de Zamora, quien recibe en 1557 ocho reales por renovar una cornisa. En esas fechas se efectúa una relación de los salarios que se debían en el trienio de don Andrés Ruiz y en el trienio de su predecesor, Juan Gallego; existía cuenta con Carran-

cejas, pintor, porque doró y pintó las rejas del cuarto nuevo que se hizo en el convento (56).

## **2.- Herreros y cerrajeros**

Eran, sin duda, numerosas las obras en hierro que requería el convento leonés ante los nuevos trabajos que se estaban realizando; es de suponer que la riqueza con que se llevaron a cabo las labores escultóricas y arquitectónicas, recabando para ellas a maestros afamados y perfectos conocedores de su trabajo, impulsara a los distintos priores a requerir la participación de oficiales consagrados en el trabajo en hierro, bien como herreros, bien como cerrajeros. El gasto de la casa en herramientas y clavazón desde 1527 a 1557 se caracteriza por un continuo consumo, cuyo coste aparece reflejado en la relación de cuentas con más minuciosidad que el resto de los materiales, sobre todo en los últimos años en los que el trabajo de herrería es más activo ante la práctica conclusión de las obras. Las obras de ferrerías sirven básicamente de complemento tanto a las obras arquitectónicas como a las de carpintería, mientras las de cerrajería se realizan una vez concluidas las anteriores. Los distintos descargos que se producen son bastante explícitos al referirse al material empleado en la obra del convento (57).

Respecto a los artífices destacan: los herreros Juan Martínez y Cristóbal López a quienes básicamente se les compra material para la fábrica y Luis de Morones, Antón Ribero y Juan de Antimio encargados de la fabricación de las herramientas para la obra (58). Entre los cerrajeros figuran: Juan Ximón, Guillelmo, Vicente, Cabredo y Alonso Sánchez, autores de rejas para el cuarto prioral, candeleros, barras de hierro para las vidrieras del capítulo y obras menores como cerraduras, tiradores y aldabas para las puertas del convento (59).

## **IV.- ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO Y SISTEMAS CONTRACTUALES**

La organización del trabajo en la fábrica conventual de la Orden de Santiago en León mantiene los mismos sistemas contractuales y laborales que el resto de las fábricas hispanas del siglo XVI y sobre todo se atiene

a las normas y condiciones estipuladas por la propia orden militar (60). En consecuencia, los diferentes artífices que colaboraron en la obra leonesa se regían por el doble sistema de contrato fijo o a destajo, que a veces se completa con una actividad temporal, restringida a aspectos muy puntuales. El trabajo a pie de fábrica no tenía la misma intensidad durante todo el año, la mayor actividad se desarrollaba durante los meses en los que las condiciones climatológicas eran más benignas, es decir, de marzo a octubre; en los meses de invierno las labores constructivas disminuían y se centraban principalmente en los espacios interiores, tareas escultóricas o elementos ornamentales.

Como sucede en la totalidad de los conjuntos arquitectónicos y artísticos levantados en el siglo XVI, en el convento leonés existe una jerarquía profesional que implica también una diferenciación salarial. En el vértice de la pirámide se sitúa el arquitecto o maestro de la obra, a quien corresponden las tareas directivas y en ocasiones las trazas del proyecto. No siempre ambas figuras coinciden en una misma persona. En el caso de San Marcos la cuestión sigue todavía sin aclarar ya que los diseños originales se encargan a Pedro de Larrea, pero Juan de Horozco permanece al frente de ella como maestro más de quince años y será sustituido por Juan de Álava y Martín de Villarreal con participaciones esporádicas de otras figuras como Pedro de Ibarra y Fr. Martín de Santiago. El maestro mantiene su situación contractual fija y cuenta con la ayuda de un aparejador. Por debajo se sitúan los maestros de cantería, canteros, oficiales y peones. Esta jerarquización se mantiene con características análogas en otras actividades artísticas como la escultura o la carpintería, donde también se diferencian los maestros, de los entalladores, oficiales y carpinteros. Junto a estos artífices aparecen los oficios considerados menores, de los que se encargaban herreros, cerrajeros, retejadores, albañiles o soladores.

En función de esa escala profesional, los salarios fijos oscilaban entre los 20.000 maravedís anuales que llega a cobrar Juan de Álava, los 12.000 que recibe Juan de Horozco, o los 9.000 de Villarreal, hasta cantidades que se aproximan a los 5.000 maravedís en el caso de los oficiales. En la contabilidad del convento leonés, las asignaciones salariales se hacen por mensualidades, aunque los oficiales y peones se les paga por jornada cumplida y trabajo realizado. Los destajos eran acor-

dados previamente y suelen ser motivo de mayor variedad en función del tipo de labor contratada.

En la relación de salarios de la fábrica de San Marcos, a lo largo del periodo en el que se centra el presente trabajo, se observa en la existencia prioritaria de personal fijo y su pago en jornales durante los años 1526 a 1532, coincidiendo con una etapa muy activa, en la que se realizan las obras de arquitectura de la iglesia y se inicia la fachada principal, el claustro y las sacristías. A partir de 1542, momento en el que ya han sido concluidos los aspectos constructivos y tectónicos de los espacios señalados, se requiere mano de obra dedicada a las tareas escultóricas, a la talla y labra de labores ornamentales y a la ejecución de elementos decorativos o remates de las dependencias conventuales. Es en estas fechas cuando aparece un notable incremento de contratos a destajo, salarios temporales para oficiales y artífices menores.

Es evidente que en la trayectoria global de la fábrica leonesa existe una cierta correspondencia en la relación salarios-gasto de material. Pero mientras los salarios desarrollan una línea continua y ascendente desde los años iniciales, los materiales experimentan mayor índice de fluctuación en función de la actividad predominante en la obra en cada periodo concreto. Así, en las primeras etapas se produce una subida espectacular de materiales básicos de construcción, para ir disminuyendo progresivamente en favor de material destinado a carpintería o a tejas en los periodos finales. La gráfica de la evolución de las diferentes partidas de materiales habla por sí sola y es un elemento indicativo del estado de la fábrica y del proceso constructivo seguido en el convento de San Marcos (Fig.11). Este hecho se comprueba en el gasto de los diferentes tipos de piedra. Entre 1526 y 1529 es bastante abundante la cantidad de piedra blanca y piedra masina, destinadas a la ejecución de sillares y de muros de la fábrica de la iglesia respectivamente. Según los datos documentales reseñados y los *Libros de Visita*, hacia 1528 se comienza el cerramiento de las bóvedas del templo, fecha que coincide con el inicio de la adquisición de piedra toba, con la que, como es sabido, se efectúan las cubiertas. En relación a este mismo tipo de piedra, es enormemente significativo el hecho de la disminución del gasto de toba e incluso su desaparición dentro de la contabilidad de la fábrica a partir de 1544, momento en el que los espacios cubiertos con bóvedas están ya concluidos -iglesia, claustro, sacristías, capítulo-, sin em-

bargo, a partir de esa fecha se llevan a cabo las obras de las dependencias cubiertas con techumbres de madera, registrándose lógicamente un incremento de la cantidad destinada a este material a lo largo de los años cuarenta de la centuria. Fluctuaciones similares se aprecian en el gasto de teja, ladrillo, o en elementos como vidrieras, dorados o forja, que indican la última fase del proceso constructivo.

Finalmente a través de los datos aportados por la contabilidad del convento leonés, podemos añadir algunas precisiones sobre el sistema de control de los gastos de la fábrica, y sobre la cantidad global empleada en la financiación y realización de esta magna obra.

Los gastos de la fábrica eran recogidos anualmente en el libro de cuentas que poseía el obrero mayor y en el que estaba anotada la contabilidad global de la casa de manera anual, con los descargos y cargos correspondientes. Los datos allí consignados provenían de las cuentas que el convento reseñaba cada año, tomadas por el Comendador -conforme a la provisión obligatoria dictaminada por el emperador Carlos V- al prior, mayordomo y depositarios correspondientes, al final de cada trienio, especificándose el periodo de sede vacante anterior al trienio en los casos que tal acontecimiento hubiera tenido lugar. Este sistema explica que la contabilidad del convento no correspondía siempre con años naturales, sino con los periodos trienales de los priores.

Para llevar a término el proceso de renovación del convento leonés, el Capítulo General, celebrado en Valladolid en 1513 bajo la presidencia del rey Fernando el Católico, como administrador perpétuo de la Orden, acuerda despachar una Cédula Real, dirigida al prior y freiles de San Marcos, por la que se les insta a la constitución de un fondo de 300.000 maravedís anuales destinados a la ejecución de la nueva fábrica. Esta cantidad se obtendría de las cuantiosas rentas del convento, con cuyos depósitos se crearía un arca reservada para tal fin. El envío de la certificación de los depósitos al Consejo de Ordenes -según lo estipulado en la Cédula real- se demoró hasta 1514; desde esa fecha se cuenta con la cantidad reseñada para hacer frente a las obras (61).

Los trescientos mil maravedís anuales eran en principio una cantidad suficiente y bastante elevada para el gasto inicial de la nueva fábrica. Sin embargo, a medida que el proceso constructivo adquiere un ritmo más rápido y se van levantando las diferentes dependencias que integraban el nuevo

conjunto monumental, esas cantidades resultaron insuficientes. Este hecho se comprueba en los datos que proporciona la contabilidad de la casa conventual leonesa, correspondiente al periodo comprendido entre 1526 a 1557. A lo largo de esos años, la cifra de los trescientos mil maravedís se superaba habitualmente y en determinados momentos llegaba a sobrepasar el millón de maravedís -en 1530-1531 y en el bienio 1543-1545- con un promedio anual en torno a los setecientos mil maravedís (Figs. 12 y 13). Existieron por tanto, otros sistemas de financiación complementarios para hacer frente a los cuantiosos gastos derivados de la construcción del nuevo edificio cuyo coste total es difícil de establecer ante la ausencia de documentación de los años 1533 a 1541, pero se acercó a los doce millones de maravedís en los dieciseis años más activos de la fábrica.

## NOTAS

- (1) En anteriores trabajos hemos abordado la dimensión artística del convento leonés desde perspectivas formalistas, iconográficas y mediante el análisis comparativo. La mayor parte de las afirmaciones vertidas en estos trabajos se han visto confirmadas ahora de manera documental. Sobre el conjunto monumental: CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura*, León, 1993; ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 31-33.
- (2) Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), *Ordenes Militares*. Santiago. Convento de San Marcos de León, Libro de Visita 1098C, fol. 416 y ss; Idem, *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 9.246, s/f. Cuentas que tomó el comendador Diego López de Torremocha, por comisión de su Majestad, a don Juan Alonso, prior del convento.
- (3) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de Visita 1098C, fol. 416 y ss.
- (4) *Ibídem*, Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093, s/f. Gastos de 1529 bajo el priorato de don Diego de Aller.
- (5) La declaración de Martín de Villarreal está fechada el 10-IX-1532 y corresponde a todo lo que dejó hecho en la etapa del Comendador Torremocha y desde ese momento hasta la fecha de la declaración: “Desde el estado que dexo el dicho Comendador, que fue fasta las ventanas, se a subido todo el cuerpo de la yglesia fasta el texado e se an cerrado cinco capillas del crucero e blanqueado e dorado un retablo e con su letrero de todo el cuerpo de la yglesia, y abiertas las capillas hornacinas fazia la parte de adentro e fazia el claostro, y cerrada la una dellas, y asentadas diez

*claraboyas e maineles e ventanas, y tomadas las aguas de todo el cuerpo de la yglesia y fechados los tirantes en todo el cuerpo de la yglesia y subidos un fusillo e un caracol fasta lo alto del texado del cuerpo de la yglesia, y elegidas dos torres en la delantera de la yglesia e la una dellas está fenescido el remate del arco del omylladero y en la otra acabada la ymagineria y queda el arco por cerrar..”*. (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093, Obras del tercer año del trienio de don García de Herrera, del 8 de septiembre de 1531 al 8 de septiembre de 1532).

- (6) *Ibíd*em, Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093, s/f.
- (7) *Ibíd*em. Gastos de las obras durante el tercer año del priorato de don García de Hererras (1531-1532).
- (8) Sobre la figura de Juan de Álava, CASTRO SANTAMARÍA, *Juan de Álava*, Tesis doctoral inédita.
- (9) La noticia inédita sobre la participación de Juan de Álava en San Marcos de León, implica una nueva valoración del edificio y de la propia figura de este artista. En relación a este aspecto en el presente trabajo no pretendemos establecer afirmaciones definitivas sino efectuar una primera aproximación al tema y enunciar las hipótesis que a nuestro juicio son más probables. Consideramos que las cuestiones apuntadas necesitan un estudio más profundo, por lo cual en la actualidad llevamos a cabo trabajos de investigación conducentes a la elaboración de nuevas conclusiones.
- (10) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Convento de San Marcos de León. Libro de Visita de 1538, 1099C, fol. 448 y ss.
- (11) La antigua iglesia del convento de San Marcos contaba con una sillería coral labrada en madera y pintada ubicada en el sotocoro del templo medieval. La nueva sillería no fue colocada en su emplazamiento definitivo hasta la década de los años cuarenta del siglo XVI, entretanto el conjunto coral medieval ocupó su lugar. (A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de Visita 1098C, fol. 416-417, y Libro de Visita 1099C, fol.416).
- (12) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093. Gasto de obras del convento correspondientes al segundo año del trienio de don García de Hererras (8-IX-1530 a 8-IX-1531).
- (13) No existe constancia documental respecto a las obras de la sillería entre 1532-1533, lo que nos hace suponer que su talla comenzaría a partir de esas fechas.
- (14) Sobre la sillería coral: MARTÍN GONZÁLEZ, “La sillería”, 279-284; ARIAS MARTÍNEZ, *La sillería del coro*, 9-25; ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*.
- (15) ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 109; TUCART, *Etienne Jamet*.
- (16) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147.
- (17) En la relación de cuentas de 1543, se afirma: “*Silla prioral. La silla prioral que faltava en el coro se dio en destajo de haçer de talla y ensanbaje syn la figura grande del respaldar, en çiento e veynte ducados a mastre Guillen (sic) e Joan de Mios,*

*los sesenta que ovo de aver el dicho mastre Guillen por el ensanbraje e los sesenta al dicho Joan de Mios por la talla...*". (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147.).

Sobre la identificación de *Mestre Guillen* con Guillén Doncel, nos basamos en otras referencias documentales relacionadas con su participación en la sacristía y en otras obras de la Catedral leonesa donde figura denominado de ambas formas.(Archivo de la Catedral de León -A.C.L.- Acta Capitular del 12 de octubre de 1548 y 20 de noviembre de 1549; Archivo Histórico Diocesano de León, *Protocolos Notariales de Andrés Pérez*, doc. 12-C-8, s/f.).

- (18) Sobre este encargo en la relación de cuentas de 1544-1545 se constata: "*Silla prioral... y los seys mill e setecientos e cinquenta maravedis que se pagaron a Juan de Juni ymaginario veçino de Valladolid, por la figura grande del Xristo que se puso en la dicha silla la qual era a cargo del dicho convento...*". (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f.). En la silla prioral se representa a Cristo con un niño que le ofrece una manzana. El rostro de Cristo guarda semejanza con el Yacente del Entierro del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, obra sin duda de Juni.
- (19) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de Visita 25C, fol.8. Cuentas del año 1603; ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 46.
- (20) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093. Durante la sede vacante de don Diego de Aller en 1529 se descargan 12.800 maravedís por la colocación de una vidriera y en el primer año del trienio de don García de Herrera en 1530, se descargan 39.100 maravedís por una vidriera del crucero. Los gastos sobre este tipo de obras continúan durante 1530-1532, periodo en el que ya se registran los nombres de algunos maestros vidrieros.
- (21) CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres*, II, 292.
- (22) NIETO ALCAIDE, "Iconografía de la vidriera", 143-157.
- (23) En 1542 se registra el dato dentro de las cuentas correspondientes a ese periodo: "*Estraordinario de la obra. Dieron mas para su descargo veynte e un mill çiento e treinta e ocho maravedís e medio que se gastaron en el gasto estraordinario de esta manera: los diez mill e noveçientos maravedís que se pagaron a Niculas de Holanda, vidriero veçino de Salamanca, por las tres vidrieras que yzo en la pieza baja del claostro de açia la delantera.*" En 1543 se insiste de nuevo en el tema y se anota: "*...seys mill e quinientos e diez maravedís se pagaron a Niculas de Holanda vidriero, vezino de Salamanca, de dos vedrieras que tuvieron sesenta e ocho palmos, para dos ventanas del capítulo que está en el claostro*". (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f.).
- (24) *Ibídem*, *Ordenes Militares*. Santiago, Libro de Visita 1099C, fol. 416. La visita se efectúa el 16 de abril de 1538.

- (25) En la inscripción puede leerse: PERFECTUM HOC OPUS ESTE DOMINO BERNARDINO PRIORE A GIOVANNE BADAJOZ ARTIFICE. 1549. Sobre este recinto CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz*, 213-227.
- (26) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, “La sacristía del convento”, 235-252.
- (27) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. Cuentas correspondientes al tercer año del priorato de don García de Herreras (1544-1545).
- (28) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, “La sacristía del convento”, 235-237.
- (29) Sobre este grupo de artistas y su vinculación profesional y artística, vid. ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 71-75.
- (30) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 6.555. Descargos de tiempos del prior don Juan Gallego (1552-1555) y don Andrés Ruiz de la Vega (1555-1557).
- (31) *Ibídem*, nº 19.093. Relación de cuentas en el segundo año del trienio de don García de Herreras (1530-1531).
- (32) MORALES, *La obra renacentista*.
- (33) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La iglesia y el convento*.
- (34) CASTRO SANTAMARÍA, “Algunas aportaciones” (en prensa). Agradecemos a esta autora las noticias relativas al tema cuando el trabajo todavía esta en prensa.
- (35) Los datos aparecen en la declaración de Martín de Villarreal del 10 de septiembre de 1532, reseñada en las notas anteriores, en ella se afirma: “*están asentadas nueve medallas y están aelegidas dos ventanas e çinco encasamientos y están asentadas tres repisas en los dichos encasamientos, más está elegido el capítulo...*”. (A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093, s/f).
- (36) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de visita 1099C, fol. 416 y ss. La altura de treinta pies equivale aproximadamente al primer piso de la fachada.
- (37) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. Relación de cuentas correspondientes al periodo de sede vacante del prior don Hernando de Villares y al trienio del prior García de Herrera (1542-1545).
- (38) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 19.093. En la declaración de Martín de Villarreal se especifica que en el claustro: “*...están començados a aelegir dos paños del claostro, y en el un paño quatro capillas y en el otro tres, y están subidas las seys capillas fasta el alto del antepecho de la parte del patio, e de la otra parte de las hornaçinas ai cinco yladas de xarxamentos..., e de la otra parte están erexidass cinco capillas y están subidas fasta el capitel de las ventanas..., e más queda cerrada la primera vuelta del arco que se faze para la puerta del claostro... e parte de unas pieças que se fazen para el nasçimiento que se faze para ençima de la puerta...*”. (El relieve está hoy junto a la puerta).
- (39) Nuestro agradecimiento a Virgilio Bermejo, del Instituto Ephialte de Vitoria por habernos ayudado a la búsqueda y obtención de la estampa de Bramante. Un ejemplar de esta estampa se guarda en la actualidad en la colección de estampas de El Esco-

- rial. Sobre esta colección, vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas*. Sobre la relación del relieve leonés con Bramante, también se hace referencia en MARÍAS, *El largo siglo XVI*.
- (40) Sobre la influencia de estos modelos en la obra de Juni y en concreto en la sillería coral de San Marcos, vid. ORICHETA GARCÍA, "Grabados alemanes", 317-330.
- (41) FERNÁNDEZ DEL HOYO, "Datos para la biografía", 333-340. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, 483.
- (42) A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de visita 1099C. Año 1538. Idem, Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f.
- (43) Ibídem, Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. Relación de cuentas de 1542-1545.
- (44) Ibídem, Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. En la relación de cuentas de 29 de septiembre de 1542 a 29 de septiembre de 1543, se hace un descargo de nueve mil maravedís, "*en razón de lo pagado a Fray Martín de Santiago y a Pedro de Ybarrá, maestros de cantería, por el tiempo en que se ocuparon en venir de Salamanca a visitar la obra e açer la traça de la casa...*".
- (45) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. y nº 19.093. En este documento se afirma: "*Dieron para su descargo veynte e nueve mill e quinientos e sesenta e ocho maravedís e medio que se gastaron en quatrocientos e treynta e quatro días que se ocuparon Pedro de la Tijera e Rodrigo e Juan de Villaverde, carpinteros, e otros, en la dicha obra a diversos preçios...*".
- (46) Ibídem, Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. Relación de cuentas del periodo de sede vacante del prior Hernando de Villares (25 de marzo de 1542 a 29 de septiembre de 1542).
- (47) No sabemos quién puede ser este Guillelmo, tal vez sea Guillén de la Sierra, cuñado de Guillén Doncel y como él, entallador.
- (48) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. "*Dieron mas para su descargo noventa e un mill e çiento e ocho maravedís y medio, que se gastaron en pagar mill e dosçientos e veynte e quatro jornales de carpintería y enjanbradores, y en siete mill tresçientos e quarenta e quatro maravedís que se pagaron a Guillelmo e mastre Guillen porque en destajo yzieron seis puertas de ventanas con sus marcos para encerados para las seis cámaras del quarto nuevo en lo alto que cahe açia el hospital, y en seys mill que se pagaron al dicho mastre Guillen por cinco troços de nogal quedel se conpraron...*".
- (49) Guillen Doncel es el autor de obras de estas características en la catedral de León donde le fue encomendado el trabajo de las puertas del claustro y de la sacristía catedralicia y los cajones para el oratorio (A.C.L., *Cuentas de fábrica*, 1546-1591, doc. 9.042, fols. 11 r. y 12 v.)
- (50) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147.

- (51) Estas ricas techumbres se conservaron al menos hasta el siglo XIX. De ellas tenemos constancia no sólo por los documentos reseñados, sino por la descripción que de ellas se hace en 1858 con motivo de la visita de los Reyes a San Marcos de León, por J. de Dios Rada y Delgado: “*Pero la iglesia como todo el edificio, ya por abandono, ya por causas más reprehensibles, encontrábase, a la fecha en que recibió la regia visita, en un lamentable estado... las armaduras sobrecargadas de madera y cascotes...los ricos artesonados de las habitaciones, destrozados, excepto el magnífico que servía para sala de exámenes, en buen estado de conservación.* ( DE DIOS RADA Y DELGADO, *Viaje de S.S.M.M.*, 225).
- (52) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 6.555, fol. 225v.
- (53) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. Sobre este y otros pintores del siglo XVI en la diócesis leonesa, RODICIO, *La pintura del siglo XVI*, 57-63.
- (54) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, S/f. En la visita efectuada a la nueva iglesia el 16 de abril de 1538, encontramos la siguiente noticia: “*Ay en la dicha yglesia unos órganos grandes puestos en la tribuna alrededor labrada el antepecho de balaustres de madera e pintado todo e dorado con tres leones encima con sus escudos, ansi mismos pintados están los dichos órganos en su caja muy bien adornada con sus puertas pintadas...*”. (A.H.N., *Ordenes Militares*. Santiago. Libro de Visita 1099C, fol. 417.). Creemos que las puertas de estos órganos son las mismas por las que se paga a Colmenares tiempo después.
- (55) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. y nº 19.093, s/f.
- (56) *Ibíd.*, Archivo Judicial de Toledo, nº 6.555. Creemos por razones cronológicas que Carrancejas corresponde con Francisco de Carrancejas, pintor de amplia trayectoria artística en León. Sobre estos pintores, vid. RODICIO, *La pintura*, 73-85 y 89-99.
- (57) Existe una gran variedad de herramientas: clavos chillones, forcales, terciales, medios enplentones, grapas, cantoneras, etc.
- (58) A.H.N., *Ordenes Militares*. Archivo Judicial de Toledo, nº 9.246, nº 19.093, fol. XIV. y nº 15.147, s/f. Luis de Morones ya había trabajado en la fábrica catedralicia (A.C.L., *Fondos de Rentas*, doc.nº 10.198).
- (59) *Ibíd.*, Archivo Judicial de Toledo, nº 15.147, s/f. y nº 6.555.
- (60) GARRIDO SANTIAGO, *Arquitectura militar*, 52-58.
- (61) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz*, 195.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *La sillería del coro de San Marcos de León*, León, Junta de Castilla y León, 1995.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M<sup>a</sup>. Dolores, *Juan de Badajoz y la arquitectura del renacimiento en León*, León, edit. Universidad de León, 1993.
- "La sacristía del convento de San Marcos de León. Estudio iconográfico", *Estudios Humanísticos*, XII, León (1990), 325-252.
- CASTRO SANTAMARÍA, Ana, *Juan de Álava*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 1994.
- "Algunas aportaciones sobre la catedral de Plasencia (siglo XVI)", *Norba*, Cáceres (1996) (en prensa).
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, reedic., 1965.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M<sup>a</sup>. Antonia, "Datos para la biografía artística de Juan de Juni", *B.S.A.A.*, LVII, Valladolid (1991), 333-340.
- GARRIDO SANTIAGO, Manuel, *Arquitectura militar de la Orden de Santiago en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1989.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M<sup>a</sup>., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1994-1996.
- MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1989.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Ámbito, 1992.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La sillería de San Marcos de León", *Goya*, 29, Madrid (1959), 279-284.
- MORALES, Alfredo J., *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, edit. Ayuntamiento de Sevilla, 1981.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, "Iconografía de la vidriera española del Renacimiento: los programas", *Cuadernos de Arte e Iconografía. Fundación Universitaria Española. Seminario "Marqués de Lozoya"*, II, 2, Madrid (1988), 143-157.
- ORICHETA GARCÍA, Arantzazu, *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, León, edit. Universidad de León, 1997.

- "Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León", *Academia*, 83, Madrid (1996), 317-357.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios, *Viaje de S.S.M.M. y A.A. por Castilla, León y Galicia verificado en el verano de 1858*, Madrid, Aguado, 1860.
- RODICIO, Cristina, *La pintura del siglo XVI en la diócesis de León*, León, Institución "Fray Bernardino de Sahagún", 1985.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, Salamanca, 1987.
- TUCART, André, *Étienne Jamet, alias Esteban Jamete, sculpteur français condamné par l'Inquisition*, París, Picard, 1994.

**PROCESO CONSTRUCTIVO DEL CONVENTO DE SAN MARCOS  
DE LEÓN. CRONOLOGÍA Y ARTÍFICES<sup>1\*</sup>**

<b>AÑOS</b>	<b>MAESTROS CANTEROS</b>	<b>OBRAS</b>
1526-1529	- Juan de Horozco, maestro de la obra.	- Iglesia y claustro.
1531-1532	- Juan de Álava, maestro de la obra.	- Fachada y claustro?
1532	- Martín de Villarreal, aparejador.	- Iglesia y claustro.
1542	- Martín de Villarreal, maestro de la obra.	- Fachada superior y claustro.
1542-1543	- Fray Martín de Santiago y Pedro de Ibarra, maestros de cantería.	- Supervisión y traza de la casa conventual.
1556-1557	- Andrés de Buega, maestro de cantería. - Juan de Cerecedo.	- Solado de la Iglesia, sacristía y tesoro. Capilla de los Reyes y blanqueo de capillas.
<b>ALBAÑILES</b>		
1556	- Isidro Daza.	- Solado y blanqueado del trascoro. Tapias y coro.
<b>ESCULTORES</b>		
1542-1543	- Maestre Guillén (Guillén Doncel) y Juan de Miao, entalladores.	- Talla y ensamblaje de la silla prioral del coro.
1543-1544	- Maestre Guillén, entallador.	- Labra seis puertas para las cámaras del claustro alto.

---

<sup>1\*</sup> En estas tablas tratamos de reseñar tan sólo a los artistas que aparecen en los datos inéditos que presentamos, obviando aquellos otros de los que ya se tienen noticias.

	- Juan de Juni, imaginario.	- Talla del respaldar de la silla prioral del coro.
1544-1545	- Maestre Guillén y Guillermo.	- Labra de seis marcos de ventanas.
	- Juan de Angés.	- Medallas y repisas sacristía.
1557	- Juan de Angés.	- Aderezar imágenes de barro.

### CARPINTEROS

1530-1531	- Pedro de la Tijera, Rodrigo y Juan de Villaverde.	
1542	- Hernando de la Sota.	- Labra capilla claustro alto.
1555	- Hernando de la Sota.	- Varias obras.

### DORADORES

1542-1543	- Cristóbal de Colmenares.	- Pintar y dorar claves, andas, arcas y puertas de órganos.
1543-1545	- Rodrigo de Herreras.	- Pintar y dorar capillas y medallas del claustro.
1557	- Juan de Zamora. - Francisco de Carrancejas.	- Renovar cornisa. - Dorar y pintar rejas.

### VIDRIEROS

1530-1532	- Francisco de Valdivieso y Alberto de Holanda.	- Vidrieras del cuerpo de la iglesia nueva.
-----------	--	--

1542	- Nicolás de Holanda.	- Tres vidrieras del capítulo.
1542-1543	- Nicolás de Holanda.	- Dos vidrieras del capítulo.
<b>HERREROS Y CERRAJEROS</b>		
1527-1528	- Juan Martínez, herrero.	- Hechura de clavazón.
1542	- Juan Ximón, cerrajero.	- Candelero de hierro.
	- Guillelmo, cerrajero.	- Barras y chavetas de vidrieras.
	- Luis de Morones y Antón Ribero, herreros.	- Hechura de clavazón.
1542-1543	- Antón Ribero, Juan de Antimio y Luis de Morones, herreros.	- Aderezar herramientas y hechura de clavazón.
1543-1544	- Antón Ribero.	- Aderezar herramientas.
	- Vicente, cerrajero.	- Hechura de candados, bisagras, cerraduras, llaves.
	- Cristóbal López.	- Grapas para la escalera.
1544-1545	- Antón Ribero.	- Aderezar herramientas.
	- Vicente, cerrajero.	- Bisagras, aldabas, etc.
1557	- Alonso Sánchez.	- Rejas del cuarto nuevo.

CON UNA FORMA CLARA QUE TUVO RUISEÑORES

Por

ESPERANZA LÓPEZ PARADA



Cuando el equipo de dirección del Teatro Español encargó a Julio López Hernández un monumento sobre Lorca y sobre “Yerma”, el artista se planteó una escultura que supiera rebasar sus lindes, y enlazara, permitiera la simbiosis con poesía y teatro.

La obra en bronce, a ras de suelo, habría de ofrecer un Federico próximo, hermanado con el paseante en la plaza. Hermanado pero diferente, gracias a esa actitud poética de sus dedos liberando e impulsando el vuelo de una alondra. El pájaro sería recogido de nuevo por las mismas manos de Lorca en el interior del teatro, en una pieza desdoblada de la primera.

Los dibujos previos al proyecto suponen no sólo acercarse a la morfología, a la estructura futura de la composición, sino que, además, son pasos para clarificar su fondo y su sentido.

El poeta permite a la alondra elevar sus plumas, tomar aire. Pero más que eso, la deja extender el canto.

La vida, en sus orígenes, en su inicio y gestación, se iguala en “Yerma” a un pájaro vivo latiendo “por dentro de la sangre”. Con tal metáfora, Federico intuía el símbolo ancestral e ibérico de la fertilidad y la resurrección que los arqueólogos descubrieron y vieron en el pichón de paloma sostenido por la Dama de Baza.

Repitiendo ese mito con el propio Lorca como protagonista, la escultura se vuelve poesía.

El caminante ha deambulado por la plaza, se ha aproximado a una figura inicial que sabe desencadenar el vuelo. Y ahora penetra en el edificio y descubre el fin de la acción, las alas plegándose y tornando a su origen. El es también un poco la canción de la alondra. Con ello, la obra abandona sus límites espaciales, su estatismo, para hacerse trayectoria,

para hacerse teatro. Proceso secuencial, discurso de ave invisible reconstruido por el que lo observa.

Se ha montado, pues, un escenario cuyo límite y motor son las manos de Federico, que el paseante se encargará de habitar.



ESCULTURA DE CERVANTES POR  
JUAN DE ÁVALOS PARA BOSTON

Por

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA



Glosar la escultura de Juan de Ávalos a estas alturas de su producción artística resulta algo peligroso y pretencioso al mismo tiempo. Peligroso por cuanto se está propicio a repetir lo mucho que se ha escrito, posiblemente con menos éxito que lo hicieron otros anteriormente; pretencioso porque decir algo nuevo que destaque en el difícil oficio de la crítica, que es ante todo y sobre todo comunicación de secretas presencias de los contenidos artísticos de la escultura, en este caso de la escultura de Juan de Ávalos, no resulta fácil de conseguirse tampoco. A Juan de Ávalos en estos momentos hay que verlo no sólo en una obra, que de por sí, toda obra suya presenta la impronta de una consecución, también hay que verlo en su conjunto, en su trayectoria, en sus circunstancias todas que parten de una concepción realista fuertemente afirmada sin concesión alguna a dialogar con otros parámetros de valoraciones corpóreas, ni tan siquiera de interpretaciones distanciadoras de la realidad. El respeto a la realidad formal es una constante no ya en la obra que ahora nos ocupa, la del monumento a Miguel de Cervantes, también lo es en toda su trayectoria escultórica, como lo fuera para toda la escultura romana clásica. El principio de estudio y presencia del cuerpo, de las expresiones más serenas e impertérritas, se mantienen firmes y con igual acento que en la estatuaria clásica.

La procedencia emeritense de Juan de Ávalos no es algo casual, sino consecuente. Ávalos nació en una tierra impregnada de esencias romanas. Creció y se desarrolló en Mérida, entre sabores y formas clásicas, presencié cómo de la tierra emergían restos arqueológicos de esa traza; él mismo descubrió y sacó de las entrañas de la tierra formas que acarició cuidadosamente desterrando las incrustaciones de barro devolviendo a la

luz y a las miradas, después de tantos siglos, las formas obtenidas al mármol. Experiencias que son algo más que sensibles trabajos y contactos con el hallazgo feliz, pues en este caso hay que hablar más que de hallazgos, de reencuentros, pues su concepto artístico, transmisor de realidades formales, es el mismo que impulsara a toda la cultura que alimentó la esencia y las presencias de la escultura de Juan de Ávalos.

Los tiempos se suceden y en ese suceder continuo la evolución se hace notar con fuerza influyente. Ávalos siguió los impulsos de la evolución adaptándose a los tiempos, sin consentir ni dar tregua a las modas ni a los modos. Su adaptación es siempre de tipo argumental más que formal. La dialéctica, el discurso en cada caso que la escultura, cada escultura presenta, es algo que el escultor afronta valiéndose de elementos tales como lo son las dimensiones, las concurrencias de elementos que componen conjuntos formales, los símbolos claramente incidentes... y tantas otras cosas más que son productos de un aprendizaje continuo, de un permanente ejercicio de diálogo con la plasticidad de la materia, con sus apariencias y con sus presencias al servicio de la creatividad de la escultura.

Los monumentos del escultor Juan de Ávalos están muy estudiados en los mínimos detalles; dotados de una documentación abundante y rica, no dejan sus esculturas de presentar, ante todo y sobre todo, unas señas de identidad expresiva que le pertenecen exclusivamente al artista.

Ese hecho de autoridad inequívoca que damos en denominar personalidad del artista tiene su doble interpretación cuando distintas opiniones se inclinan por titular esa definida autoría como repetición insistente, lo que lleva una injusta carga peyorativa, pues son cosas distintas y supone un gran equívoco confundir la huella personal con la insistente repetición. La personalidad nace del talento que informa todo el posterior proceso de evolución, mientras que la repetición de algo, no precisa necesariamente el supuesto talento, es suficiente con la habilidad o el dominio técnico que permite la imitación.

Si traemos aquí, a este caso, el ejemplo, es porque sucede con demasiada frecuencia el equívoco cuando se trata de pronunciarse sobre arte sin las debidas medidas de prudencia que se aconsejan cuando faltan datos y razones que permitan la contemplación de una rica panorámica de entendimiento de los misterios y razones del arte, lo que sucede con especial

incidencia en los tiempos presentes donde la abundancia de ejemplos y de medios de comunicación, invitan a la opinión que se afronta, en ocasiones, con ligereza, frivolidad cuando no como simple repetición de un titular prefabricado sin fundamento ni razones.

La escultura de Juan de Ávalos tiene una evidente personalidad y es coherente con su autor. A la influencia de su procedencia, de tanta información formal recibida en su lugar de nacimiento, acrecentada por la identificación del artista con la cultura y raíces propias, hay que añadir también cómo el escultor vuelca también en su quehacer esos rasgos propios de su carácter: comunicativo, afable, conversador, inteligente, sincero... pues de todo eso hay en la escultura de Juan de Ávalos y ello corrobora la afirmación de que existe coherencia en su obra, una coherencia nacida de todos y cada uno de los signos que conforman el carácter del artista. De ahí la abundancia de datos que presentan sus esculturas, especialmente sus monumentos, aportando leyendas, titulares, literatura alusiva y no del todo necesarias en ocasiones. De ahí las presencias de realidad nunca alterada con equívocas aportaciones si estas no sirven para aclarar más aún lo representado; el aporte de datos que obligan al espectador a buscar y profundizar en los temas recogidos por las esculturas y más claramente por las esculturas monumentales que glosan un personaje, una virtud, un entorno, un acontecimiento histórico... y tantas otras cosas.

Ávalos es un escultor que modela, perfila las formas, siempre identificadas todas ellas y establece una relación entre los distintos fragmentos entre sí, y entre el conjunto y el espacio exterior donde se supone está siempre el espectador, el contemplador de la obra, con su carga de exigencias y pretensiones, con su capacidad de captación de emociones y sugerencias, con sus anhelos más íntimos de diálogos emocionales, intelectuales, de investigador incansable que clama respuestas a mil preguntas y va descubriendo más preguntas aún posibles de formularse, pues la escultura no se agota nunca en una mirada ni en muchas miradas.

Desde hace algunos meses en el patio interior del edificio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se exhibe una monumental escultura de Juan de Ávalos, un monumento a Miguel de Cervantes que llama poderosamente la atención de los visitantes de la Real Academia con ocasiones varias de asistencia a actos, conciertos, tomas de posesión, exposiciones, presentaciones de libros... Pararse ante el monumento a Cervantes es algo obligado, una invitación por muchos motivos, desde la simple curiosidad, a la admiración del autor representado y también del autor de la escultura. Por ello creemos necesario dar cuenta de la existencia de la escultura, representación... también su destino final, pues como bien puede apreciarse se trata de una exposición temporal mientras llega el momento de emprender el viaje a su destino estable. El patio de luces del edificio, en el eje del paso de carruajes desde la calle de Alcalá a la calle Aduana, también acceso al garaje subterráneo, no parece desde luego lugar propio para la instalación de una escultura monumental de la significación y la presencia de esa obra de Juan de Ávalos que nos informa al respecto.

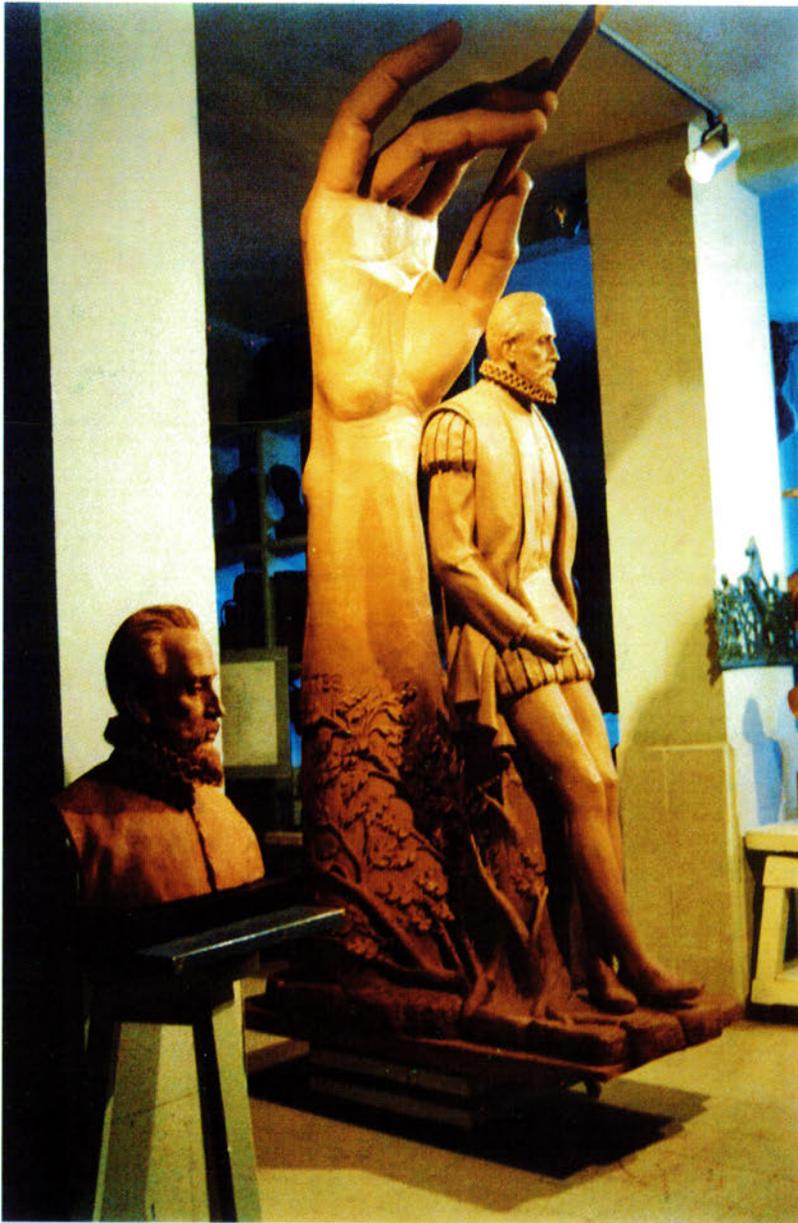
Se trata de una exposición de la obra "Monumento a Cervantes" que tiene su destino en la ciudad de Boston. Es un encargo que presenta su retraso debido a que el presupuesto se ha desbordado. Mientras se solucionan estos problemas, que no van más allá de un reajuste, se muestra el monumento en este patio, punto de paso de muchos amantes del arte.

Un reajuste numérico debido al paso del tiempo, también, sin duda, a que el monumento ha tomado mayor importancia que la que se contempló en principio. Una figura de Cervantes solamente resultaría poco descriptiva e incluso ridícula en el lugar en el que se va a emplazar. Una plaza amplia de Boston, requería un monumento de mayor tamaño y empeño.

El lugar de emplazamiento -nos dice Ávalos- es espléndido: una plaza rodeada de edificios e instituciones culturales: Centros de estudio, Centros culturales, Biblioteca, Escuela de Bellas Artes, Universidad con varias Facultades... en fin un lugar apropiado a rendir el homenaje que se merece Cervantes.

Sigue Ávalos hablando de Cervantes y su significado. Él es un cervantista enamorado de todos los entornos, historias y lugares entroncados con el Príncipe de los Ingenios. Recuerda sus inolvidables paseos y excursiones culturales con Astrana Marín por tierras manchegas. En Esquivias, me dice, tiene Ávalos una escultura de Cervantes que regaló al pueblo cervantino.





La escultura de Cervantes es el monumento con destino a la ciudad de Boston -dice Juan de Ávalos- mide cuatro metros desde la base a la mano que sostiene una pluma de ave, de las utilizadas por Miguel de Cervantes. Está fundido en bronce y pesa, más o menos, una tonelada.

La fotografía dice algo nada más de lo mucho que se desprende de la contemplación directa del monumento. La fotografía habla de la estructura y composición en vertical del conjunto escultórico y aun así, la fotografía hecha desde una distancia pequeña relativamente, no ofrece su empaque propio y requerido que encontrará esta obra cuando luzca en la plaza de su destino.

La contemplación de este monumento a Cervantes, obra de Juan de Ávalos pregonas su procedencia sin dar ocasión a la duda, lo que supone algo realmente digno de considerarse por tratarse de una escultura realista, de fácil identificación, mas aún si, como en este caso, se trata de la presencia de la figura de Miguel de Cervantes, tan popular, tan enclavada en una época, con unos atuendos definidores por demás. Si ello fuera poco, los motivos alegóricos, las referencias claras y directísimas alusiones a la escritura y aún los rótulos aclaratorios finalmente, no dejan lugar a dudas sobre la identidad del Príncipe de los Ingenios. Y es que Juan de Ávalos es un escultor de rotundidades que no se conforma con sugerir desde lejos sino que prefiere la sugerencia a partir de la firmeza y definición completa e inequívoca de la realidad que plasma. El sentido que el artista da a la documentación previa es fundamental para lograr ese principio básico de la dicción segura y firmemente construida sobre la identidad del personaje. En el caso de un monumento, como es el caso presente, parte el escultor de la identidad del escritor tan popular, tan admirado e identificado con rasgos propios a la raza de la que Cervantes forma parte y él con su pluma defendió y afianzó en definiciones certeras de las que brotaron ideas, perspectivas, enfoques de nuestro carácter más íntimo con visos de universalidad indiscutibles.

Desde estos planteamientos de representación, captación y relatos más o menos directos, se hace más sorprendente el florecimiento de la personalidad del artista, pues tales valores, afrontados tan directamente y con tal firmeza, parece tenían que restar señas de identidad artística a toda representación por cuanto estas consideraciones visuales, formales, de tipo histórico, de tipo mítico también, tienen de anecdóticas. Y ya se sabe que todo lo anecdótico suele distraer a la hora de apreciar una obra artística.

En el caso de la escultura de Juan de Ávalos la personalidad es algo presente siempre en toda su obra, aún en aquellas más sujetas al servicio de una determinada representatividad de marcado acento. Con ello el escultor nos lanza una vez más su razón y su estilo que cada espectador de su obra recibe como se recibe un reto cualquiera de singular significación estética y que, las más de las veces, encuentra su respuesta segura con rapidez. Cuando más tarde se comprueba la afirmación leyendo la firma del escultor, se experimenta un gozo intelectual difícil de explicarse si no es achacándoselo al artista, a sus ocultos resortes de creatividad y representatividad artística que se manifiestan desde muchos ángulos de apreciación: formas, técnicas, expresiones, talentos... que van apareciendo conforme se observa la escultura y se circundan las formas apreciándolas desde distintos puntos de vista posibles, pues en este caso del monumento a Cervantes, sobre el que se despierta el comentario, no es posible captar más puntos de vista que aquéllos que nos permiten las distancias cercanas y no esas otras, más largas que al poner distancias entre los ojos y la escultura, ésta se muestra como monumento al apreciarse en su conjunto y las partes más altas de la escultura se muestran acordes en sus proporciones y expresiones, con las demás zonas situadas más abajo, lo que, desde luego, en este emplazamiento temporal no se aprecia con claridad ni definición. Las esculturas monumentales se hacen pensando en esa circunstancia de su emplazamiento definitivo y no en los provisionales enclaves que pueda ese monumento tener en ocasiones concretas.

La conversación con el escultor transcurre en su estudio taller en el que trabaja actualmente en el monumento a Pelé, el beato gitano recientemente elevado a los altares. Se hace el monumento para su emplazamiento en Barbastro, donde el próximo 3 de mayo se celebrará una peregrinación y se quiere que el monumento luzca su solemnidad.

Más recientemente aún se ha difundido la noticia de que Juan de Ávalos ha ganado el concurso convocado por el Arzobispado de Madrid, para hacer una escultura del Papa Juan Pablo II. También nos habla el escultor de este tema que le acaparará su trabajo y su esfuerzo los próximos meses:

Se quiere inaugurar la escultura del Papa para el próximo 29 de junio, festividad de San Pedro y San Pablo. Ya puedes suponerte como estoy de trabajo.





FÉLIX CANDELA, 1910-1997  
LA GEOMETRÍA COMO EXPRESIÓN PLÁSTICA

Por

JOSÉ LABORDA YNEVA



El Arquitecto español Félix Candela Onteriño, 1910-1997.

El 7 de diciembre de 1997 fallecía en Nueva York el arquitecto español Félix Candela. Nacido en Madrid en 1910 y exiliado a raíz de la última guerra civil, su trabajo profesional se desarrolla fundamentalmente en Méjico, donde lleva a cabo una extensa labor en el proyecto y construcción de membranas de hormigón armado, universalmente conocida por la sencillez de su proceso constructivo y por la audacia formal del resultado. Una obra insólita, espectacular, basada en la propuesta de toda una gama de superficies regladas y alabeadas como elementos de cobertura de espacios que, bajo las poderosas formas de su cubierta, cobran una inusitada plasticidad interior. Candela consigue a través de la geometría de sus cascarones plantear una arquitectura en extremo singular, sin precisar apenas otros elementos que su potencia visual para resultar definida; una arquitectura envolvente en la que espacio, forma, solución constructiva y textura componen un conjunto notable, característico de un proceso tecnológico que en su inicio –los años cincuenta– fue precursor en su planteamiento por su extraordinaria relación entre los medios utilizados y el resultado conseguido.

Candela fue ante todo un apasionado por la geometría. Su insólita visión del espacio y su capacidad para la comprensión de la generación de superficies hizo de su expresión plástica toda una sinfonía de elementos ondulantes que hasta entonces no había logrado traspasar el umbral de la propuesta gráfica. Sin duda el mérito de Candela reside en lograr la estabilidad de sus sueños geométricos; conseguir que sus superficies posean las condiciones mecánicas precisas para pasar de la teoría a la práctica. Era una puesta en obra especialmente compleja, basada en sistemas de replanteo continuamente variables, imposibles de ordenar sin un método preciso. Algo que Candela logró simplificar al máximo, hasta el punto de

conseguir que una mano de obra particularmente inexperta –como lo era la mejicana entonces– pudiera trazar encofrados nunca imaginados.

Fue la estricta materialización geométrica del sistema de generatrices rectas que componen la superficie alabeada de sus paraboloides hiperbólicos. Una sucesión de frágiles maquetas a escala natural en las que, fijadas las inclinaciones de los planos de corte y las siluetas de las líneas de intersección resultantes, podía definirse punto por punto el trazado de cada superficie reglada. Un sistema que equivalía a trasladar al espacio la representación gráfica de las siempre distintas membranas, según un sistema trivial una vez conocido; el mismo método que tantas veces ha sido objeto de prueba en los ejercicios de geometría descriptiva de nuestras antiguas escuelas de arquitectura, cuando todavía el manejo de la informática no había contaminado la visión espacial ni la capacidad creativa de los arquitectos.

Las estructuras de Candela debían afrontar el reto de la estabilidad, logrando que su ligereza pudiera avenirse con la capacidad de transmisión de los esfuerzos en los puntos de apoyo. Era preciso conseguir una superficie capaz de sustentarse a sí misma que luego pudiera entrar en carga sin colapsarse tras la supresión del encofrado, trasladando su empuje al terreno a través de los apeos previstos. Una operación que requería ante todo espesores mínimos para que su peso propio no coartara su capacidad flectora. Candela experimentó largamente sus membranas y logró mantener su estabilidad con una mínima armadura cruzada y un increíble canto no superior a los cuatro centímetros. Sus superficies, así construidas, poseían las necesarias condiciones de aptitud estructural y, además, lograban ser altamente competitivas en su economía con otras soluciones convencionales de mucho menor efecto plástico.

De esta forma el arquitecto español consiguió incorporar a la arquitectura mejicana un sistema especialmente adecuado a la naturaleza del terreno y a las condiciones climáticas y sociales del país; porque seguramente en ningún otro lugar las estructuras de Candela hubiesen sido posibles: la hipotética carga de la nieve, por ejemplo, o la necesidad de un aislamiento térmico que hubiese de ser incorporado a la cubierta, o la mayor cualificación de la mano de obra hubiera impedido su propuesta en otros países más fríos o más desarrollados.

Candela llegó a Méjico en completo desamparo. Su exilio le había impedido incluso convalidar su título de arquitecto, obtenido en 1935, y se-

guramente la necesidad contribuyó a potenciar su capacidad de reacción ante la urgencia por sobrevivir. Sin duda su formación intelectual poseía ya los resortes necesarios para avanzar hacia lo que más tarde sería su futuro, pero nunca podremos suponer el resultado de su trabajo si el cúmulo de circunstancias que tuvieron lugar en este caso –pasión por la geometría, orden metodológico, necesidad, régimen social y climático del país, oportunidad, carencia de precedentes similares– hubieran sido diferentes. Candela ejerció en Méjico como si de un maestro medieval de obras se tratara. Ideaba sus trazas, componía sus plantillas, proponía a sus clientes la ejecución de sus edificios y, finalmente, contrataba y construía sus obras, puesto que nadie sino él era capaz de ejecutarlas con similar economía. Todo un proceso artesanal basado en el dominio del concepto y en la seguridad sobre el comportamiento final del sistema.

Fue el acierto en el método lo que permitió a Candela construir en Méjico docenas de sus magníficos paraboloides. Un método en el que la idea y el procedimiento constructivo recorrían un camino conjunto hacia la búsqueda de lo posible, conjugando sus matices para no perturbar el resultado final. En ese sentido, las de Candela fueron propuestas completamente distintas de las que en nuestro tiempo plantean actuaciones insolubles, imposibles de ejecutar en aras de una supuesta creatividad, apartada por completo del conocimiento constructivo. Candela supo captar lo posible, oculto tras su apariencia imposible; supo plantear formas singulares, llevadas a cabo con sistemas sencillos y económicos. Tan sólo por eso mereció desde sus primeras experiencias un reconocimiento internacional que España no supo –o no quiso– otorgarle a su tiempo.

Por nuestra parte, tuvimos la suerte hace más de veinticinco años de asistir a una de sus conferencias, cuando Candela se encontraba en su plena madurez. En ella pudimos apreciar la extraordinaria calidad de su doctrina, su admirable sencillez personal, como si el resultado de sus ideas fuese completamente trivial y su osadía intelectual fuese un factor indiferente. Candela explicó entonces lo que él denominaba sus “cascarones” y sus “paraguas”, sus complejas composiciones de paraboloides hiperbólicos yuxtapuestos, origen de formas insólitamente plásticas, capaces de salvar luces espectaculares con espesores mínimos. Expuso con honradez sus procedimientos constructivos, sin reserva alguna, animando a cuantos le escuchábamos a poner en práctica su sistema como lo más natural que

podiera imaginarse. En ese sentido Candela fue, además de precursor, un maestro cuyo mensaje supo calar en otros espíritus aventajados como el suyo: el malogrado Emilio Pérez Piñero, por ejemplo, quien compartió su pasión por la geometría y la respuesta estructural de las mallas espaciales, o el brillante Santiago Calatrava, cuyas singulares propuestas construidas se extienden ya por todo el mundo.

La vida de Félix Candela fue siempre una conjunción entre la honradez y la creatividad; un trayecto basado en la experiencia que proporciona el método, un proceso en el que lo imaginado debe supeditarse siempre a sus posibilidades constructivas, allá donde pensamiento y acción recorren un mismo camino. Un camino que hizo de su obra el ejemplo más internacional de cuantos arquitectos españoles vivieron su tiempo.

INVENTARIO DE BIENES DEL ESCULTOR  
LUIS SALVADOR CARMONA

Por

MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA  
CARLOS CHOCARRO BUJANDA



Luis Salvador Carmona es una de las figuras mejor conocida y más valorada del panorama de la escultura cortesana en las décadas centrales del siglo XVIII. El hallazgo de nuevos documentos, entre ellos el Inventario de bienes del escultor, permite conocer nuevas noticias que enriquecen lo ya conocido sobre su familia y su actividad profesional.

Para centrar la nueva aportación documental conviene recordar por adelantado los principales acontecimientos familiares del escultor. Su primer matrimonio acaecido el 4 de abril de 1731 con Custodia Fernández de Paredes, coincidiendo con el establecimiento por cuenta propia de su taller ya independizado del yerno de su maestro, José Galván. De este matrimonio nacieron cinco hijos, de los cuales sobrevivieron dos, Andrea que casó con José Manuel Moreno, oficial de la Contaduría General de valores y fiel restaurador de sisas reales y municipales en la puerta de Atocha (1) y Bruno, dibujante que participó en la Expedición de Límites de 1750 a las órdenes del botánico sueco Pedro Loeffling, discípulo de Linneo (2). El 8 de diciembre de 1752 se otorgaba carta de pago, recibo de dote y promesa de ambas entre don Luis Salvador Carmona y don José Manuel Moreno en favor de Andrea Salvador Carmona con quien iba a contraer matrimonio. La cantidad con que el escultor dota a su hija ascendió a 67.674 y 7 reales de vellón (3). Mucho menor fue la aportación al matrimonio de José Manuel Moreno que ascendía a 22.473 reales y medio de vellón (4).

La muerte de Custodia Fernández el 12 de noviembre de 1755 y el proyecto de Luis Salvador Carmona de contraer nuevo matrimonio con la joven Antonia Ros Zúcaro serán las circunstancias desencadenantes de una actividad notarial, de la que damos cuenta a continuación. El 29 de agosto de 1756 se procedía a la *Partición de los bienes que han quedado por*

*muerte de doña Custodia Fernández* (5), documento en el que comparece Luis Salvador Carmona quien en virtud del poder para testar que otorgaron ambos cónyuges el 26 de junio de 1751, en el que asignaban herederos universales a sus hijos Andrea y Bruno Salvador Carmona, deseaba dotar a sus hijos con su parte correspondiente de la dote de su madre, así como de los gananciales del matrimonio. La dote de doña Custodia ascendía a 16.830 reales y 10 maravedíes de vellón que corresponderían a partes iguales, tanto a Andrea como a Bruno. También se iba a repartir la parte correspondiente a los gananciales del matrimonio, de modo que la mitad de los mismos quedaría para el escultor y la otra mitad a partes iguales para los dos hijos, para lo cual era necesario hacer un Inventario y tasación de los bienes existentes a la muerte de Custodia. El resultado de la tasación alcanzó el montante de 146.147 reales y 17 maravedíes de vellón del cual había de descontarse algunos conceptos, como son los gastos derivados de la tasación, testamentaria de Custodia, etc., quedando la cantidad de 127.518 reales y 7 maravedíes de vellón como bienes gananciales para repartir. De esto corresponde a Luis Salvador Carmona 63.759 reales y 31 maravedíes y medio de vellón, a Andrea 31.879 reales y 18 maravedíes y medio de vellón y la misma cantidad correspondería al hijo menor Bruno Salvador Carmona. Además cada uno de los hijos recibiría 8.415 reales y 5 maravedíes correspondientes a la dote de Custodia, así como 841 reales y 17 maravedíes con los que dotó Luis Salvador Carmona a su mujer, lo que alcanza un montante de 41.136 reales y 6 maravedíes y medio de vellón a cada uno. En el caso de Andrea, ésta había recibido ya su dote que rebasaba esa cantidad en 13.273 reales y medio de vellón (6). Luis Salvador Carmona aparece como administrador de los bienes de su hijo Bruno, por encontrarse éste ausente en Indias.

El Inventario es un extenso documento muy detallado que resulta muy expresivo para calibrar el estatus profesional de un escultor de reconocido prestigio que se mueve en las altas esferas de la Corte y es Teniente Director de Escultura de la Real Academia de San Fernando. Indica también este documento que Luis Salvador Carmona había alcanzado para 1755 un alto nivel económico que le permitía tener una gran casa en la calle de los Fúcares, bien equipada en cuanto a mobiliario, menaje, indumentaria rica y variada, objetos de plata, joyas, etc. Todo ello en correspondencia con una fase de su producción artística de máxima proyección geográfica, que ha

sido considerada su etapa central (7) en la que se inscriben sus grandes conjuntos escultóricos de Segura (Guipúzcoa), Real Sitio de la Granja de San Ildefonso, Serradilla o San Fermín de los Navarros de Madrid. En 1755, fecha del Inventario, Luis Salvador Carmona se hallaba trabajando en la medalla del Panteón de Felipe V de la Colegiata de la Granja que es una de sus obras de mayor empeño que le prestigia como uno de los mejores escultores del momento al servicio de las empresas del monarca (8). Como todo inventario, éste que nos ocupa ofrece una visión muy completa que permite reconstruir muchos aspectos de la vida cotidiana de la época.

### *Mobiliario y menaje de casa*

La relación de muebles comprende varias urnas y cofres, varias mesas de diferentes formas y funciones, taburetes y siales de nogal, ocho camas, cuatro de ellas de pino y una cama imperial con colgadura de damasco, una araña de pino y otra de cristal, un grupo numeroso de espejos y cornucopias, dos escritorios, marcos de ébano, armarios y varias puertas con vidrieras y postigos. Muy completa resulta la relación de objetos de menaje de casa con piezas de Talavera, china, cristal, barros de Indias y Portugal, así como ropa blanca de casa y diversos cortinajes de damasco y tablas de manteles. Todos estos objetos son de aparición frecuente en los inventarios de la época, tal y como ocurre por ejemplo en el Inventario de bienes del pintor Francisco Bayeu, aunque de fecha algo posterior (9).

### *Vestidos de hombre y mujer*

Muy amplia es la relación de vestidos de hombre y mujer, fiel reflejo de la indumentaria de la época. El escultor contaba con un completo guardarropa de casacas y basquiñas de terciopelo o tapicería de diversos colores, varios trajes de militar, chorreras, corbatines, mantos, sombreros de piel de castor, guantes de seda negra, pelucas y peluquines, etc. Entre los vestidos de mujer se menciona una bata, camisas, enaguas, escotes de encaje fino, medias de París, pañuelos de Cambray, chorreras, etc., además de pedazos de lienzo y otros tejidos. Todo ello hace pensar en que el matrimonio Salvador Carmona debía desarrollar una actividad social de cierto nivel. Su

cargo de Teniente Director de Escultura de la Academia parecía exigirle también ir bien trajeado a la misma.

### *Obrador*

Por el Inventario conocemos algunos detalles de la situación del obrador de escultura en su casa de la calle de Jesús o de los Fúcares, lindando con la del Gobernador, definitivo establecimiento de Luis Salvador Carmona, donde vivió treinta años (10). El obrador situado en la planta baja, junto a un patio con un pozo, debía de ser una sala espaciosa y bien iluminada por una ventana que daba al patio y otros cuatro vanos, a juzgar por los postigos que se inventarían en este lugar. Muy interesante resulta la relación detallada de los muebles y todo el utillaje del obrador necesario para desarrollar la actividad de un complejo y activo taller de escultura. Comprende aquella un cajón “que sirve para encerrar y guardar varias hechuras y menudencias de escultura” más tres cajones de pino nuevos “que sirven para conducir hechuras de escultura”, seis bancos de carpintería, un pie de pino triangular que sirve para trabajar los modelos “con su torno para andar los modelos”, tres tornos grandes para “poner las figuras, tallarlas y esculpiras”, un potro de pino “que sirve para desbastar cosas de escultura”.

La relación del utillaje de escultura abarca 47 yerros, pequeños y grandes, de corte entre los que se incluye redondelas, formones y gubias, 25 escofinas trabajadas en madera, otras 56 sin estrenar, 27 finas y 13 superfinas, además de 17 escofinas para yeso, 26 barrenas chicas y grandes, 15 gatillos de hierro de varios tamaños, 5 barriletes de hierro, 4 azuelas tres derechas y una “corba de dos cortes”, 6 compases, dos de bronce, 3 de hierro de distintos tamaños y uno de madera fuerte con puntas de hierros, 8 sierras chicas y grandes, dos serruchos de Inglaterra, uno pequeño y otro grande, 3 garlopas, 2 junteros y 2 cepillos, 2 escuadras, una de madera y otra de hierro, 14 zepos de moldar, 2 niveles, uno de hierro y otro de madera, dos cartabones de madera, uno pequeño y otro grande, 1 salta regla, 4 martillos de hierro de distintos tamaños, 2 pares de tenazas de hierro, grande y pequeño, 1 tornillo de hierro de cerrajero, tres prensas de madera fuerte de distintos tamaños, 6 cedazos de cuerda y seda “para cerner colores y yeso”, 8 mazos de madera de encina, 39 tornillos con sus tuercas “para coronas”, 7 tornillos grandes con sus tuercas, tres docenas de colga-

dores de yerro, 85 hierros cinceles y punteros de cantería, dos borrones de hierro para cantería, 2 macetas, una pica y una martellina de dos bocas, 4 cachizos de madera, 8 tablones y 11 tabloncillos, 52 afargias, 22 tablas de ripia, diferentes trozos de pino de varios tamaños y gruesos y 4 reglas grandes de pino. Es curioso que se mencione un lote de 200 pares de ojos de cristal de varios tamaños tasados en 200 reales de vellón. De esta larga relación se deduce que Luis Salvador Carmona tenía utillaje para trabajar madera, piedra y yeso, lo que confirma su producción ya conocida en los tres materiales. De otra parte, una tan amplia relación de herramientas permite entrever un taller bien nutrido de oficiales que colaborarían con el maestro para sacar adelante tan prolífica producción escultórica.

En el ámbito del obrador debe situarse el maniquí articulado que según el *Compendio* de 1775 Luis Salvador Carmona regaló a la Academia. El Inventario lo describe de manera muy precisa e interesante para conocer el proceso de trabajo del escultor en lo que a los plegados y actitudes se refiere: “Un maniquí del tamaño natural de pino, juegos y bolas de lo mismo, tornillos con sus tuercas para los movimientos, todo completo con seis manos de diferentes actitudes y dos cabezas, una negra y otra redícula en 600 reales”.

En el obrador, en la fecha en que se realizaba el Inventario, debemos situar una serie de esculturas a medio trabajar o a falta de pintura que aparecen reflejadas con sus correspondientes precios, lo que proporciona referencias cronológicas respecto de algunas de sus obras conocidas, así como una interesante información sobre las tasaciones que cada una de estas obras alcanza en relación a su grado de acabado. Es fácil imaginar estas esculturas expuestas en el propio obrador a la contemplación del público entendido y de los comitentes que allí llegaban para encargar sus obras, lo que viene a confirmar la faceta expositiva del taller de Salvador Carmona, que ya nos era conocida por otras referencias. Quedarían también a la vista los 150 modelos “de cabezas, figuras enteras, pies y manos de yeso, barro cocido, crudo y de cera de varios tamaños” en el obrador y en la “pieza de pintar”. Este cuarto debía situarse contiguo al obrador y a él pasarían las esculturas para recibir la pintura saliendo las obras totalmente terminadas del taller según ha podido comprobarse en repetidas ocasiones. Desconocemos si era el propio Salvador Carmona quien aplicaba la pintura o tenía un pintor especializado en estas labores. En la pieza de pintar se

guardaban diferentes brochas y pinceles, un cuchillo y paleta de pintar, un caballete de madera para pintar, una piedra de moler colores “con su mano y cuchillo” y “dos arrobas de retal para cola”. Se especifican también los colores empleados: azul de Prusia, azul ultramar, laca fina, albayalde, barniz de grasilla, barniz de aguarrás y otros ingredientes como aceite de linaza y nuez y “diferentes menudencias de todo género de colores molidos y por moler”. Los colores especificados son los que las esculturas conservadas muestran en sus policromías.

### *Obras de Escultura*

Comprende este capítulo varios modelos de barro cocido o cera y diferentes “hechuras”, obra del escultor. Entre los modelos se citan un modelo de barro cocido de Santiago el menor acompañado de un San Diego y un Ángel, así como dos bultos pequeños de marfil representando al Divino Pastor, todo ello en una urna. Otro modelo de madera y cera de la Huída a Egipto con cuatro niños y algunos serafines igualmente en una urna. Este grupo pudo servir de modelo a la Huída a Egipto desaparecida que hizo el escultor para la parroquia de San Sebastián de Madrid (11). Un Niño de cera puesto en su marco de pino y una medalla de cera ovalada del Santísimo Sacramento con San Benito y San Bernardo. También aparece un Cristo Crucificado en la agonía, de marfil con cruz de ébano y otro Cristo de bronce dorado.

Entre las obras propias del escultor se cita una imagen de la Virgen de la O con su peana de madera “concluida en toda forma de pintura” de vara y medio de alto. Si se tratara de la Virgen de la Expectación de Medina del Rioseco, ésta se fecharía en 1755 (12). También cita el Inventario un busto de San Francisco de Regis con su peana dorada y tallada de tres cuartas de alto, así como un Niño Jesús de tres cuartas de alto pisando la culebra con su pie izquierdo, tal y como aparece en el Niño Jesús de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de la Granja, con el que probablemente puede identificarse y datarse (13). También una “hechura” de San Juan de la Cruz de tres cuartas de alto y otra de San Francisco Javier de tres cuartas y media de alto sobre su peana, tal vez el de la parroquia del Rosario de la Granja. Otra “hechura” de San Pío V “sobre su terrazgo” de vara de alto “sin acabar de pintar”. Esta iconografía resultaba hasta ahora desconocida en la obra de Salvador Carmona. También una cabeza de un San Francisco de Asís, de

siete cuartas de alto que quizá pueda corresponderse con la conservada en el Museo Provincial de León que le atribuyó Ponz (14). También una efigie del Cristo del Perdón, cuya iconografía describe así: “puesto sobre el globo terrestre y la túnica caída en él, puesto de rodillas de dos varas de alto, y su peana y contrapeana que sirve de andas, concluído y sin pintar”. Destaca la elevada tasación de esta obra en 3.600 reales. De las tres imágenes del Cristo del Perdón que hizo el escultor para la Granja, Atienza y Nava del Rey, debemos identificarlo con esta última, fechada en 1756 por una concesión de Indulgencias (15).

Otra “hechura” que se menciona representa a San Matías apóstol “de dos varas de alto con su tablero que sirve de terrazgo” que probablemente puede identificarse con el de Lecároz (Navarra), única iconografía de este apóstol que conocemos del escultor (16). A punto de terminar se hallaba un caballo de tamaño natural que quizá tuviera su destino en Azpilcueta (Navarra) para donde como afirma Ceán, el escultor hizo un San Martín a caballo (17). Casi desbastadas se mencionan cuatro cabezas de caballos, así como dos piezas de madera para dos piernas. En “embrion” y sin desbastar se encontraba una imagen de Nuestra Señora del Rosario de vara y media de alto, una más de la serie que Luis Salvador Carmona dedicó a esta iconografía. También se menciona una “hechura” de San Miguel, otra de sus iconografías favoritas, que puede identificarse con el realizado para el Paular –hoy en Rascafría– y fechado en 1756 (18). Para finalizar se mencionan cuatro bultos de madera para otras tantas hechuras, todas ellas de vara de alto “aparejados ya los primeros golpes”.

La relación del Inventario es muy expresiva para conocer la actividad desarrollada en el taller simultaneando varios encargos, dando la imagen de una producción casi industrial con obras en prácticamente todos los estadios de ejecución.

### *Pintura*

Por la relación del *Inventario* conocemos que el escultor no contaba con una gran colección de cuadros de importantes firmas. Algunas iconografías de estas pinturas pueden relacionarse con algunas obras del escultor, como es el caso de una pintura de la Huída a Egipto, otra de Nuestra Señora de las Angustias, otro lienzo de Nuestra Señora de la Concepción, una Santa Inés,

una Santa Bárbara, un Santo Domingo, otra de San José y la Virgen, dos pinturas de Nuestra Señora y un Ecce Homo, así como una Santa Lucía, una del Desengaño, una tabla de la Adoración de los Reyes, Nacimiento y Pasión; otra pintura de la cabeza de un Santísimo Cristo y otra de San Juan niño. Se mencionan también otras pinturas sobre lámina como una Nuestra Señora de la Contemplación, una Nuestra Señora con el Niño, otra con el Niño dormido y otra de la Concepción. Todas estas pinturas de tema religioso constituyen el mundo de referencias de imágenes en el que se mueve el escultor, aunque también se menciona alguna pintura de tema mitológico —una lámina de cobre de las Musas, una mujer desnuda, el Juicio de París— y profano como una Lucrecia, una miniatura de un pájaro, una bambochada, seis floreros al temple, tres niños, dos marinas, dos paisajes y una mujer con traje de serrana. Finalmente se menciona una pintura de tema bíblico de Agar con el ángel y el retrato de un “golilla” y del rey Luis I niño. Mención especial merecen tres dibujos retratos de Van Dyck y un dibujo de Jordán.

### *Libros y estampas*

La información que el Inventario proporciona sobre libros es muy escasa, por lo que podemos concluir que el escultor no poseía una gran biblioteca, limitándose este apartado a “siete libros de a folio de Architectura y pintura bien tratados en diferentes ydiomas español y ytaliano de varios autores en 100 reales todos. Otros diez y ocho libros en cuartilla de varios autores bien tratados a cuatro reales cada uno”. No tenemos referencias de otros artistas contemporáneos para poder valorar tan reducido número de libros, ya que la comparación con las amplias bibliotecas conocidas de Mariano Salvatierra (19) y Francisco Bayeu (20) no resulta del todo ajustada por tratarse de una cronología más avanzada. De todos modos Luis Salvador Carmona dispondría de la biblioteca de la Academia de San Fernando por su cargo de Teniente Director de Escultura.

Más amplio es el capítulo de estampas que proporciona interesantes pistas sobre la inspiración del escultor para su trabajo. Siguiendo el orden del Inventario, se mencionan dos estampas de retratos de Van Dyck, otra estampa del rey de Francia, una de la Magdalena con dos ángeles, otra del Juicio de Salomón, 7 estampas “compañeras de varios santos e imágenes”, otro lote de 22 estampas de varios retratos y el apostolado, así como dos

retratos de papel de dos reyes de Portugal. Uno de éstos se correspondía probablemente con el grabado de Debríé (1743) que Salvador Carmona empleó para la escultura de Juan V para el Palacio Real, una de las mejores de la serie si hacemos caso a las valoraciones de Castro y Olivieri (21). Quizá el lote más significativo lo formen 130 “estampas de París y otras partes de distintas hechuras y láminas que sirven de diseños para la escultura en 200 reales” y que justifican el internacionalismo del estilo de Salvador Carmona que ya se adivinaba en sus obras.

### *Obras de plata y alhajas*

Las piezas mencionadas en este capítulo no son excesivamente importantes, si bien es cierto que por la riqueza de sus materiales aparecen descritas con mucho detalle. Comprende 8 rosarios y 2 relicarios de monjas en forma de corazón, 2 cruces de plata, dos medallas de Nuestra Señora, una de Santiago y otra de Nuestra Señora del Pilar, dos devociones muy hispánicas, un corazón de filigrana con un crucifijo y otras menudencias.

El apartado de plata doméstica comprende 2 salvillas, 2 azafates, 12 cucharas y 12 tenedores, 1 cucharón, un vernegal con pie calado, 1 salero, 1 cuchillo y 1 tenedor “trinchete”. También un palillero, un alfiletero y 5 cajas de plata y algunos otros objetos.

Discreto es el capítulo de joyas, que está formado por 4 hebillas de oro, alguna con diamantes, 8 botones de plata y oro, 1 piocha de plata, unos arillos de oro y un Cupido de oro y plata esmaltado en blanco.

### *Segundo matrimonio. Noticias de nuevas obras*

Un último documento que aportamos es el *Capital otorgado por Dn Joseph Antonio Wiñan en virtud de poder y Dn Luis Salvador* que lleva fecha de 23 de marzo de 1759. Comparecen de una parte don Luis Salvador Carmona, Profesor del Arte de la Escultura y viudo de doña Custodia Fernández y de la otra don José Antonio Wiñan, presbítero y secretario de la casa y estados del Excmo. Sr. Príncipe Pío en nombre de doña Antonia Ros, de estado soltera, mayor de veinticinco años residente en esta corte en la casa “y bajo del patrocinio, protección y amparo del mismo Excmo. Sr. Principe”, natural de Sevilla, hija legítima de don Vicente Ros y de doña María Zúcaro, ya difuntos. Los

dichos Luis Salvador Carmona y Antonia Ros tienen tratado “casarse y velarse a cuyo fin se tienen prestado su mutuo consentimiento y recíproca voluntad con el beneplácito del nominado Excmo. Sr. Príncipe Pío” (22). Desconocíamos la condición de protegida del Príncipe Pío de la segunda esposa del escultor. Este llevará al matrimonio 103.670 reales y medio de vellón, comprendiendo “bienes, alhajas, ropa blanca, vestidos de lana y seda, oro, plata labrada y demás omenaje de casa”. En esta relación figuran diferentes cantidades por imágenes que se le adeudan así como los nombres de los comitentes que encargaron las obras y en algún caso su destino. Este documento de 1759 es de gran importancia para enfocar el estudio de los últimos años de la producción de Luis Salvador Carmona. Hasta el momento no teníamos noticias de una imagen de Nuestra Señora del Rosario realizada para el convento de dominicos de Plasencia “echura, manos y materiales de una imagen de talla de Nuestra Señora del Rosario ajustada en este precio (6.000 reales) que se halla conducida y encajonada”. Sin embargo, sí resulta conocida la obra que menciona a continuación “una echura de San Lorenzo mártir para los dominicos de Salamanca que estaba hecha y ajustada en 1.800 reales. No hay duda ya para la atribución de esta escultura a Salvador Carmona y lo será también el San Esteban con quien hace pareja y conocemos también su precio (23).

El documento proporciona nuevas noticias de la imagen de la Soledad que hizo el escultor para la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de la Granja de San Ildefonso. Se trataba de una obra realizada para la Hermandad de la Real Esclavitud que hacía pareja con el Cristo del Perdón, con quien comparte capilla y retablo costeados por Isabel de Farnesio (24). Era conocida la fecha de la llegada de la imagen a la Granja en 1759, que queda confirmada por el documento, pero su donante permanecía anónimo hasta el momento. Sabemos que aquél fue el Marqués de la Bañeza actuando como mediadores el Conde de Baños y don Juan Bartolomé. También conocemos ahora el precio en que estaba ajustada la imagen (1.500 reales) que se adeudaba a Luis Salvador Carmona. Obra menor era un Niño “para las Madres Capuchinas” sin decir de donde, encargado por don Pedro Ybañez y ajustado en 360 reales.

También se adeudaban al escultor 1.000 reales por parte del Marqués de Estepa “por la echura de una cabeza y manos para una efigie de Jesús Nazareno que tiene mandados hacer y al presente tiene”. Eran conocidos el San Francisco de Asís y un San Juan Bautista realizados para Estepa (Se-

villa), el primero por encargo del propio Marqués, pero ahora hemos de añadir una nueva obra. Don Miguel Gastón adeudaba a Luis Salvador Carmona 2.000 reales de vellón por la hechura de cuatro arcángeles. No parece arriesgado identificar a este comitente con el baztanés don Miguel Gastón de Iriarte que ya le había encargado en 1746 y 1747 diferentes obras, arcángeles entre ellas, para San Fermín de los Navarros en su calidad de congregante (25).

Para don José de Miranda había concluído un San Miguel que en un principio debía estar ajustado en 1.200 reales de los cuales se rebajaron 40 y se adeudaban al escultor 800. Igualmente se le adeudaban 300 reales por la hechura de un San Juan pequeño para el facistol del convento de la Victoria de Madrid, obra menor que era desconocida. Consta de igual modo el nombre del comitente, don Juan Antonio de la Prida. De mayor envergadura era una Nuestra Señora de los Dolores ejecutada por orden de don Blas de Lezo, valorada en 3.000 reales, para el convento de Agustinas Recoletas de Salamanca “a donde ya está remitida”. Esta obra nos era desconocida hasta el momento. También se le adeudaban 500 reales de vellón “por una cabeza y manos para una Mater Dolorosa”.

Aquí acaba la relación de obras pero el documento proporciona aún algunas noticias interesantes; por ejemplo, la deuda de 600 reales que don Luis de Salazar debe al escultor quien, por cuya orden, había entregado esa cantidad a Fernando del Cid. Otros bienes con los que contaba el escultor consistían en una “porción de vino” que tenía en Nava del Rey, su lugar natal, valorada en 10.000 reales, un reloj de oro de repetición inglés de Archando y un vestido de militar para su segunda boda, de terciopelo rizo de dos colores “y se compone de casaca, chupa y un par de calzones con botones de hilo de París forrado en raso liso blanco y una chupa de este género con espiguilla, ojales y botones de oro con los demás cabos correspondientes hecho para el día de Boda que todo ha tenido la costa de dos mil trescientos noventa y cinco reales de vellón”. Finalmente, se menciona alguna prenda más y 2.975 reales de vellón en efectivo de oro y plata. Firman como testigos su yerno José Manuel Moreno y su sobrino y colaborador José Salvador Carmona.

## DOCUMENTO

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.  
Protocolo 15. 704 Lucas Sainz Navarro

Agosto, 29 de 1756. Partición de los vienes que an quedado por muerte de Doña Custodia Fernandez[.....] (26).

(fol. 6v) Primeramente dos urnas iguales ochavadas cubiertas de evano y concha, de tres quartas de alto cada una, y media vara de ancho, poco mas ó menos, con sus corredores remates de lo mismo y cinco christales en cada urna, en la fachada y ladillos de la propia altura los dos mas anchos que los demas; con sus pies torneados, dados de negro, de seis columnas en figura de estípites; y sus tablas correderas para luces, bien tratadas; tasadas en ducientos y quarenta reales de vellon ambas.\*

Una barrera de cinco quartas de alto y vara de ancho cubierta, al parecer, de peral dado de negro, su corredor con bolillos de madera torneados y su mesa correspondiente, que se sirve de pie, con su caxon; en ciento y veinte reales de vellon.\*

Una mesa papelera de vara y media de larga y una de ancho, cubierta de diversas maderas, y perfiles con siete navetas exteriores también cubiertas de lo mismo, sus escudos de bronce y cerraduras y llaves, y (fol. 7r) otras dos navetas y dos cajones añadidos a los pies, estas de pino, con cerraduras y llaves; y otras seis navetas secretas pequeñas dentro de la tapa; bien tratada, en doscientos y quarenta reales de vellon.

Una mesita redonda, de luces, de dos tercias; embutida en diferentes maderas, y de ellas hecha una estrella en el medio; con su pie torneado en forma de candelero; en treinta reales de vellon.

Otra mesa de pino redonda, de doblar, con sus pies correspondientes de lo mismo dada de color de jaspe encarnado; de vara y media de largo en ovalo. Bien tratada, en ciento y seis reales de vellon.

Una arca de zedro, de cinco quartas de largo, doble, con su zerradura y llave, de dos tercias de ancho. Bien tratada, en cinquenta reales.

Doce taburetes de nogal dados de encarnado, texidos de junquillo los asientos y respaldos del tramo regular. Bien usados, a treinta reales cada uno.

Doce sitaliaes de nogal, con sus chaflanas por vajo, cubiertos de vadana encarnada de Barcelo- (fol. 7v) na. Usados, a catorce reales cada uno.

Un contadorcito pequeño, de tercia de alto y media vara de ancho, embutido de maderas diferentes, con tres navetas, sus cerraduras y llave, y quatro bolillas que le sirven de pie. Usado, en veinte reales.

Un tocador dado de charol encarnado, que se compone de su espejo, de dos tercias de alto, su marco tambien acharolado, su puertezuela que hace mesilla quando se abre, y dentro seis navetas pequeñas, y en medio tres divisiones, y mas avajo tres navetas grandes, y en el pie otro cajon. Todo con zerraduras y llaves. Bien tratado, en trescientos reales.

Una luna de espejo de media vara de alto, y menos de ancho, con su marco, al parecer de evano y molduras de lo mismo, en veinte y quatro reales.

Una araña de pino de seis (fol. 8 r) luces, algo maltratada; en treinta reales.

Una mesita de nogal, de tres quartas de largo y dos tercias de ancho, con su cajon, pies torneados. En veinte reales.

Seis taburetes de nogal de respaldo y asientos reinchidos, pies torneados, cubiertos de guadamaciles. Bien tratados; en noventa reales.

Dos escriptorios pequeños, de vara de largo, media de alto, con seis navetas cada uno, sus escudos de bronce, aldabones y cantoneras de yerro doradas, cubiertas las fachadas y costados de nogal, concha y otras maderas; y sus dos mesas en la misma forma cubiertas de nogal y otras maderas que les sirven de pies. Algo maltratados; en cien reales.\*

Dos marcos grandes cubiertos de evano y molduras de lo mismo, de vara y media de alto cada uno. En treinta reales ambos.\*

Dos armarios que en lo antiguo (fol. 8v) sirvieron de varreras, de vara y media de alto cada uno, con sus mesas que les sirven de pies, y manifiestan haver estado cubiertos de evano y marfil. Muy maltratados, que al presente sirven para guardar trastos y salserillas de colores para la pintura; en veinte reales ambos.

Un corte de tijera de madera de aya, con su lienzo de Angulema correspondiente. Usado; en treinta reales.

Dos lunas de espejos, de mas de tres quartas y media de alto y dos tercias de ancho poco mas ó menos, con sus marcos y copetes y parisenas de pino tallado y dorado. Bién tratados; en seiscientos reales.

Otra luna de espejo, de menos de media vara de alto y media quarta de ancho, con marco de pino cubierto de papel dorado con su copete, y en la luna quatro obalos redondos. En doce reales.

Otras dos lunas de espejo compañeras del antecedente ,de tercia de alto, sin copetes, con tres obalos cada una; ambas con marcos de moldura corlados y la una de ellas quebrada un poco por un lado. En diez y seis reales ambas. (fol. 9r)

Una araña de crystal con seis candeleros, toda completa y sana. En doscientos y quarenta reales.

Otras dos lunas de espejo, de tercia de alto, con marcos de pino dorados a sisa. En veinte y quatro reales ambos.

Seis cornucopias con sus espejos, de tercia de alto, marcos de pino y candeleros; talladas y doradas. En veinte reales cada una.

Una repisa de pino grande dada de encarnado y perfiles dorados, con una bicha dorada que la sobstiene. En noventa reales.

Una caxita dada de charol encarnado, para reloj de muestra, de menos de quarta de alto. Usada; en ocho reales.\*

Dos lunas de espejo ochavadas, de dos tercias de alto y menos de media vara de ancho, cada una con sus marcos de bronce esmaltados guarnecidos de coral. Ambas en trescientos reales.

Siete libros de afolio de arquitectura y pintura, bien tratados, en diferentes ydiomas, español y ytaliano, de varios autores. En cien reales todos.

Otros diez y ocho libros, en quartilla, de varios autores. Bien tratados; a quatro reales cada uno, setenta y dos reales de vellon. (fol. 9v)

Cinco zenefas de madera de pino de varios tamanios dadas de encarnado hechura de almenilla con molduras y colgantes dorados. Algo maltratadas; en doze reales cada una.\*

Un cofre de vara y media de largo, dos tercias de alto, chato, con dos cerraduras y llaves, cubierto de vadana encarnada, y clavazon dorada. Bien tratado; en cinquenta reales.\*

Otro del mismo tamaño, menos alto que el antecedente, su cerradura y llave, tambien cubierto de vadana encarnada y clavazon dorada. Menos usado; en quarenta reales.

Otro cofre como el antecedente, del mismo tamaño, con su cerradura y llave, cubierto de vadana encarnada con clavazon dorada, sus pies en la misma forma. Quasi nuevo; en sesenta reales.

Otro de cinco quartas de largo cumplidas, una tercia de alto, con sus pies, cerradura y llave. Maltratado, cubierto de vadana encarnada y clavazon (fol. 10r) dorada en veinte y seis reales.\*

Otro cofre, chato, de vara y media de largo, mas de tercia de alto. Nuevo, cubierto de vadana encarnada y clavazon dorada, sus pies de lo mismo, con zerradura y llave. En ochenta reales.

Una arquita de pino vieja, de vara de largo escasa, tercia en quadro, cerradura y llave. En seis reales.\*

Un cajon de pino, de tres varas de largo, mas de dos tercias de ancho; con sus cajones en forma de navetas, cerraduras y llaves, aldabones de yerro dado de color, bien tratado. Con tres pies de la misma madera, unidos de ellos mismos; en cien reales.\*

Otro cofre como el antecedente, de el propio tamaño, con su cerradura y llave, bien tratado, cubierto de vadana encarnada y clavazon dorada; que está en la pieza que mira al patio del pozo. En quarenta reales.\*

Otro cofre en dicha pieza, con dos cerraduras y su llave. Bien tratado, cubierto de vadana encarnada y clavazon dorada, de vara y media de largo y media de alto. En cinquenta y cinco reales.\*

Una arquita de nogal, de quarta de largo y media de ancho, con su cerradura y llave, que sirve para dos botes de tavaco. En cinquenta reales.\*

Otra arquita de charol negro, de menos de quarta de largo, con dós navetillas cerradas. En veinte y quatro reales.

Otra arquita, al parecer de estaño y bronce, de media quarta de largo, con tres cantoneiras y quatro bolillas que le sirven de pies al parecer de metal blanco; que sirve para seis frasquitos que tiene dentro con sus taponcillos, vaso, y embudillo de una oja de plata con su cerradura y llave. En ciento y veinte reales.\*

Un almario guardarropa de pino, de dos varas y media de alto y de ancho una vara, con su mitad de puertas y celosías y al pie un cajon grande que coje todo el ancho de la (fol. 11r) fachada, y dentro algunas divisiones; con sus cerraduras y llaves y errages correspondientes. En doscientos y ochenta reales.

Una cama de aya, hechura imperial dada de blanco, barnizada. Bien tratada; en trescientos reales.

Un estante de pino, de menos de vara de alto y vara y tercia de largo, con quatro tablas, que sirve para libros y papeles. En veinte reales.

Una arca de pino, vieja, de vara y media de largo y dos tercias de ancho, que esta en la despensa. En veinte reales.

Una mesa de cocina, de pino, con su cajón y pies de lo mismo, de vara de largo y mas de dos tercias de ancho. Usada; en veinte reales.

Dos cubos errados, como los regulares, viejos. En doce reales.

Un fregadero de pino con sus dos divisiones, y dos artesones, viejo. En doce reales

Un tajo de alamo negro, pequeño, usado, un pie de tenaja, de pino, y tres tapaderas de lo mismo, todo viejo. En diez y seis reales.

Un vastidor de pino para mampara, de mas de dos varas de alto y dos de ancho, con su postigo de vidrios en medio de su altura (fol. 11v) y su lienzo hecho pedazos por partes. En diez y seis reales.

Otro vastidor de lo mismo con su lienzo de Angulema, que sirve a una ventana de la cozina, de cinco quartas de alto y una de ancho. En siete reales.

Una mesa de pino, con su cajon, de mas de vara de larga, pies de lo mismo, bien usada; que está en el obrador. En doce reales.

Un cajon que está en el mismo obrador, y sirve para encerrar y guardar varias hechuras y menudencias de escultura, de mas de tres varas de largo y dos tercias de alto, de madera de pino. En veinte y quatro reales.

Un banco de pino de dos tablas, de mas de tercia de ancho y tres varas de largo, con sus tablas al pie, mal tratado, que tambien está en el obrador. En diez y seis reales.

Dos bancos iguales de carpintería, grandes, de madera de pino, de tres baras de largo cada uno (fol. 12r) y vara de alto; y el uno sin cajon en el pie, muy usado. En cinquenta y quatro reales.

Otro banco mas pequeño, de vara y media de largo, con tabla de nogal y pies de pino fuertes, de vara de alto. En diez y seis reales.

Otro banco tambien de pino, de dos varas de largo y una de alto, con pies de pino fuertes, su basar al pie. Maltratado; en once reales.

Otro banco de pino y su cajon de lo mismo, de cinco quartas de largo y vara de alto. Maltratado; en diez y ocho reales.

Un pie de pino triangular que sirve para travajar los modelos, de vara y media de alto, con su torno para andar los modelos, enrasado dicho pie, con su portezuela de abrir y cerrar y su cerradura. En cinquenta reales.

Tres cajones de tabla de pino de ripia nuevos, que sirven para conducir hechuras de escultura, quasi todos tres de un tamaño. En noventa reales. (fol. 12v)

Un torno grande de pino y alamo negro, con sus errages correspondientes, para poner las figuras tallarlas y esculpiras, de dos varas y tres quartas de largo. En treinta reales.

Otro torno de pino para el mismo efecto que el antecedente de dos varas y media de largo, nuebo. En treinta y seis reales.

Otro torno como el antecedente, mas pequeño, todo completo, tambien de pino, de dos varas de largo. Bien tratado. En veinte y seis reales.

Un potro de pino, de dos varas menos quarta de largo, que sirve para debastar cosas de escultura. En diez y ocho reales.

Una cama de pino de seis tablas, con sus pies de lo mismo, usada. En Quarenta reales.

Otra cama de pino de cinco tablas con pies de lo mismo, usada. En treinta y quatro reales.\*

Otra cama de pino de siete tablas, con sus pies de lo mismo torneados, dada de verde. En noventa reales.\*

Otra cama de pino con quatro tablas y sus banquillos, tambien dada de verde. Usada; en quarenta reales. \*(fol. 13r)

Otra cama de quatro tablas con sus banquillos de pino dada de blanco, sín barnizar. En treinta reales.\*

Otra cama de lo mismo, con quatro tablas y sus banquillos, usada. En treinta reales.\*

Otra cama de cinco tablas con sus dos banquillos de lo mismo, usada. En treinta y quatro reales.\*

Una artesa de pino de salar tocino en quatro reales.

Diez y ocho sillas de paja, entre chicas y grandes, ordinarias, y viejas. Todas en treinta reales.

Cinco vidrios de christal, los quatro de ladillos de coche, y el otro de dos tercias de alto escasas y media vara de ancho; puestos en sus vastidores. En setenta y cinco reales.

Dos puertas vidrieras, que estan puestas en una ventana que sale al patio de el pozo, con veinte y ocho vidrios ambas y algunos saltados por las puntas. En veinte y ocho reales.

Otras dos puertas vidrieras en otra ventana de la misma pieza, con veinte y quatro vidrios hordinarios enteros. En veinte y seis reales.

Otros dos postigos de vidrios sobre las (fol. 13v) dichas dos ventanas, con quinze vidrios enteros. Ambos en quinze reales.

Otras dos puertas vidrieras de la primera reja de la sala con quarenta y siete vidrios enteros ambas, y dos christales. En cinquenta reales.

Otras dos puertas vidrieras de la segunda reja de la sala, con treinta y seis vidrios ambas en que se incluien los medios, y dos christales y el uno quebrado. En treinta y ocho reales.

Quatro postigos de vidrios puestos en la reja de el recibimiento, con treinta y ocho vidrios todos quatro, en que se incluien diferentes medios. En treinta y quatro reales.

Dos postigos puestos en un balconcillo entresuelo del patio, con catorce vidrios, incluso los medios. En catorze reales.

Otro postigo en una pieza entresuelo (fol. 14r) que tambien cae al patio, con nueve vidrios enteros. En nueve reales.

Ocho postigos que estan en el obrador con ciento treinta y siete vidrios, incluso los medios. En ciento treinta y siete reales.

Dos puertas vidrieras puestas en una ventana de la pieza de pintar, que cae al paso del portal, con treinta y quatro vidrios, incluso los medios. En treinta y quatro reales.

Cinco postigos de vidrios, en la pieza de pintar, en un balcon que cae al solar de el obrador, y otro en la pieza entresuelo de los cofres, todos cinco con veinte y ocho vidrios. En veinte y ocho reales.

Unas angarillas de pino pequeñas con varas de aya y sus quatro pies cortos, como mesa. En diez y seis reales.

Un tablero de andas de pino, de cinco quartas de largo y vara de ancho, dado de encarnado, sin varas. En diez y seis reales.

Dos escaleras, una de doze pies de (fol. 14v) alto y otra de nueve, ambas en veinte y quatro reales.

Noventa y siete yerros chicos y grandes de corte, entre redondelas, formones y gubias. En ciento quarenta y cinco reales y medio.

Veinte y cinco escofinas travajadas en madera; en cinquenta reales.

Otras cinquenta y seis escofinas sin estrenar; en ciento y veinte reales.

Otras veinte y siete escofinas finas; en sesenta reales.

Otras trece dichas superfinas; en treinta reales.

Otras diez y siete escofinas para yeso; diez y seis reales.

Veinte y seis barrenas chicas y grandes; en veinte reales.

Quince gatillos de yerro de varios tamaños ; en ciento y veinte reales.

Cinco varriles de yerro; en cinquenta reales.

Quatro azuelas, tres derechas y una corba de dos cortes; en quarenta reales.

Seis compases, dos de bronce, tres de yerro de distintos tamaños y el uno de madera fuerte de mas de vara de largo, con puntas de yerro; en veinte y quatro reales.

Ocho sierras chicas y grandes; en setenta y cinco reales. (fol. 15r)

Dos serruchos de ynglaterra, uno chico y otro grande; en quince reales.

Tres garlopas, tres junteras y dos cepillos; en quarenta y cinco reales.

Dos esquadras una de madera y otra de yerro; en siete reales.

Catorce zepos de moldar; en quarenta y cinco reales.

Dos nibeles uno de yerro y otro de madera; en quince reales.

Dos cartabones de madera, uno chico y otro grande; en diez reales.

Una salta regla de madera; en quatro reales.

Quatro martillos de yerro de distintos tamaños, en veinte y quatro reales.

Dos pares de tenazas de yerro, uno chico y otro grande ; en nueve reales.

Un tornillo de yerro de zerragero; en quarenta y cinco reales.

Tres prensas de madera fuerte de distintos tamaños; en quarenta reales.

Seis zedazos de zerda y seda, para cerner colores y yeso; en veinte reales.

Ocho mazos de madera de encina; en doce reales.

Treinta y nueve tornillos con sus tuercas para coronas, en treinta reales.

Siete tornillos grandes con sus tuercas; en veinte y ocho reales. (fol. 15v)

Tres dozenas de colgaderos de yerro; en doce reales.

Ochenta y cinco yerros zinceles y punteros de canteria; en cien reales.

Dos macetas, en diez reales.

Una pica y una martellina de dos bocas; en diez y seis reales.

Dos barrones de yerro de cantería; en veinte y ocho reales.

Quatro cachizos de madera de pino de diez y nueve pies de largo; en cinquenta reales.

Ocho tablones de a tercia por mitad cada uno de veinte y dos pies de largo; en setenta y seis reales.

Once tabloncillos de lo mismo de diez y ocho pies de largo, mas delgados y angostos; en setenta reales.

Cinquenta y dos alfargías de a nueve; en doscientos y veinte reales.

Veinte y dos tablas de ripia; en veinte y dos reales.

Diferentes trozos de pino de varios tamaños y gruesos; en quarenta reales. (fol. 16r)

Doscientos pares de ojos de chrystal de varios tamaños; en doscientos reales.

Quatro reglas grandes de pino; en seis reales.

[.....] (27) (fol. 34v)

Una pintura de la huyda de Ejipto, de dos varas menos quarta de alto y (fol.35r) vara y tercia de ancho, en lienzo con su marco de pino dorado. En ciento y cinquenta reales.

Otra pintura de Nuestra Señora de las Angustias, en lienzo de vara y media de alto y una y tercia de ancho, con marco de pino negro y perfiles dorados. En cien reales.\*

Otra de santa Lucía, en lienzo de el mismo tamaño que el antecedente, con marco dorado. En cien reales.\*

Otra de Nuestra Señora de la Concepción, de el mismo tamaño y marco que el antecedente. En ciento y veinte reales.

Otra de Santa Ynés en tabla de tres quartas de alto y dos tercias de ancho con marco dorado. En ciento y cinquenta reales.

Otra de Santa Barbara, en lienzo del mismo tamaño que el antecedente, con marco dorado y el canto dado de encarnado. En Cien reales.

Otra pintura en lamina de cobre de las musas, de dós tercias de alto y tres quartas de ancho, con marco dorado. En doscientos y quarenta reales.\*

Otra de Santo Domingo en tabla de media vara de alto y mas de tercia de ancho, con marco dorado. En sesenta reales.\*

Otra de San Joseph y la Virgen con dos niños, en tabla de poco mas de tercia (fol. 35v) de alto y una de ancho, con marco dorado. En sesenta reales.\*

Otra pintura de un pajarero en vitela, de miñatura, de una quarta de ancho y mas de ancho, con su vidrio de chrystal, marco dorado tallado y calado. En noventa reales.\*

Otras dos iguales, en tabla, de Nuestra Señora y un Eccehomo, de mas de tercia de alto y tercia de ancho, y la del eccehomo en oja de lata, ambas con marcos dorados, a veinte y cinco reales cada una.\*

Dos estampas en papel, retratos de Bandique, de tercia de alto y menos de quarta de ancho, con vidrios christales, y marcos dorados. En Veinte y quatro reales ambas.\*

Otra pintura en lamina de Nuestra Señora de la Contemplación, de mas de quarta de alto y menos de ancho, con marco de evano y chapas de laton. En ciento y cinquenta reales.

Otra en lamina de dos figuras bamboches, de mas de quarta de alto y menos (fol. 36r) de ancho, en lamina, con marco dorado. En ciento y veinte reales.\*

Otra en lamina de una muger desnuda, de una quarta de alto y mas de ancho, con marco de evano con sobrepuestos de talla dorada. En ciento y veinte reales.\*

Otra pintura en pizarra, de media tercia de alto y quarta de ancho, con marco cubierto de concha, y su chrystal. En setenta y cinco reales.\*

Quatro pinturas en vitela de quatro floreros pintados al temple, de quarta de ancho y menos de alto cada uno, sus marcos dorados y christales. A veinte reales cada uno.\*

Una estampa en papel retrato del rey de Francia, de más de quarta de alto, con su medio christal y marco dorado. En doce reales.\*

Otra estampa en papel de la Magdalena con dos angeles, de menos de media vara de alto y tercia de an- (fol. 36v) cho, con su vidrio entrefino y marco dorado. En treinta reales.\*

Otra pintura en lamina obalada de Nuestra Señora con el niño, de media quarta, con marco de evano perfiles dorados y de talla. En setenta y cinco reales.\*

Otra pintura en lamina de nuestra señora con el niño dormido, de mas de quarta de alto y menos de ancho, con marco de evano molduras doradas talladas. En noventa reales.

Tres dibujos en papel, retratos de Bandique, de media vara de alto y mas de tercia de ancho, con sus vidrios christales y marcos dorados obalados. En setenta y cinco reales cada uno.\*

Otra en tabla de la Adoración de los Reyes, de tercia de alto y mas de ancho, con marco dorado. En ciento y cinquenta reales.\*

Otra pintura en lienzo, cabeza al parecer de un Santísimo Christo, de mas de tercia de alto y quarta de ancho, con su marco dorado y christal. En sesenta reales.\*

Otra pintura en lienzo de San Juan siendo niño, de dos tercias de alto (fol. 37r) y media vara de ancho, con marco dorado. En cien reales.

Otra en lienzo de tres niños, de media vara de alto y tercia de ancho, con su marco dorado. En treinta reales.\*

Un dibujo de Jordan en papel, de media vara de alto y dos tercias de ancho, su vidrio christal y marco dorado. En cien reales.\*

Otras dos pinturas de dós marinas en lienzo, de cinco quartas de ancho y vara de alto, con marcos dorados. En ciento y veinte reales cada una.\*

Otra del desengaño de cinco quartas de ancho y vara de alto con marco de media caña dorado. En noventa reales.\*

Otra pintura de Agar, de dos varas y media de ancho, y de alto vara y media poco mas ó menos, en lienzo con un angel que le tiene puesta la mano en la caveza. En doscientos reales.\*

Otra de la pasion de Nuestro Señor Jesuchristo, en disposición de ir a ponerle sobre la Cruz, de dós varas y media de ancho y cerca de dos de alto, con marco dorado. En trescientos reales.\*

Otra pintura del Juicio de Paris en lienzo de menos de vara de alto y tres quartas de ancho con marco dora- (fol. 37v) do. En cien reales.\*

Otra de el mismo tamaño que el antecedente, al parecer de Lucrecia con dos figuras muertas sobstenidas de sirenas. En cien reales.\*

Otras dos pinturas iguales en lienzo de dos países, de vara y media de ancho y una de alto, con marcos dorados. En ciento y veinte reales ambas.\*

Otra de un nacimiento, de vara de alto y menos de tres quartas de ancho, con marco dorado. En cien reales.\*

Otra de Nuestra Señora con el Niño, de vara y media de alto y una de ancho, con marco negro y dorado. En cien reales.\*

Dos floreros redondos, de cerca de media vara, en tabla, con marcos dorados. En quarenta reales ambos.\*

Otra pintura de el Rey Nuestro Señor Don Luis Primero, que esta en la gloria, siendo niño, de tres quartas y media de alto y dos tercias de ancho, con marco dorado. En sesenta reales\*. (fol. 38)

Otra pintura en lamina de la Concepción, de quarta de ancho y mas de alto, con su bidrio christal, marco tallado y dorado, y por remate un angel con la Cruz. En doscientos reales.\*

Una pintura de una muger en traje de serrana con dos niños uno blanco y otro negro, de vara de alto y cinco quartas de ancho y marco negro. En ocho reales.\*

Un retrato de un golilla, de vara de alto poco mas, y una de ancho, con un escudo de armas y sin marco. En veinte reales.\*

Otra de un Santiago, digo Santísimo Christo, de tres quartas de alto y mas de media vara de ancho, con marco negro. En quince reales.\*

Una estampa de el Juicio de Salomón, de cinco quartas de ancho y menos de vara de alto, con marco dado de color. En treinta reales.\*

Otras dos vitelas puestas en obalo ochavadas entre quatro flores bordadas de seda, de una quarta de alto, una de (fol. 38v) San Joseph y otra del Angel, con vidrios ordinarios y marcos negros. En diez y seis reales ambas.\*

Otra vitela de Nuestra Señora y el Niño ochavada, puesta sobre una tabla pintada de flores, de tercia de alto, con marco negro. En seis reales.\*

Siete estampas compañeras de varios santos e ymagenes, de mas de tercia de alto y quarta de ancho, con marco dorado. En setenta reales todas.\*

Veinte y dos estampas en papel de varios retratos y el Apostolado, de menos de dos tercias alto y media vara de ancho con marcos de pino. A diez y seis reales cada una.\*

Dos marcos de pino dorados, de media vara de alto y mas de tercia de ancho, con dos retratos de papel de dos reyes de Portugal. En diez y seis reales ambos.\*

Una ymagen de escultura de Nuestra Señora de la O, con su peana de madera dada de color y la ymagen concluida en toda forma de pintura, de vara y media de alto. En dos mil y cien reales.

Un modelo de varro cozido de Santiago el menor de menos de media vara de alto que esta en una urna con un Angel y un San Diego pequeños de el mismo varro, y dos bultos pequeños (fol. 39r) de marfil de el divino Pastor que estan en la misma urna. Todo en sesenta reales.

Otro modelo de la Huyda a Egipto de madera y zera con quatro niños y algunos serafines de lo mismo, que está dentro de otra urna. En ochenta reales.

Una efigie de marfil de Christo crucificado en la agonía, de una tercia de alto, puesto en su cruz de peana de evano. En catorce reales.

Un busto de San Francisco de Raxis, de tres quartas de alto ,de madera, puesto en su peana dorada y tallada. En doscientos reales.

Un maniqui del tamaño natural de pino, juejos y bolas de lo mismo, tornillos con sus tuercas para los movimientos; todo completo con seis manos de diferentes actitudes y dos cabezas, una negra y otra redicula. En seis cientos reales.

Un Niño Jesus de escultura, de tres quartas de alto, puesto el pie yzquierdo sobre la culebra, con su peana correspondiente. En trescientos reales.

Una hechura de San Juan de la Cruz de escultura, de tres cuartas de alto con su peana. En cien reales.

Otra hechura de San Francisco Xavier, de tres cuartas y media de alto, de escultura sobre su peana. En ciento y veinte reales.

Otra hechura de escultura de un San Pio quinto sobre su terrazgo, de vara de alto, completo, sin acabar de pintar. En cuatrocientos reales.

Un niño de zera puesto en su marco de pino que hace figura de urna, y todo de una cuarta de largo y tercia de ancho. En cien reales.

Una caveza de escultura de un San Francisco de Asis, en proporción de siete cuartas de alto. En sesenta reales.

Una efigie de escultura del Santísimo Christo de el Perdon, puesto sobre el globo terrestre y la túnica caída en el, puesto de rodillas, de dos varas de alto, y su peana y contrapeana que sirve de andas, concluido y sin pintar. En tres mil y seiscientos reales.

Una hechura de San Mathias apostol de escultura, de dos varas de alto, con su tablero que sirve de terrazgo, desbastado y hueco. En novecientos reales.

Una ymagen de escultura de Nuestra Señora de el Rosario, en embrión y sin debastar, de vara y media de alto. En doscientos reales.

Quatro bultos de madera para quatro hechuras de escultura, de vara de alto, aparejados ya los primeros golpes. En ciento veinte reales.

Un caballo de escultura de el tamaño natural, puesto en su tablero que le sirve de terrazgo, a punto de concluir la escultura, sin color ni pintura alguna. En mil y quinientos reales.

Quatro cabezas de caballos de escultura desbastados iguales. Quatro reales.

Dos piezas de madera para dos piernas, empezadas a desbastar. En diez reales.

Ciento y cinquenta modelos de cavezas, figuras enteras, pies y manos de yeso, barro cocido, crudo y de cera, de varios tamanos, que se hallan en el obrador y cuarto de pintar de la casa mortuoria; en seiscientos reales. (fol 40v)

Quatro medallas de madera de aliso, desbastadas, de media vara de alto y un pie de ancho, en obalo. En sesenta reales.

Otra medalla de aliso de tres cuartas escasas de alto y media vara de ancho, empezada a desbastar. En quince reales.

Otra medalla de lo mismo, sobre tabla de pino, de Nuestra Señora del Carmen y otro santo, maltratada, y sin manos uno y otro. En ocho reales.

Una figurita de a tercia, de aliso, pegada en un tablero, sin manos ni cabeza. En quatro reales.

Una medalla de zera obalada de el Santísimo sacramento con San Benito y San Bernardo, de media vara de alto en obalo y de ancho más de tercia. En sesenta reales.

Un Santísimo Christo de bronce dorado, de menos de media cuarta, puesto en cruz de madera dada de negro con remates tambien de bronce dorado. En quince reales.

Una hechura de escultura del angel San Miguel, de tres cuartas de alto y su peana. En cuatrocientos reales.

Ciento y treinta estampas de Paris y otras partes de distintas hechuras (fol. 41r) y laminas, que sirven de diseños para la escultura. En doscientos reales.

[.....] (28) (fol. 44v)

Un reloj de pendola real con su caja de charol encarnado con flores doradas. En mil trescientos y veinte reales.

Otro reloj cuadrado de piedra venturina, con engaste al parecer de oro; en doscientos reales.

Otro de oro, de repetición, con caja y sobre caja muestra de porcelana; en dos mil y quarenta reales.

Una alfombra turca bien tratada, de seis varas y tercia de largo; en setecientos quarenta y ocho reales.

Una peluca de moños de cana blanca; en ciento y cinquenta reales.

Otra redonda de grisalla; en quarenta y cinco reales.

Un peluquin de lo mismo con talega; en treinta reales.

Dos pares de zapatos de cordovan nuebos, negros lisos, y entapetados; en treinta y ocho reales ambos.

Tres libras menos quarteron de azul de prusia a cinco reales la onza, en doscientos y veinte reales.

Dos onzas de azul ultramar, en doscientos y quarenta reales.

Una onza laca fina en ciento y veinte reales.

Tres a de ocre de calamocho en quarenta y cinco reales.

Quarenta y tres libras de albayalde, en ciento y veinte y nueve reales.

Diferentes menudencias de todo género de colores molidos y por moler; en treinta reales.

Quatro libras de barniz de aguaras, en veinte y quatro reales.

Una corta porción de aceite de linaza y nuez, en seis reales.

Diferentes brochas y pinceles, en treinta reales.

Un cuchillo y paleta de pintar, en seis reales.

Un caballete de madera para pintar, en ocho reales. (fol. 45r)

Una piedra de moler colores con su mano y cuchillo, en quarenta y cinco reales.

Dos arrobas de retal para cola, en cinquenta reales.

Asi mismo se ponen por mas aumento de este cuerpo de hacienda cinquenta y quatro mil quatrocientos nueve reales y diez y siete maravedíes de vellón, que lo importó la dote que en vienes muebles, de omenage de casa, alajas, dinero y otras cosas, llevo al matrimonio la expresada Doña Andrea Salvador Carmona quando le contrajo con el mencionado don Joseph Manuel Moreno Garcia, su marido, y la dieron sus referidos sus padres por quenta de lo que la pudiese tocar por razon de sus legítimas paterna y materna; y de que otorgó este a su favor carta de pago y recivo de dote en ocho de diciembre de el año pasado de mil setecientos cinquenta y dos, ante el presente escribano segun y en la forma que antes queda explicitado; en cuya inteligencia se sacan los referidos cinquenta y quatro mil quatrocientos nueve reales y diez y siete maravedíes de vellón.

Asi mismo se ponen por mas aumento de este cuerpo de hacienda cinco mil setecientos quarenta y cinco reales de vellon, los mismos que se hallaron exe- (fol. 45v) quibles en diferentes monedas de oro y plata corrientes.

## Plata

Una salvilla de plata ordinaria con pie de la misma hechura atornillado, con su nudete que pesa ocho marcos y quatro onzas y siete ochavas; monta a razon de setenta y quatro reales de plata provincial el marco, mil ciento y veinte y seis reales de vellon.\*

Otra salvilla de plata con moldura de contorno y pie atornillado con su nudete que pesa cinco marcos una onza y quatro ochavas; monta a razon de ochenta reales de plata provincial el marco, ochocientos y treinta reales de vellon.

Un azafate de plata mediano, cincelado de ojas, que pesa tres marcos seis onzas y cinco ochavas; monta a razon de ochenta reales de plata provincial el marco, seiscientos doce reales y medio de vellon.

Otro azafate de plata menor, cincelado de ojas y flores que pesa tres marcos y dos ochavas y media; monta a razon de ochenta reales de plata provincial el marco, quatrocientos ochenta y seis reales de vellon.\*

Doce cucharas de plata y doce tenedores con filetes que pesan siete marcos (fol. 46r) seis onzas y ochava y media; monta a razon de ochenta reales de plata provincial el marco, mil doscientos quarenta y quatro reales y veinte y ocho maravedíes de vellon.\* (29)

Un cucharon de plata grande con filetes que pesa un marco, siete onzas, y dos ochavas y media; monta a razon de ochenta reales de plata provincial el marco, trescientos y seis reales de vellon.\*

Un vasso de plata vernegal con pié calado, dos asas, y en medio una florecilla atornillada y dicho vaso cincelado, que pesa un marco, dos onzas y seis ochavas; monta a razón de setenta y ocho reales de plata provincial el marco, doscientos y ocho reales de vellon.\*

Un salero de plata aovado con dos tapas engoznadas, que pesa un marco y cinco ochavas; monta a razon de setenta y quatro reales de plata provincial el marco, ciento y setenta reales y veinte y ocho maravedíes de vellón.\* (fol. 46v)

Un poco de plata quemada asi como esta, que pesa cinco onzas y una ochava; monta a razón de ochenta reales de plata provincial el marco, ciento y tres reales de vellon.\*

Dos cruces de plata, la una de carabaca, por un lado nuestro señor y por el otro Nuestra Señora; la otra con un Christo y dos ymagenes de Nuestra Señora; dos medallas de Nuestra Señora; un Santiago, una Nuestra Señora del Pilar sobredorada, un corazon de feligrana con un Crucifixo, y una abuja para el pelo, que pesa tres onzas y seis ochavas; monta a razon de setenta y quatro reales de plata provincial el marco, setenta reales de vellon.\*

Un alfiletero de plata ochavado con su tapa engoznada, que pesa una onza y una ochava; monta a razon de setenta y seis reales de plata provincial el marco, veinte reales y veinte y ocho maravedíes de vellon.\*

Otro palillero de plata con tapa de encaje labrado, y sobredorado, que pesa cinco ochavas y media; en catorce reales y veinte y ocho maravedíes de vellon, segun su ley\*. (fol. 47r)

Se regula la plata de siete cavos de cuchillos de cavezas bueltas, en un marco y seis onzas poco más o menos; que monta a razon de ochenta reales de plata provincial el marco, doscientos y ochenta reales de vellon.\*

Asi mismo se regula por la plata de dos cavos de cuchillo y tenedor trinchete, en un marco y dos onzas poco mas o menos; que monta a razon de ochenta reales de plata provincial el marco, doscientos reales de vellon.\*

Se regulan las guarniciones de plata de tres cocos, los dos iguales con pies solistas y dos asas cada uno, y el otro más pequeño con pie y dos asas; en quarenta y ocho reales de vellon poco mas ó menos.\*

Una caja de plata quadrada prolongada recercada de ojas y en medio una cornelina encarnada; en quarenta y seis reales de vellon poco mas ó menos.\*

La plata de la guarnicion de una caja quadrada prolongada, de china y flores doradas y esmaltadas de verde; en veinte reales de vellon poco más o menos.\*

La guarnicion de plata de otra caja de nacar aovada, con la tapa de plata ta- (fol. 47v) llada de ojas; en veinte y quatro reales de vellon poco mas ó menos.

La plata de un estuche labrado de ojas y tapa engoznada, y dentro una navaja con el mango de plata, una cucharita, unas tijeras, un lapicero, un compas, un mondadientes, unas pinzas, una abujita, y unas ojas de hueso; en quarenta reales de vellon poco mas o menos.

La plata de el engarze de un alfilerero de nacar; en diez reales de vellon poco mas ó menos.\*

La plata que hay en un pomito de christal encarnado, con su brocal y tapa engoznada y en el pie una solista; en diez reales de vellon poco mas o menos.\*

Las guarniciones de plata de dos relicarios áovados, el uno con un Agnus por un lado y por el otro San Francisco Xavier, y el otro con Agnus y sus vidrios. Otro mas pequeño áovado por un lado Nuestra Señora y por el otro la cara de Dios. Una urna con su tapa por detras, y su vidrio y varias reliquias. Otro engar- (fol. 48 r) ce de hueso con su asa y una medallita con un santo por un lado de azebache y por el otro, otro santo dado de encarnado. En treinta y seis reales de vellon.\*

La plata de un Santo Christo que esta en una cruz de madera, y diferentes santas y santos con sus remates de marfil, y por detras diferentes reliquias; en diez y seis reales de vellon.\*

La plata de dos evillas guarnecidas de piedras blancas, con las charnelas y clavillos de yerro; en catorce reales de vellon.

La plata de un puño de baston labrado de ojas y dos casquillos; en diez y seis reales de vellon poco mas o menos.

La plata que ay en una vengala que el puño es de venturina; en diez reales de vellon poco mas ó menos.

Una guarnicion de plata de un espadin que se compone de concha, cruz, puño y pomo labrado de filete; en (fol. 48v) ciento y treinta reales de vellon poco mas ó menos.

Una caja de plata de contornos recercada de ojas y figuras, que pesa dos onzas y tres ochavas y media; monta a razon de ochenta reales de plata provincial el marco, quarenta y nueve reales de vellon.

Un relicario de oro ochavado con su cordoncillo al rededor, asa visel y contravisel, dos vidrios y dentro una porcelana de oro esmalta, y pintado San Pedro por un lado y una santa por el otro, que pesa tres ochavas y nueve granos; en ciento y dos reales y veinte y ocho maravedies de vellon.\*

Otro relicario de oro quadrado prolongado, con su cordoncillo, asa, dos vidrios y dentro unas reliquias y la firma de Santa Theresa, que pesa una ochava, tres tomines y once granos; en cinquenta y tres reales de vellon.\*

Un pedazo de cadena de oro deslabones de ylo de media caña ,que pesa tres ochavas dos tomines y tres granos; en ciento y trece reales de vellon.\*

Una sortija de oro lisa con engaste de un ojo de vibora, que pesa una (fol. 49r) ochava y tres tomines; rebajado el ojo de vibora, en quarenta y nueve reales de vellon.\*

El oro de feligrana que ay en quatro remates puestos en una cruz de venturina; en quarenta y seis reales y veinte y ocho maravedíes de vellon.\*

Un brazalete de tumbaga liso y labrado el gozne pestillo de ojas y cartones, que pesa una onza y dos ochavas; en doscientos veinte y dos reales de vellon.\*

#### Oro

Una cruz lacito treecho, y lazo grande de quatro ojas de cintas de oro. El reverso tallado picado hecha de engastes, con su almendrilla pendiente, guarnecida con sesenta y nueve diamantes rosas engastados en plata; los seis maiores que hacen medios principales, uno de dos granos y medio, quatro de a grano y tres quartos, y el otro de a grano y tercio de arena. Unos con otros los quatro, con filetes esmaltados en negro y los restantes varios tamaños, valen las piedras segun su calidad, tres mil setecientos sesenta y dos reales de vellon.

Vale la plata y oro que se regula puede tener dicha cruz, al poco mas o menos, ciento cinquenta y ocho reales de vellon que es su valor sin revaja.\*

Dos arracadas de oro, el reverso ta- (fol.49v) llado picado, compuestas de dos arillos de lazos de quatro ojas de cintas y dos almendras pendientes, guarnecidas ambas con quarenta y seis diamantes rosas, engastados en plata, los quatro maiores medios de arillos y almendras de a grano y medio fuerte de arena,. Unos con otros con filetes esmaltados en negro y los restantes de varios tamaños; valen las piedras según su calidad, mil ochocientos y quince reales de vellon.

Vale la plata y el oro que se regula pueden tener dichas arracadas, cien reales de vellon poco mas ó menos.\*

Una cruz capuchina y su rosilla pasador de oro el reverso tallado, guarnecida con treinta Diamantes rosas y delgados de varios tamaños. Valen las piedras según su calidad, seiscientos y veinte y siete reales de vellon.

El oro de dicha cruz en ochenta y seis reales de vellon poco mas ó menos\*. (fol.50r)

Dos arracadas de oro el reverso tallado picado, compuestas de dos arillos de copetes de ojas y cartones, y seis almendrillas pendientes guarnecidas ambas con quarenta y seis diamantes rosas de varios tamaños. Valen las piedras segun su calidad, mil trescientos ochenta y seis reales de vellon.

El oro que se regula pueden tener dichas dos arracadas, en ciento ochenta y nueve reales de vellon segun su ley.\*

Una sortija de oro lisa con los cantos agallonados y parte de el brazo tallado y esmaltado de negro y granos blancos, guarnecida con nueve diamantes delgados, excepto el que hace medio que es fondo de dos granos y medio de arena y los restantes de varios tamaños. Valen las piedras segun su calidad mil ciento treinta y nueve reales de vellon.

El oro que se regula puede tener dicha sortija, en ciento y seis reales poco mas o menos. (fol.50 v)

Dos evillas de oro con charnelas y clavillos el reverso liso guarnecidas ambas con cincuenta y dos esmeraldas de varios tamaños, valen las piedras segun su calidad, seiscientos noventa y tres reales de vellon.

El oro de dichas evillas se regula segun su ley en trescientos reales de vellon poco mas o menos.\*

Dos evillas y quatro piedrecitas, cada dos iguales, de plata, el reverso liso, hechas de ojas y flores, guarnecidas con setenta y ocho diamantes rosas de varios tamaños, valen las piedras según su calidad; dos mil ciento y cinquenta y cinco reales de vellon.

La plata de dichas evillas en catorce reales de vellon.\*

Quatro botones iguales de plata el reverso liso dorado con asas, y alaclanes guarnecidos con veinte y ocho diamantes delgados, excepto los quatro que hacen medios que son rosas, todos de varios tamaños, valen las piedras segun su calidad, dos mil trescientos quaerenta y tres reales de vellon.

La plata de dichos botones en seis reales de vellon. (fol.51r)

Quatro botones iguales de plata el reverso liso dorado con asas y alaclanes guarnecidos con treinta y seis diamantes rosas de varios tamaños. Valen las piedras segun su calidad mil setecientos diez y seis reales de vellon.

La plata de dichos botones se regula en cinco reales de vellon.\*

Una peocha de plata de reverso liso hacha de engastes rafajas y cartones guarnecida con seis diamantes del delgados excepto el mayor que es rosa de dos granos y tres cuartos de arena y con quatro rubies abillantados y una esmeralda, y un topacio abillantado, todo de varios tamaños las piedras de color engastadas en oro. Valen todas ellas, segun su calidad, setecientos noventa y dos reales de vellon.

La plata y oro que se regula puede tener dicha peocha; en nueve reales vellon poco mas ó menos.\*

Una sortija con su corona unida, de plata con el brazo abierto cortado por medio, con filetes, hechura de dos corazones, guarnecidda con quatro diamantes rosas, excepto uno que es delgado y con tres rubies engastados en (fol.51v) oro. Todo de varios tamaños, valen las piedras segun su calidad, doscientos treinta y un reales de vellon.

La plata y oro que se regula puede tener dicha sortija; en quince reales de vellon poco mas ó menos.\*

Un Cupido de oro y plata esmaltado de blanco el reverso dorado con su tornillo y su hilo y abuja de laton guarnecido con ocho diamantes rosas, y con un rubi, todo de varios tamaños, valen las piedras, segun su calidad, ciento y diez y seis reales de vellon.

La plata y oro de dicho Cupido se regula en quatro reales de vellon poco mas o menos.\*

Dos arillos de oro el reverso tallado, guarnecidos con doce diamantes delgados y con dos rubies por medios, todo de varios tamaños. Valen las piedras según su calidad, doscientos y ochenta reales de vellon.

El oro que se regula pueden tener dichos arillos, en quarenta y siete reales de vellon poco mas o menos\*. (fol. 52r)

Un Calentador de Azofar usado en veinte reales.\*

Una sillica de peltre para la cama, usada; en ocho reales.\*

De manera que importa el quierpo de hacienda que ha quedado por muerte de Doña Custodia Fernandez ciento quarenta y seis mil ciento quarenta y siete reales y diez y siete maravedíes de vellon.

## NOTAS

- (1) M.C. GARCÍA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, 12.
- (2) *Ibidem*, 121.
- (3) AHP de Madrid. Libro 15.704, fols. 76-84. La relación de los bienes que integraban dicha dote incluían diversas pinturas, entre las cuales destacamos dos pinturas de cristal de la mano del abad Carlos Garrofalus –un Rapto de Elena y un Baco– valorados en 3.000 reales de vellón cada uno sin los marcos además de alhajas, ropa blanca y mobiliario. Agradecemos vivamente a Juan Luis Blanco Mozo la localización de estos documentos.
- (4) *Ibidem*, fols. 70-76.
- (5) *Ibidem*, fols. 255-291.
- (6) En el fol. 4v del inventario se nos especifica cómo, de los 63.174 reales y siete maravedíes, había que rebajar 5.500 reales con los que la dotó su marido, 11.516 reales y 24 maravedíes en lo que estaban valorados diferentes regalos hechos por “personas de su cariño y estima”, así como 1.348 reales correspondientes a la prebenda de Don Luis Ramos; por lo tanto quedan 54.409 reales y 17 maravedíes.
- (7) M.C. GARCÍA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, 50-105.
- (8) J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, 73.
- (9) J.L. MORALES Y MARÍN, *Francisco Bayeu*, 264-293.
- (10) M.C. GARCÍA GAINZA, *El escultor Luis Salvador Carmona*, 12.
- (11) J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, 32.
- (12) *Ibidem*, 131 y M.C. GARCÍA GAINZA, *op. cit.*, 61-62.
- (13) J. URREA, “Revisión” 441-450.
- (14) M.C. GARCÍA GAINZA, *op. cit.*, 70.
- (15) *Ibidem*, 85 y J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, 269.
- (16) M.C. GARCÍA GAINZA, *op. cit.*, 81.
- (17) M.C. GARCÍA GAINZA, “Aportaciones”, 49-55.
- (18) A. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico t. IV*, 315.
- (19) J. NICOLAU CASTRO, “Inventario”, 343-366.
- (20) J.L. MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 264-293.
- (21) M.C. GARCÍA GAINZA, *El escultor*, 48.  
F.J. PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real* 405-406.
- (22) AHP, *op. cit.*, fols. 449-454.
- (23) M.C. GARCÍA GAINZA, *El escultor*, 115 y J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, 259.
- (24) M.C. GAINZA GAINZA, *El escultor*, 74 y J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *op. cit.*, 87.

- (25) M.C. GARCÍA GAINZA, *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, 37.
- (26) No procede la transcripción de los fols. 2-6. Los objetos señalados con (\*) corresponderán a Bruno Salvador Carmona.
- (27) Por problemas de espacio nos vemos obligados a omitir la parte correspondiente a indumentaria ropa blanca y otros objetos de menaje. fols. 16-34v.
- (28) En los fols. 41-44v se trata de diferentes objetos, muchos de ellos de cocina algún relicario, abanicos, así como un par de pistolas “cachorrillos catalanes bestidas de latón” fol. 43 v. No procede su transcripción íntegra.
- (29) A Bruno Salvador Carmona le corresponderá la mitad.

## BIBLIOGRAFÍA

- CEAN BERMÚDEZ, Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, tomo 6, 1800.
- GARCÍA GAINZA, Concepción. *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990.
- GARCÍA GAINZA, Concepción. *Luis Salvador Carmona en San Fermín de los Navarros*, Pamplona, Real Congregación de San Fermín de los Navarros, 1990.
- GARCÍA GAINZA, Concepción “Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona”, *Reales Sitios*, xxx, nº 116, Madrid,(1993), págs. 49-55.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1990.
- MORALES Y MARÍN, Jose Luis. *Francisco Bayeu*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1995.
- NICOLAU CASTRO, Juan “Inventario del escultor Mariano Salvatierra (1752-1808)”, *Academia*, Madrid (1990), 2º semestre, págs. 343-366.
- PLAZA SANTIAGO, Francisco José. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975.
- URREA, Jesús, “Revisión a la vida y obra de Luis Salvador Carmona”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIX, Valladolid, (1983), págs. 441-450.

# CRÓNICA DE EXPOSICIONES

Por

ELENA FLÓREZ ALBERT



## LA JOYERÍA ESPAÑOLA DE FELIPE II A ALFONSO XIII

Más de doscientas piezas componen la exposición de la joyería española que abarca cinco siglos, instalada en las salas de exposiciones temporales del Museo Arqueológico Nacional. Los fondos proceden de los museos estatales dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación y Cultura. Unas piezas se han añadido, procedentes de Patrimonio Nacional consideradas necesarias para completar alguna tipología.

La exposición ha sido organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, del Ministerio de Cultura.

La primera parte de la muestra se ordena según las características de las piezas, sus usos y orígenes en los apartados siguientes: *Arcaísmos. Joyas populares de origen culto. Magia y Religión. Joyas de la otra orilla, Imitaciones e Historicismos y la Joya como signo*. La parte segunda abarca los períodos siguientes: *Felipe II, Felipe III, Felipe IV, Carlos II y Carlos IV. Los primeros Borbones. El siglo XIX, El siglo XX y La joya de autor*. La exposición se completa con pinturas de Sánchez Coello, Pacheco, Carderera y otros, con el fin de mostrar los adornos de orfebrería que vestían los modelos retratados y según las épocas. El noventa por ciento de las piezas no se han expuesto nunca.

La importancia de este bello panorama de la joyería española no es tanto en el valor intrínseco de las piezas, que no parece considerable, salvo en las joyas donadas a la Virgen de Atocha por Isabel II, y algunas escogidas de los joyeles reales; consiste en la historia que cada obra lleva consigo. La orfebrería, sin nombres de artífices, es variada e imaginativa en su creación. Brazaletes, pulseras, pinjantes, veneras, medallas, relicarios, cinturones, collares y muchas más de variado uso y estilo forman parte del bloque de la exposición que tiene una intención didáctica algo deshilvanada pero interesante. Destacan del hermoso conjunto el pectoral con el Águila bicéfala, de la Casa de Habsburgo, en oro y diamantes hacia 1630.

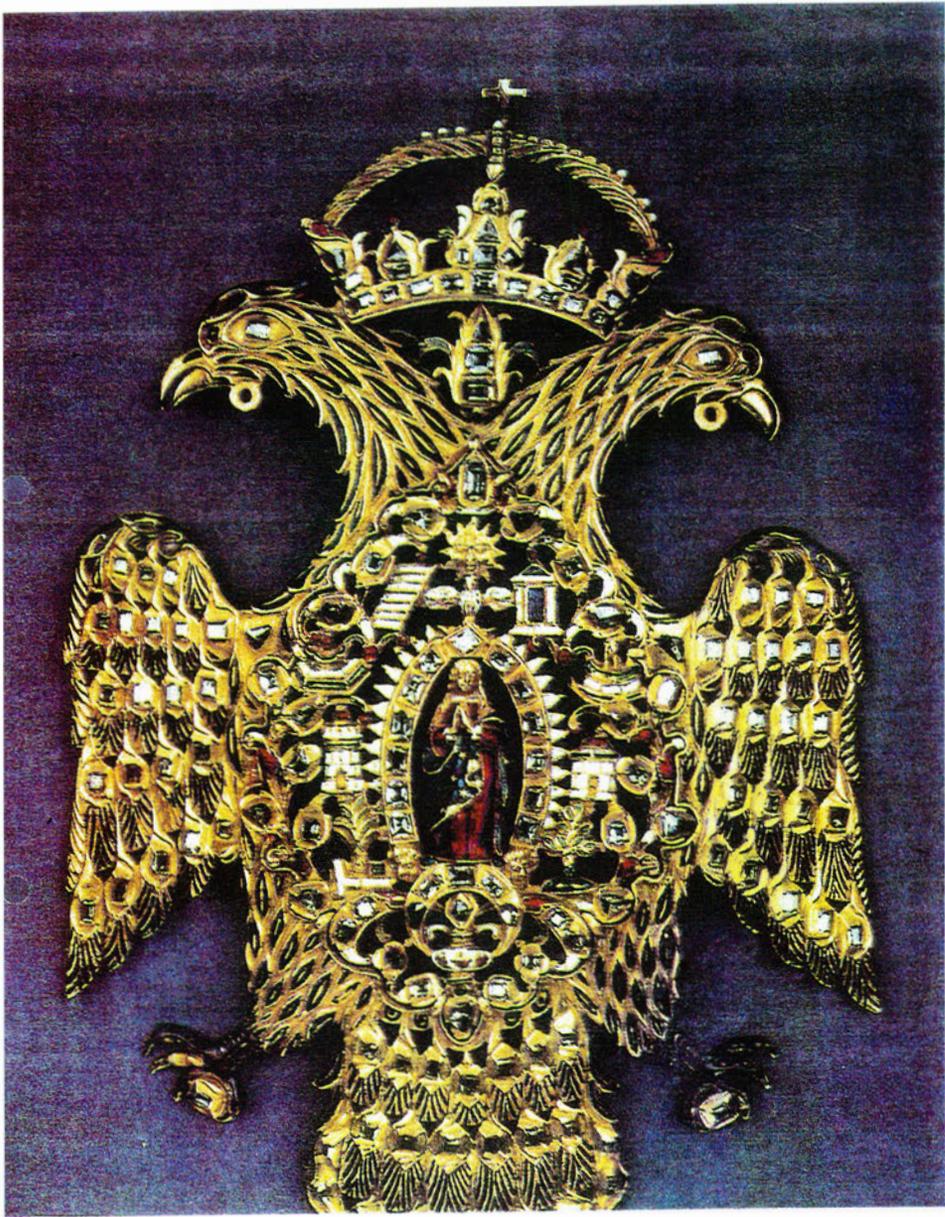
La corona de la Virgen del Remedio procedente del Colegio de Doncellas Nobles de Toledo, en plata sobredorada y sobrepuesta de joyas, firmada por E. Pérez, Madrid 1883 y un toisón. Hay obras de cierto interés del legado de la esposa del pintor Sorolla que se conserva en el Museo del mismo nombre. Algunos trabajos de Art Déco, de Paco Durrio, y Masriera completan el ciclo de la exposición; ilustrativa de la orfebrería española más de filigranas que rica en metales y piedras preciosas.



Nº 7. Pendientes en oro. S. XVIII.



Nº 2. Medalla en cristal de roca y oro. S. XVII.



“Pectoral”. Oro, esmalte y diamantes.

## PAUL DELVAUX

Por primera vez en España se presenta la pintura del artista belga Paul Delvaux en una selección de más de treinta óleos sobre lienzo, procedentes de colecciones particulares, museos e instituciones de Bélgica, Francia y Alemania. La fundación Juan March recuerda con esta exposición, el centenario del nacimiento de Delvaux, el 23 de septiembre de 1897 en Antehit, provincia de Lieja (Bélgica).

Esta suerte de antología de una época de Delvaux, abarca los años de 1923, con una composición titulada “Los ferroviarios de la estación de Luxemburgo”, al óleo que representa “El diálogo”, de 1974. El pintor falleció en Furnes el 20 de julio de 1994.

La pintura de Delvaux recorre los principios básicos de una educación profesional, que inicia con un naturalismo como base para posteriores maneras de expresión, aunque nunca pierde la forma, el modelado, la ordenación esencial de los elementos que componen esa realidad en la que se basa, y con todo lo que la hace reconocible: la perspectiva, el aire, la luz y la disposición de las figuras y las cosas. Con esas premisas de firme arranque para toda suerte de expresión coherente, el pintor belga va desarrollando su mundo raro en el que es evidente su interés por la anatomía—en unos esqueletos humanos de un laboratorio de biología— sus incursiones hacia mundos siderales, apenas señalado en detalles en algunas composiciones y que provienen de sus lecturas de Julio Verne y, por encima y en derredor de todo, las arquitecturas, en dispersos elementos y en edificios definitivos, que le vienen de un año de estudios en la Academia de Bellas Artes de Bruselas.

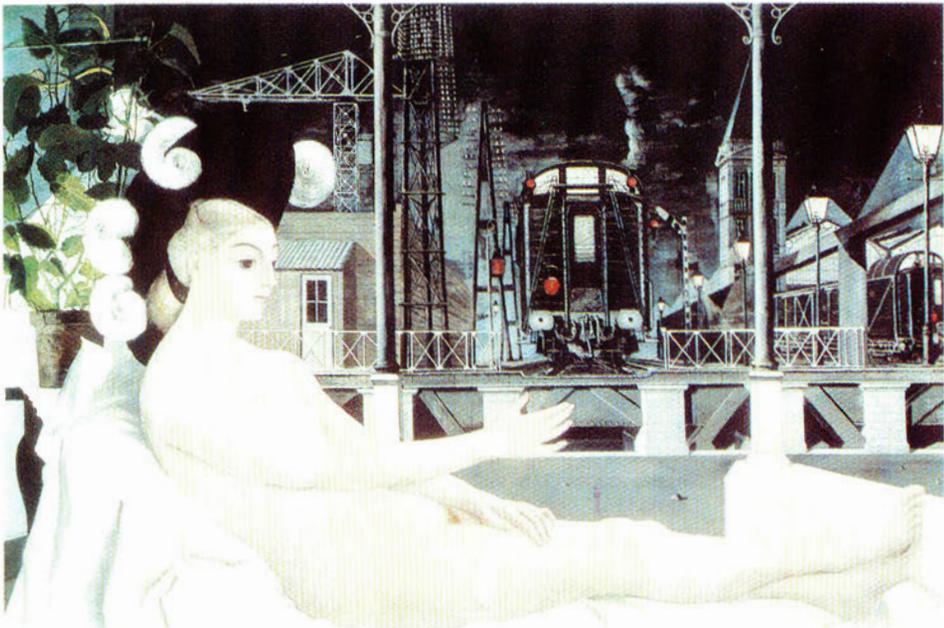
Con esos sencillos argumentos Delvaux nos presenta sus pinturas que, si bien se ha dicho que tienen influencias de Magritte y De Chirico, creemos que pudo ser en un tiempo de formación, de dubitación antes de emprender su camino más seguro que nos parece se desenvuelve en un mun-

do raro de ensoñación, a veces sutilmente morboso, que le aparta de los tan concretos de los artistas anteriores. Delvaux vive su obra entre arquitecturas clásicas y muy determinadamente pintadas, y el mundo femenino de un Botticelli que orna a las musas con guirnaldas de rosas, hojas lánguidas y miradas lejanas y melancólicas que arrancan de la cabeza y se dejan caer delimitando el cuero. No está lejos “la primavera” del italiano.

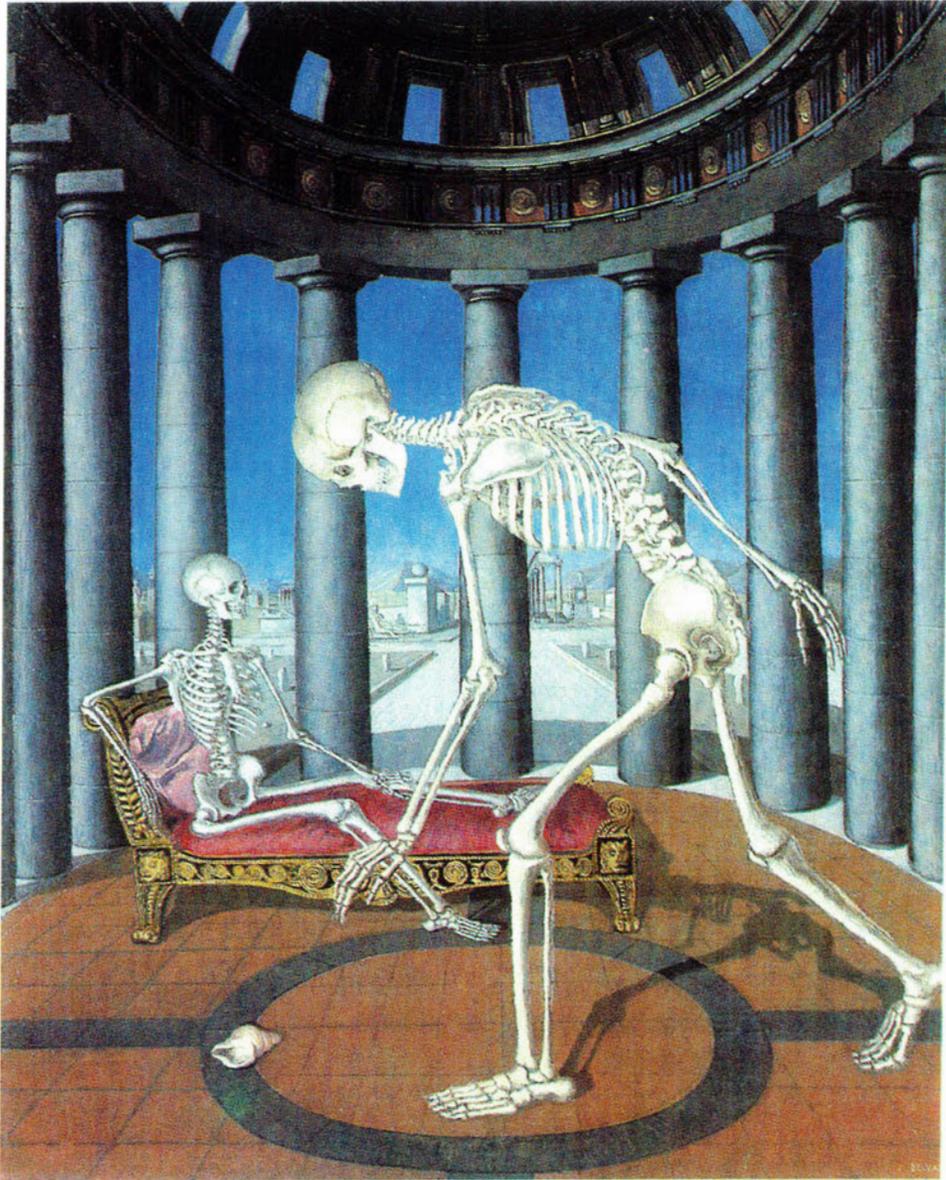
Salvo algunas escenas de crítica política como “El Congreso” o “Las fases de la luna”, que me recuerdan no sé por qué, la circunstancia de esa historia de “Susana y los viejos” tan en la literatura como en la pintura; salvo esas obras, el resto se desenvuelve entre la poesía amorosa a la mujer, como un homenaje constante a su presencia en la tierra. El desnudo femenino es la inspiración total de estas obras de Delvaux. Cuerpos modelados con el volumen estricto de empastes densos y alisados, dibujo delimitador de las formas en la que apenas hay bulto. Atmósferas de silencio expectante, de quietud aparente y tensión anímica sobre un escenario decorativo y elegante, refinado y singular. Simbolismo de una estética que parece sencilla y correcta, pero con un algo que le distingue de lo circunstancial para entrar en lo permanente. Más que pintor decisivo en las maneras es un artista ilustrador de los amores ¿imposibles?.



Panorama de la exposición.



"La Edad del Hierro". Óleo sobre lienzo, 1951.



El Esqueleto y la Concha, 1944. Óleo sobre lienzo.

## EL GRECO CONOCIDO Y REDESCUBIERTO

En las salas de exposiciones de la Fundación Central Hispano y promovida por la Fundación FOCUS y el Museo de Bellas Artes de Asturias se han reunido veintiún óleos sobre lienzo de El Greco. Museos, Instituciones particulares han cedido sus obras ya todas participantes en otras exposiciones –“El Greco conocido”– para emparentar ante el público con el “redescubierto” de la colección Marqués de San Feliz. Y ésta es la novedad de la exposición.

Los doce cuadros que componen el Apostolado del artista cretense, ha sido una revelación, al salir a la luz restaurados cuidadosamente de los repintes y diversas averías que habían sufrido durante varios años, además de guardarse en sitios poco adecuados, toda la bella vistosidad espectacular y dinámica del pintor. Un excepcional trabajo de los restauradores Fa-fael Alonso y Almudena Sánchez, tan respetuosos con el original como cuidadosos protectores para la conservación de los lienzos, merece ser destacado porque gracias a sus conocimientos ha sido posible devolver “la vida” a estos apóstoles que necesitarán de futuros estudios contundentes para completar la biografía pictórica del artista “toledano”.

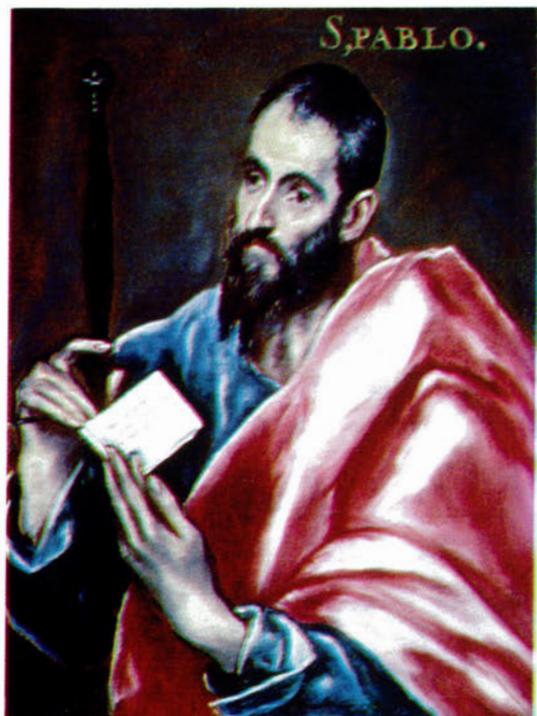
De la tan selecta exposición destacamos la espléndida “Anunciación” de la Colección Central Hispano, “Santo Domingo en oración” col. privada. “Cristo Crucificado”, col. particular, y “San francisco en éxtasis”, entre otras. Del Apostolado, Santiago el Menor, Santo Tomás, San Juan Evangelista y San Pablo. Estas efigies rebasan el encargo de imágenes de devoción para constituir obras importantes e independientes unas de otras. Una vez más las maneras “extravagantes” del artista cretense pueden resistir el tiempo y sus erosiones, y aguantar restauraciones torpes e irresponsables. Pese a todo ello los actuales artistas de la restauración nos las han redescubierto.



San Francisco.



Santiago el Menor.



San Pablo.



Sagrada Familia con Santa Ana.

## GALERÍA DE PINTURAS DE DRESDE

En las salas de exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya se ha presentado una selección de *Obras Maestras del siglo XVIII de la Galería de Pinturas de Dresde*. “La colección ha pasado por los avatares de la Segunda Guerra Mundial y ha logrado llegar hasta nosotros después de no pocas peripecias...” “La culta Florencia del Elba” desapareció bajo las bombas en la noche del 13 al 14 de febrero de 1945. Los cuadros de esta exposición habían buscado, afortunadamente, refugio en un lugar lejano... Previendo problemas insolubles la Galería se había cerrado temporalmente ya en 1938-39, los tesoros artísticos fueron trasladados a abrigos especiales al este del Elba y a otras partes, encontrando acogida preferentemente en túneles de minas (del catálogo). Pese a tan extraordinarias precauciones se perdieron más de setecientas obras.

La exposición se matiza en dos partes: “Pintores en Dresde en el siglo XVIII” y “La Galería como obra de arte. La instalación de las pinturas italianas en 1754”. Se inicia la primera parte con varias vistas de Bernardo Bellotto, llamado el Canaletto, de las que destacamos la panorámica de Dresde desde la orilla derecha aguas abajo del puente Augustus y otras de paisajes y pequeñas figuras; además de vistas venecianas en la sección de las pinturas italianas. Del Canaletto hay una estremecedora versión de “Las ruinas de la antigua Kreuzkirche en Dresde” ejecutada en 1765. La iglesia fue destruída el 19 de julio de 1760, durante la Guerra de los Siete Años cuando los prusianos, por orden del rey Federico II, bombardearon Dresde... Se devastaron cuatrocientos dieciséis edificios, entre ellos la casa donde vivía Canaletto huído a Viena a causa de la guerra. La torre de lo que debió ser una imponente arquitectura, queda en el lienzo como un enorme esqueleto rodeado de escombros y huecos abiertos como enormes fauces que dejaran pasar un aire putrefacto. Es un testigo premonitorio de lo que sucedería casi tres siglos más tarde...

El gusto tan selectivo como mundano y elegante de reyes y electores de la rica y culta corte de Sajonia se refleja en estas pinturas de Lancret, Watteau, Dietrich, Luis de Silvestre, Werf, y otros. De Subleyras hay una complicada interesante composición representando a “Jesús en casa de Simón el Fariseo”. De Ricci dos escenas paganas de bello modelado de figuras y sobrio colorido y efectos lumínicos en el “Sacrificio a Vesta” y “Sacrificio a Sileno”.

Hay una refinada composición de “Frutas con ciervos volantes” de Rachel Ruysch. Fulgurante de color y línea es la escena de “La presentación en el templo”, de Tiépolo. Y de los retratos se lleva el mérito Anton Graff en las presencias del barón von Racknitz, del rey Federico Augusto el Justo, del general von Funck, de una bella “Bacante”, y ese misterioso y *moderno* (como si fuera un Pinazo o Rosales) “Retrato de una dama de unos cincuenta años”, hacia 1750; parece un boceto, rostro modelado, cabellos sueltos, busto que se yergue sobre una suerte de peana plana, en tonos ocre y sienas tostadas: también tiene un estupendo “Autorretrato”. Otro de Mengs y, del mismo, el ampuloso retrato de “María Antonia”, esposa del príncipe Federico Christian.

Paisajes de Thiele. Una graciosa figura de “Muchacha con paloma”, de Pesne y el estupendo realismo de Piazzetta en el “Joven con portaestandarte”. Mención especial merece el soberbio cuadro de Giuseppe María Crespi, que representa “La confirmación”, entonado en la más depurada gama de los ocre y sienas, con lo que consigue un tenebrismo que algo nos recuerda a Magnasco, tan atormentado. La pintura de Crespi data de 1747. Encantadora exposición.



Nº 19. "El príncipe Alberto de Sajonia-Teschen".  
Óleo sobre lienzo. Conde Pietro Rotari.



Nº 12. "Dresde desde la orilla derecha, aguas abajo del puente Augustus".  
Óleo sobre lienzo. Bernardo Bellotto, llamado Canaletto.



Nº 8. "El baile alrededor del árbol". Óleo sobre madera. Nicolás Lancret.

## JUAN DE ARELLANO

En la Casa de las Alhajas se ha presentado y por primera vez una exposición antológica de lienzos de Juan de Arellano con temas florales, setenta y tres, y dos religiosos. Proceden de colecciones particulares y museos españoles –dos de Francia–. Los de asunto religioso se guardan en la iglesia parroquial de San Torcuato, en la villa madrileña de Santorcaz, donde nació en 1614. Murió en Madrid en 1676.

La especial fama de Juan de Arellano como pintor de flores es resultado de su dedicación total, prácticamente, al asunto. Se apunta muy bien en el catálogo de la muestra recordando que “Palomino cuenta cómo habiéndole preguntado un día –es de suponer que cuando su fama estaba ya consolidada– que “por qué se había dado tanto a las flores y había dejado las figuras” respondió: “Porque en esto trabajo menos y gano más”. Y el biógrafo añade: “Y así es porque no sólo ganaba más en los intereses pecuniarios, sino mucho más en los de la fama póstuma de su eminente habilidad” (A. Pérez Sánchez, comisario de la muestra).

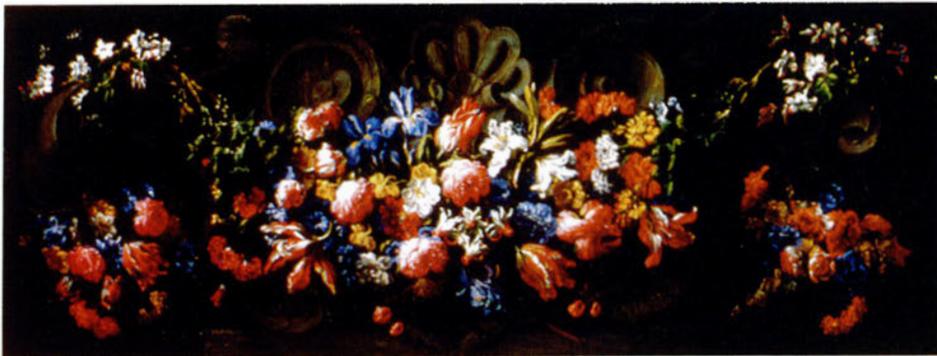
Y así queda patente en esta antología patrocinada por la Fundación Caja de Madrid. Desde cada cuadro los ramos, compuestos con diversas clases de flores en elegante combinación de sus respectivos tonos, ofrecen su lección de armonía y de botánica. La factura de Arellano es de desenvuelto trazo, delicados empastes y suaves luces en claroscuro que cada rama y cada flor recibe para realzar su belleza. Una atmósfera levemente melancólica envuelve los ramos, algunos ceñidos a su continente, otros dejando caer pétalos, tallos y hojas que mariposas y pajarillos se entretienen en libar y oler.

El pintor de Santorcaz tiene excepcional educación para lo decorativo, valiéndose de unos medios muy limitados. Coloca sus ramos en floreros esbeltos o redondos como peceras, el cristal, la cerámica, jarrones de bronce con relieves de grutescos, cestas de única forma que repite en mu-

chos lienzos, aunque con graciosa astucia adorna con buen gusto la base entrevista por el varillaje, rellenándola de pétalos y hojas.

Pese a ser tema único en los más de setenta óleos el talento de Arellano disuelve la primera impresión de monotonía según se van viendo con la atención debida. Un acierto en la organización de la muestra es el de acompañar las explicaciones históricas de un estudio de botánica por María José López Terrada de las plantas ornamentales y sus nombres correspondientes en lista aparte, ilustrando su escrito con una página de papel transparente, calcando los contornos de las flores y numerando cada una de ellas para su identificación.

Ante tan hermoso panorama en el que se entremezclan flores, frutos, pájaros, paisajes, telas, imágenes de devoción en ramos y guirnaldas, es difícil señalar lo excelso. No obstante escogemos la pareja de “Guirnaldas de flores” de la colección Caja de Madrid. El “Florero con vasija de barro”, tan zurbaranesco, de col. privada, y, en la misma influencia, el “Fruitero” del Museo del Prado –de éste todos los expuestos–. “Floreros ante un espejo”, del Museo de BB. AA. de La Coruña y tantos otros... Preciosa exposición.



Nº 1. “Guirnaldas de flores”. Col. Caja de Madrid.



Nº 2. "Bodegón con flores y frutas". Col. Masaveu.

## RESTAURACIÓN DE LAS LIBRERÍAS DE MADERA DE LA BIBLIOTECA LAURENTINA DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Entre las restauraciones que se están llevando a cabo en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, destaca la de las librerías de la biblioteca. Diseñadas por Juan de Herrera y hechas en el taller del italiano Giuseppe Felcha ayudado por los españoles Quesada, Aguirre, Gamboa, y Serrano se emplearon maderas de especial calidad y resistencia: caoba, ácana y nogal, junto a otras de propiedades antixilófugas como cedro y terebinto. También se emplearon otras maderas de distintas tonalidades para lograr efectos estéticos decorativos del ébano o el naranjo.

La idea esencial de traza y eficacia de Herrera, añadida a la maestría en la ejecución de los muebles en el taller de Felcha han permitido su excepcional conservación favorecida por estar colocada sobre un zócalo de jaspe aislante del suelo, y la separación de los muros para protegerlos de humedades y plagas. Otra de las cualidades es la fabricación de las librerías a base de ensambles y espigas, con escasas encoladuras y muy pocos clavos, y mediante piezas de madera encajadas perfectamente entre sí como elementos precisos de un mecano. Todo ello ha permitido que, a lo largo de los siglos, por el conocimiento de la naturaleza de tan distintas maneras empleadas, haya podido responder a las contracciones y movimientos de los cambios de temperatura y humedad, funcionando los ensambles como juntas de dilatación.

El conjunto de las librerías está dividido en cincuenta y cuatro estantes con seis tablas cada uno, protegidos desde el siglo XVIII con puertas de rejillas doradas, –menos el segundo anaquel con tapa de madera y cerradura. Los libros están colocados con los cantos de las hojas hacia afuera, dejando vistos los cortes dorados en los que figura el título de cada materia contenida en cada ejemplar. La armonía del orden dórico de la forma de los muebles, la combinación de los tonos de las maderas acorde con los

dorados de los libros, responde a esa idea de Herrera, que al dibujar el modelo de las librerías, no sólo pensó en su duración sino en lo decorativo en la más selecta acepción del término. Bajo los frescos de la bóveda de cañón de la sala principal, pintados por Tebaldi y sus ayudantes entre 1586 y 1593, completan esas librerías herrerianas ese ambiente “alegre, lleno de majestad y de luz” que decía Sigüenza. (La restauración ha durado durante 1987 y 1998).



Librerías en proceso de restauración: Aspecto general una vez eliminadas las ceras y barnices y con las zonas en las que hay que intervenir identificadas.



Librería después de la restauración: Foto final con recuperación de cornisas y texturas de maderas y encerado bien lustrado.

## FELIPE II: LA MONARQUÍA HISPÁNICA

### *Un monarca y su época*

En este año de 1998 se cumplen cuatrocientos años de la muerte de Felipe II. Para conmemorar tan excepcional aniversario, se ha presentado en el claustro principal bajo, del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, una magna exposición con más de quinientas piezas de distinta naturaleza que ponen de manifiesto el esplendor de la Corte de aquel Rey, extraordinario gobernante que no tuvo par en los otros de su tiempo. Las obras proceden de distintas colecciones de museos, instituciones estatales como Patrimonio Nacional, privadas y religiosas de España y del extranjero. La Fundación Caja de Madrid ha patrocinado esta exposición colaborando Patrimonio Nacional.

La exposición se ordena en nueve capítulos con los enunciados siguientes: *La Monarquía Hispánica. La educación del Príncipe. María de Portugal. María Tudor (relaciones con Inglaterra). La regencia de Juana de Austria. Isabel de Valois y Francia (El Escorial. La aparición del saber), Ana de Austria (El eje Madrid-Viena) Isabel I y el dominio del mar. Las hijas: Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela y El Rey ha muerto ¡Viva el Rey!*

A lo largo del gran panorama de obras que testimonian el ambiente de cultura radiante que se generó en la época de Felipe II, príncipe formado en las disciplinas humanistas y del Renacimiento, fundador de la primera Academia de Matemáticas, impulsor de la ciencia y la técnica, mecenas de las artes todas, galante y risueño, heredero del Imperio que daba la vuelta al mundo (“Dios se ha hecho italiano”, decían por las Italias), padre amantísimo que supo combinar la realidad política con la familiar. Fue príncipe feliz y enamorado. Rey desgraciado en amores sobre todo en algún matrimonio de Estado, afortunado en el del amor con Isabel de Valois, hermosa y vital.



1. Retrato de Felipe II por A. Moro. Patrimonio Nacional, El Escorial.

Fueron decisivas, también, en la formación anímica del Rey, llamado el Prudente, las mujeres de su familia: su madre la reina Isabel de Portugal, y sus tres hermanas; la ilegítima Margarita de Parma, gobernadora que fue de Flandes y casada con Alejandro Farnesio. Doña Juana, viuda muy pronto de su matrimonio con el rey de Portugal y madre de don Sebastián, regente de España en años difíciles, única mujer que perteneció a la Compañía de Jesús y fundadora de las Descalzas Reales, y su hermana María casada con Maximiliano de Austria. Otra figura femenina, aunque en sentido negativo, fue Isabel I de Inglaterra de la que hay en esta exposición testimonio referencial en las piezas rescatadas de los naufragios de la Gran Armada que se exhiben por primera vez en España, procedentes del museo de Belfast así como otras traídas de varios sitios de Inglaterra.

Es abrumador en cantidad y calidad todo el muestrario que se nos enseña de la historia de España, significada en cada una de las obras: Pinturas de Moro, Parrasio, Morales, Tiziano, Sánchez Coello, El Greco, Rubens... Dibujos de Dürero, armaduras, libros, códices, documentos, medallas, monedas, trajes, capas litúrgicas, mapas, cartas de navegación, armas, joyas, manuscritos de leyes y más y más. Testimonios únicos de un reinado, de un tiempo, de un legado histórico. Entre tantas importantes piezas destacamos, por lo que tiene de documento protocolario-gastronómico, el óleo sobre lienzo de la escena “El banquete de los monarcas”, con las figuras reconocibles del momento cortesano. Rara composición que proviene del Muzeum Narodowe de Varsovia. Impresionante exposición que va a aportar cuantiosa y valiosa bibliografía. Porque aquí se ha formado la Europa nuestra.



2. Retrato de las Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (con alcázar al fondo), de Sánchez Coello. Patrimonio Nacional, Descalzas Reales.



3. Arqueta de plata sobredorada, cristal de roca, esmalte, perlas y piedras preciosas. Patrimonio Nacional, Palacio Real.



4. Virginal del Monasterio de Santa Clara, Tordesillas.

## SOROLLA Y ZULOAGA DOS VISIONES PARA UN CAMBIO DE SIGLO

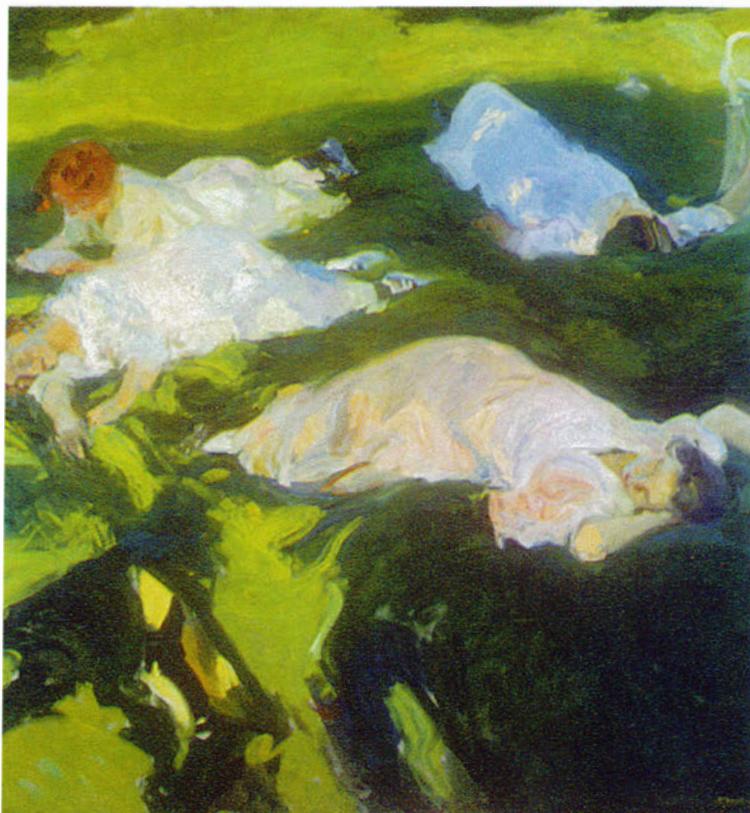
En las salas de exposiciones de la Fundación Mapfre, se presentan cincuenta y cinco pinturas de Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla, de temas varios. Las obras proceden de colecciones particulares, museos e instituciones de España y del extranjero.

La idea originaria de esta exposición arranca de 1900. Eran por entonces los dos artistas citados, famosos en España y principales capitales de Europa. El mecenas e hispanista norteamericano Archer M. Huntington, quiso exponer en la Hispanic Society de Nueva York una selección de pinturas de Sorolla y Zuloaga para darlas a conocer en el ya iniciado e importante mercado estadounidense, pero chocó su idea con la de los intereses y los gustos locales y la exposición no pudo llevarse a cabo.

La muestra madrileña rememora, de alguna manera, las intenciones de encuentro o de comparación que tuvo el hispanista Huntington. Ahora son dos visiones diferentes de España; la que se plasma en las obras del pintor valenciano y del eibarrés. En el primero, la realidad española es de sol, luz, playas de fácil estar habitadas por la alegría de vivir, plenas de color, de ritmo, de niños, y bellas y vitales mujeres, aunque Sorolla no es sólo ese pintor de fulgores instantáneos de la “Multitud en la playa”, “La siesta”, “El paseo del Faro de Biarritz” y “La comida en la barca” sino el de retratista extraordinario. Así las efigies y figuras de Pérez Galdós, Aureliano de Beruete, hijo, Echegaray, del matrimonio García –sus suegros– de su esposa Clotilde con vestido negro y el de su hijo Joaquín. Más dos floreros, sobre todo el de 1899 digno de figurar en la pinacoteca más exigente. Zuloaga es lo contrario. Se ha dicho que su visión de nuestra tierra en sus tipos, paisajes, costumbrismo y retratos, sobre todo los de seres rurales, parecen apuntarse a la idea foránea de la España *negra* tan nombrada, y no para piropearla, que ya iniciara Goya, por otros motivos.

Las versiones en penumbra del pintor eibarrés, tienen, más bien, el sello de lo existencialista –ya entonces incipiente de la filosofía nórdica y germana– llevado al lienzo, con modos expresionistas aunque en algunas obras Velázquez parece ser su inspiración recóndita y lejana; de ahí esas dos figuras de los enanos “Doña Mercedes” y “Gregorio el Botero”, así como las escenas de los hombres bebiendo en “La merienda”, “El reparto del vino” y en esos “Cuatro bebedores” cuyos tipos tienen su antecedente en “Los borrachos” del artista sevillano –y no es por la similitud del título–.

Existencialista pero recordando a El Greco son las pinturas de “La mujer de Alcalá de Guadaíra”, “Las dos amigas” o el “Monje en éxtasis”. Y, en homenaje a Goya, ese sorprendente “Retrato de doña Rosita Gutiérrez” con abanico desplegado en cuyo país hay una reproducción de la maja desnuda del famoso aragonés. Están, también, los ya muy conocidos retratos de la Marquesa de Noailles, del cantor Búffalo y de las jóvenes con mantones de Manila. Misión cumplida recordando la que no pudo llevar a cabo Mr. Huntington.



Sorolla “La siesta”, 1912.



Zuloaga "Retrato de Dña. Rosita Gutiérrez", 1915.

SIGNIFICACIÓN DEL RENACIMIENTO EN LA MÚSICA  
ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

Por

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO



La capacidad creadora es una de las facultades más nobles de la humanidad. Aunque se aplique en múltiples actividades, tiene en el arte su ámbito de ejercicio más genuino. El color, el sonido, la materia escultórica manifiestan su propia belleza, pero no solo carecen de arte: si no fuera por la experiencia, no podríamos suponer que de ellos podría surgir la forma artística. El hombre necesita su concurso, no crea de la nada; se expresa estéticamente configurando una materia. Por esto la causa material es imprescindible, pero debemos añadir que su contribución meramente pasiva cede en jerarquía a la eficiente; limita su estado potencial a sus propiedades físicas, pero de ningún modo éstas presuponen la obra, que tiene su origen en el hombre. El lienzo, el papel blanco, pautado o sin líneas, no son más que el soporte vacío en el que el artista representará su obra, en el que alumbrará su forma pictórica, musical o literaria. Nadie sino él puede dar razón de su nacimiento en proceso espontáneo o laborioso. A diferencia de los objetos y las especies de la naturaleza, en principio cada obra sería un mundo cerrado e independiente, a la vez singular, imprevisible e irreplicable; la historia del arte estaría conformada por la suma de obras producidas a través del tiempo: creación frente a evolución. Sin embargo, el análisis de las mismas revela el doble componente individual y social del hombre, quien en todas sus actividades asume tradición y experiencias que de algún modo se proyectan en sus producciones.

En el período formativo el artista desarrolla sus facultades con el apoyo del maestro y del tratado: ambos abstraen, sistematizan y formulan reglas; el propio análisis personal de obras junto con el ejercicio, completa la metodología pedagógica. En consecuencia, el trabajo creador se realiza a partir de unos antecedentes que condicionan, aunque sea para superarlos o incluso para rechazarlos. De este modo, en la historia del arte

coinciden originalidad y sucesión. Por otro lado, en la creación se proyectan también los factores ambientales y culturales, lo que explica las semejanzas que justifican la adopción de los términos que definen los estilos, no obstante la singularidad de su verificación personal. De la observación de estos nexos se deduce la importancia del principio de relación que establece vínculos y conexiones de las formas entre sí y con el medio, en su doble dimensión temporal y espacial. Por su universalidad, la extensión de la relación trasciende la esfera del arte y funda la teoría de la sociedad y de la ecología. Ciñéndonos, sin embargo, a su realización estética, constituye el elemento primario de los lenguajes artísticos y de las formas. Una partitura no es una sucesión de sonidos sino de relaciones sonoras, siendo la más simple la que se establece entre dos vibraciones. Su eficacia se hace patente en un hecho singular de los instrumentos temperados igual de tonos y semitonos: imposibilitados de emitir todos los sonidos de la escala, se tañe con un mismo tono notas distintas de la partitura; dispuestas sin embargo en un conjunto de relaciones, el músico las escucha como si realmente el instrumento las diferenciara; así por ejemplo, en una composición pianística resulta imposible confundir el do con el si sostenido a pesar de que ambas notas se obtienen al pulsar la misma tecla. En la pintura la teoría del colorido se basa asimismo en el distinto efecto de la relación cromática según los tonos y sus intensidades.

El distinto comportamiento con respecto a la herencia recibida permite distinguir dos clases de artistas: mientras el de talento realiza su labor como desarrollo de los principios estéticos asumidos, el genio abre nuevas vías estéticas y, por tanto, técnicas; a veces con tal vigor que establece una situación de innovación y antagonismo. En nuestra época hemos asistido a la ruptura con lo anterior del arte de las vanguardias.

Generalmente la apertura genial produce sorpresa no exenta de desorientaciones en un público educado en cánones que pierden su idoneidad para el juicio de las nuevas tendencias; la asimilación de sus principios restablece la concordia con la crítica. En algunos casos la misma sociedad está implicada en el cambio o lo impone. Pensemos por ejemplo en la reacción académica frente a la estética barroca y rococó. Es frecuente también la incidencia de factores ideológicos, políticos e incluso personales, que en este último caso se erigen en símbolos. La discontinuidad obliga siempre a la investigación de los elementos de la sucesión subyacente; a

veces deriva de un ideal de restauración más que de invención. El tema de este artículo se ofrece como ejemplo de estas distintas actitudes.

La cultura renacentista surge con vocación de ruptura con el pasado medieval y de vinculación con el mundo clásico; en arquitectura frente a la complejidad de las formas góticas, la sencillez de una rigurosa geometría euclidiana; en filosofía, Platón frente a la escolástica. Naturalmente, no me corresponde realizar aquí un análisis crítico de este simplificado reduccionismo. Se trata de efectuar unas reflexiones sobre la música en cuanto puedan contribuir a esclarecer la cultura de la época y facilitar la comprensión de los valores de las obras.

Una observación somera nos revela la importancia de la música en el siglo XVI: compositores como Palestrina, Gabrieli, Victoria y Orlando de Laso o teóricos como Ramos de Pareja, Zarlino y Salinas figuran entre los grandes artistas y teóricos representativos de una de las más brillantes etapas de la historia del arte. Pero inmediatamente se impone la formulación de una contradicción. La tesis sería: en música no tiene sentido hablar de Renacimiento; la antítesis, por el contrario, mostraría la existencia de una música que podemos llamar renacentista, porque verifica los caracteres formales que implica este término. Para evitar equívocos conviene puntualizar que prescindimos de la acepción de florecimiento, que también comporta, para centrarnos en su significación estilística. No cabe duda de que la resolución de la antinomia es previa a toda otra consideración o juicio sobre la música de este periodo.

La tesis es evidente. El Renacimiento supuso poner en vigencia cánones, géneros, formas y doctrinas clásicas. En música son muy escasos los ejemplos grecolatinos conservados, presentan graves problemas de transcripción, han sido estudiados por la musicología posterior a esta época, y, por tanto, fueron prácticamente desconocidos por los compositores. No es posible restaurar lo que se ignora. Puede argüirse el tema de los breves tratados grecorromanos conservados: sin embargo, su número es reducido, su interpretación no es fácil, su difusión a través de la edición de Meibomio data de 1652 y quedó limitada a círculos eruditos muy restringidos. Las citas de autores clásicos que figuran en bastantes teóricos constituyen lugares comunes, que en ningún momento demuestran lectura de sus obras. Salinas es uno de los pocos musicólogos a nivel europeo en cuyos

comentarios sobre autores como Dídimo y Ptolomeo se advierte conocimiento directo de fuentes clásicas.

Sin embargo, la antítesis también es cierta. En la definición de los estilos lo importante no son sólo las estructuras sino el espíritu que las inspira e informa. El Renacimiento asume el espíritu clásico que se convierte en principio estético válido para todas las artes, con independencia de que algunas de ellas asimilen también la retórica que pueda faltar en otras. La ideología dominante se proyecta en los diversos aspectos de la cultura: uno de sus principales componentes, el platonismo, incide en el pensamiento, en las artes y hasta en las costumbres aristocráticas; su influencia se hace patente aún en las teorías estéticas de los escolásticos salmantinos y en la literatura ascética y mística. La versión musical de la poesía lírica en la canción polifónica o monódica constituyó otra nueva vía de adscripción de los compositores a la estética renacentista. En la conjunción de estas dos artes, la manifestación más directa del ideal de restauración griega se produjo con el origen de la ópera, pero, según veremos, este hecho se verificó muy al final del siglo XVI, cuando el Renacimiento evolucionaba hacia el Barroco, del cual el nuevo género se ofrecía como una de sus formas más representativas. Advertiremos también la incidencia del platonismo en la Oda que Fray Luis dedicó al músico Salinas.

Si se admite la validez de los dos términos de la antinomia se plantea necesariamente la cuestión del origen del renacimiento musical, ya que no puede explicarse por restauración. Es evidente que la primitiva teoría de tanto arraigo en los académicos de esta época o del neoclasicismo del puente milenario que uniría a los siglos XV y XVI con la cultura grecolatina por encima de la edad media carece de validez en la música, pues, según vamos a comprobar, en este arte no se produce hiato entre la antigüedad y la edad media y menos aún entre ésta y el renacimiento, ya que los grandes maestros del siglo XVI heredan un lenguaje y una técnica que transforman, enriquecen y desarrollan y les permite crear su propio lenguaje y su propia técnica. En este sentido la antítesis inicial adquiere un nuevo significado que obliga a modificar el planteamiento de nuestra antinomia. Aunque no se conocieran partituras concretas, la música renacentista entronca con la grecorromana, no por encima sino a través de la edad media, no por restauración sino por continuidad, que imprime carácter a todo el proceso de la música europea al que fundamenta; si no hubiera existido esta sucesión,

nuestra música hubiese sido otra distinta. El nexo que une la antigüedad y la edad media no fue otro que el canto gregoriano y los tratados que recogen la teoría de la música antigua. Veamos el proceso.

Cada pueblo ha seleccionado los sonidos mediante los cuales se expresa musicalmente; su ordenación sistematizada constituye su escala musical, que no es una estructura fija sino susceptible de enriquecimiento, aún conservando siempre las bases de la organización primitiva. Los griegos instituyeron una escala diatónica diferenciada de las de otras culturas, que, no sin severa crítica de Platón, se transforma posteriormente en cromática y enarmónica como consecuencia del desarrollo del virtuosismo vocal e instrumental. Su asimilación romana forma parte del proceso general de helenización del Imperio. El ejemplo de la práctica bíblica y las ideas griegas sobre la influencia de la música contribuyeron a que la Iglesia introdujese el canto en el culto desde los primeros tiempos de la predicación evangélica. Poco a poco se formó un repertorio de música cristiana con diversos tipos de cantilenas y variantes provinciales que respondían, sin embargo, a los criterios fijados por los Santos Padres: profunda religiosidad y sencillez, que les distinguiesen totalmente de la lírica pagana o de la música teatral de estos siglos. Por tanto estos cantos fueron concebidos en la sobria estructura diatónica. Como ejemplo del efecto que su elevación, austeridad y belleza podían producir en el alma, cabe recordar la confesión de San Agustín, en vías de conversión, de la impresión que dejó en su espíritu la audición de las melodías ambrosianas; hasta nuestros días son innumerables testimonios semejantes. La fragmentación del Imperio romano no impidió el desarrollo de la melopea cristiana, favorecido con la conversión de los pueblos germánicos y la evangelización de los situados fuera de la antigua frontera centroeuropea de la romanidad. Se comprende la atención de los Papas hacia este aspecto del culto y el celo de los mismos por la unificación de la liturgia a partir del canto romano. Entre ellos, la importancia de la labor codificadora de San Gregorio explica el uso de la denominación de gregoriano.

A través de la historia aparecerán diferentes formas de expresión musical de la religiosidad cristiana de acuerdo con las estéticas de las distintas épocas, pero la música gregoriana ha subsistido siempre como una especie de lengua oficial de la Iglesia. Además de la hermosura de sus melodías, su intensa unción sagrada invita a trascender la mera valoración

artística. Es admirable su unidad estilística, no obstante la variedad de formas, el largo proceso secular de la creación del repertorio (aún con adiciones posteriores, se suele considerar formado ya en el siglo XI) y la dispersión de las abadías donde nacieron nuevos cantos. Los juicios laudatorios proceden de cristianos y no cristianos. Pero no se ha destacado suficientemente su significación histórica: iniciado su origen en la antigüedad y no interrumpido su proceso de formación con la desmembración del Imperio romano, por la persistencia de su función litúrgica, queda ante nosotros no como un venerable monumento arqueológico, sino como un testimonio vivo de la música de la antigüedad, cuyos caracteres siguen operativos en la formación posterior del repertorio gregoriano, aunque es lógico que por razón de su finalidad adquiriese propiedades específicas que afectaban a la técnica. Con la aparición de otros géneros de expresión religiosa, la vigencia litúrgica del canto gregoriano no se interrumpe. Por esto, la invención de la imprenta permitió la publicación de buen número de tratados y cantorales que facilitaron su estudio y difusión en el siglo XVI. En estricto sentido el concepto de Renacimiento no tiene por tanto aplicación al canto gregoriano: no hay restauración, simplemente continúa su vigencia.

Observemos lo que ocurre con otros géneros. Uno de los factores que caracteriza a esta época musical es el brillante florecimiento de la polifonía vocal religiosa y profana, pero tampoco en este género era posible renacimiento clásico alguno, ya que la existencia de la práctica polifónica en la antigüedad es motivo de controversia suscitada por la falta de partituras que pudieran demostrarla y por la dudosa interpretación de algunos textos teóricos aducidos. Los musicólogos comentan los breves testimonios de algunas fuentes históricas sobre la disposición de ciertos pueblos para el canto a varias voces. Aplicada esta aptitud a la monodía gregoriana en una versión superpuesta y simultánea de la técnica del tropo o interpolación, originó la interpretación polifónica del canto litúrgico. Tras de algunas noticias anteriores, los teóricos del siglo IX (particularmente en los escritos atribuidos a Hucbaldo) refieren ya con claridad normas concretas de realización; al principio se trata de una conjunción vocal rudimentaria, pero poco a poco el compositor muestra su capacidad inventiva en la creación de complejas combinaciones sonoras vocales, instrumentales o mixtas. Cabe afirmar que desde este momento nuestra his-

toria de la música no es más que el curso histórico de la polifonía cuyas características son sucesivamente sistematizadas por los tratadistas para deducir su teoría. La polifonía se convierte en la lengua específica de la música europea. Desde el siglo XVI la expansión política de nuestras nacionalidades facilitó su difusión. Nacida a partir del canto gregoriano, cuyas melodías se erigen durante siglos en “tenor” o base de la glosa o estructura polifónica, asumió inevitablemente la escala y los principios musicales de la monodía litúrgica, que a su vez, la vinculaba con el diatonismo de la antigüedad, lo que manifiesta la adscripción de nuestra cultura al mundo clásico aún en sus aportaciones más originales. Concebida toda la creación como una gran sinfonía compuesta por la multiplicidad de seres que constituyen y pueblan el cosmos, según indicaban Escoto Eriúgena y otros tratadistas de la época, la interpretación plurivocal del canto litúrgico parece que simboliza mejor que la monodía la grandeza del universo: es posible explicar por esto que la adopción de la expresión polifónica no suscitara oposición inicial.

La evolución de la polifonía primitiva fue lenta. En el siglo XI comienza una etapa mucho más activa: el arte del románico muestra un fuerte impulso innovador que se proyecta en la música en la formulación de nuevos criterios polifónicos cuyas reglas exponen los tratados de Guido de Arezzo, Odón, Aribon, Cotton y un breve pero importante escrito anónimo francés sobre el discanto de fines del siglo XI. El “tenor” o canto gregoriano utilizado es sometido a la rigurosa medida de los modos rítmicos que también tienen su origen en la métrica de la poesía clásica expuesta en los tratados. La difusión de la orden cluniacense facilitó la unidad estilística, aun con variedad de soluciones nacionales. Se reconoce una clara correspondencia entre el proceso evolutivo de la música y el de las artes plásticas: el tránsito del románico al gótico se establece en la música de manera similar al observado por los historiadores de las otras artes.

Durante el siglo XIII los compositores tienden a aumentar el número de voces y a combinarlas con mayor independencia; para acentuar la expresividad se introducen divisiones entre los intervalos diatónicos que enriquecen la escala e inician la formación del cromatismo moderno, denominación aplicada con significado estructural diferente del que tuvo en la antigüedad; evolucionan también las normas de superposición de las voces, el ritmo y las formas; continúa el uso de melodías gregorianas en el

tenor, pero los compositores de este período empleaban también temas propios. Conviene destacar que para evitar la dispersión se difunde la práctica del principio de la imitación o relación temática entre las voces, que se convertiría en uno de los elementos primordiales de organización del lenguaje musical. Como en filosofía, en el siglo XIII sobresale la escuela de París. En España el Códice Pseudo-Calixtino y el de las Huelgas son dos fuentes de excepcional importancia para el conocimiento de la polifonía de esta centuria; el primero contiene el bello “Congaudeant catholici” a tres voces.

Los renacentistas no tuvieron conciencia clara de la profunda diferencia que se produce en la cultura entre los distintos periodos medievales. Por el contrario, el músico de esta etapa supo advertirlo. El teórico del siglo XIV Felipe de Vitry se dió cuenta de la originalidad de los maestros de su tiempo y al exponer la nueva estética y técnica tituló su obra con la denominación de “Ars Nova” para indicar que renunciaba a explicar la anterior. Encontramos, pues, un nuevo ejemplo de ruptura que se produce, sin embargo, sobre un fundamento técnico heredado. Entre las novedades más importantes figuran: la ampliación de los intervalos considerados consonantes que alcanzan su número definitivo sin variación hasta nuestros días y sancionado por la física moderna; incremento del empleo de las disonancias para aprovechar su valor expresivo y el contraste con la consonancia; aumento del número de sonidos alterados para conseguir un lenguaje más sensible; mayor libertad en la concepción del discurso; ampliación de las figuras rítmicas para combinar duraciones a la vez más largas y más breves de las notas; creación de nuevas formas, algunas de las cuales procedían de la lírica monódica, (balada, rondel, virelais, madrigal, etc.); desarrollo de una polifonía profana al lado de la religiosa. El músico no se limitaba a escribir las voces a partir de un canto dado: concibe la composición; por esto el Papa Juan XXII criticaba con firmeza que la letra quedase al servicio de la inspiración musical; aun sin perder la unidad de la obra y la relación de las voces, cada una seguía su proceso expresivo: el Papa se quejaba de que no entrasen todas a la vez y mientras a una le correspondía cantar el Incarnatus, otra comenzaba el Credo: no comprendía que en su conjunto se expresaba el espíritu del texto subsumido en la partitura. El famoso “Llibre vermell” de Montserrat constituye tes-

timonio de una abundante aportación española que desgraciadamente se ha perdido en gran parte.

El impulso creador del “Ars Nova” culmina en el siglo XV. La experiencia de los maestros anteriores es recogida y desarrollada por los de esta centuria que se esfuerzan en la creación de un arte de gran complejidad y virtuosismo. La artificiosa resolución de esta polifonía se corresponde con la arquitectura del gótico florido o las sutilezas dialécticas del nominalismo. El contrapunto alcanza su edad de oro y su retórica incidirá en los grandes maestros posteriores como Juan Sebastián Bach y se proyectará en los tratados aun de nuestro siglo. Los cánones enigmáticos tienen carácter de símbolo del formalismo de este arte que se manifiesta igualmente en el empleo de temas de canciones laicas en estructuras religiosas como la misa. Como en otras artes, florece una escuela franco-flamenca cuyos representantes crearon audaces combinaciones polifónicas. Destaca a este respecto un famoso motete compuesto por Ockeghem a treinta y seis voces. Sin embargo, este dominio del contrapunto se proyectó también en obras de gran belleza expresiva. Recordemos especialmente las partituras de Josquin des Près, músico muy elogiado en los tratados y en obras literarias. Por el prestigio alcanzado, los músicos franco-flamencos aparecen en las capillas musicales de Francia, Italia y España, donde desarrollaron buena parte de su labor e influyeron en los maestros de estos países. Sus obras figuran en numerosas colecciones manuscritas e impresas. El esplendor de la polifonía en el siglo XVI no se comprendería sin esta aportación de la escuela franco-flamenca cuya incidencia no decae en la nueva centuria a la que pertenecen maestros como Willaert, Cipriano de Rore y el gran Orlando de Lasso.

Esta somera referencia de la historia de la polifonía justifica el planteamiento desde este género de nuestra antítesis inicial. En esta materia no cabía tampoco restauración: al contrario, se asume la tradición medieval. Sin embargo, cabe afirmar que existe una polifonía renacentista porque, según adelantábamos al principio, el músico de esta época proyecta en sus obras el espíritu que en otras artes se ha deducido de la estética y el arte de la antigüedad. Desde este punto de vista, a partir de la técnica medieval heredada los grandes maestros crean un arte original, un nuevo estilo polifónico en el que se reflejan ideales de orden y perfección propios del clasicismo: se modera la expresión contrapuntística y se limita el número de

voces. Se cuida el perfil melódico lineal de cada una de ellas, pero se atiende también al efecto simultáneo de la sonoridad plural. Surge así el concepto de acorde que instaurará un nuevo tipo de ordenación polifónica. En el arte religioso del siglo XVI se establece un equilibrio entre ambas formas de expresión que permite, a su vez, una relación más estrecha entre el texto y su versión musical, que tanto echaba de menos Juan XXII en la escritura contrapuntística de su tiempo. Por su grandiosidad, nobleza y religiosidad, las obras de Palestrina pueden considerarse paradigma de este arte tridentino de gran plenitud sonora en el que las voces discurren con elegancia, profundidad y belleza en la interpretación nítida de la palabra.

A pesar de lo que afirmaba el tratadista italiano Cerone, la música tenía intensa incidencia en la sociedad española del siglo XVI. Cabildos catedralicios y otras instituciones eclesiales dedicaban importantes rentas a las capillas musicales, atendían a su buen funcionamiento y se esforzaban en contratar a los maestros más idóneos. Por otra parte, tras el brillante precedente de la Corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo, los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II tuvieron nutridas y prestigiosas Capillas que acompañaban a los monarcas en sus viajes, incluso en los realizados en el extranjero. La expansión de los músicos franco-flamencos llega a España a través de su integración en estas Capillas; ediciones y copias permitieron también el conocimiento de sus obras. La educación musical figuró en la formación de príncipes e infantas que disponían de capillas propias; se cuenta de algunos monarcas como Felipe II y Felipe IV que se complacían en unirse a sus interpretaciones. Se conservan nóminas e inventarios. Estos conjuntos vocales e instrumentales ofrecían conciertos y participaban en los actos de culto, fiestas palatinas y recepciones. No solo la monarquía: importantes casas nobiliarias favorecieron con sus capillas particulares el desarrollo musical.

Los Maestros más destacados de las distintas escuelas europeas cultivaron a la vez la música religiosa y profana. En España, por el contrario, los más importantes compositores dedicaron su arte exclusivamente a la música sagrada: vivieron su sacerdocio a través de la música; la piedad inspiraba sus obras; explicitaban su fe en prólogos y dedicatorias y la traducían en las partituras; el misticismo propio de la época no solo tiene expresión literaria, también musical. Dominaban, pero no asumían plenamente la retórica contrapuntística neerlandesa, porque preferían un arte más senc-

llo; homofonías y acordes permitían la fácil percepción del texto y establecían un equilibrio entre el contrapunto precedente y las nuevas tendencias armónicas; se afirmaba en sus obras el principio de la moderna tonalidad y de la evolución modal. El canto llano sigue su fecunda ofrenda de temas: la conciencia de su significación litúrgica mueve a Felipe II a intervenir ante Roma para impedir la revisión que, sin criterios musicológicos adecuados, se había encomendado a Palestrina. El humanismo renacentista español tiene, pues, un importante componente religioso.

Corresponde a un maestro francés del siglo XIV, Guillermo Machaut, la creación de la Misa como género musical resultante de la versión polifónica de las partes del Ordinario, constituyendo una unidad, no un agregado. Se adelanta así esta forma a la suite, la sonata, el concierto y cuantas están compuestas de varios tiempos; adaptada a los sucesivos estilos, la historia de la Misa a capella, o con acompañamiento de órgano o conjunto instrumental, es quizá la forma más representativa de la polifonía religiosa. En el siglo XVI se escribieron ejemplos de gran belleza: las de Palestrina, por ejemplo, están concebidas con noble, profunda y majestuosa hermosura. En muchos casos el tema que fundamenta y da unidad a la obra deriva del canto gregoriano; en otras se utilizan también motivos de compositores distintos del autor. Curiosamente se emplean asimismo temas de canciones profanas como el de la famosa de "L'homme armé" que fue muy usado por maestros de distintas escuelas; aunque el tratamiento contrapuntístico impusiera una catarsis formal, se comprende que el Concilio de Trento prohibiera esta práctica. Por supuesto, a estos grupos hay que añadir el de las compuestas con temas del propio compositor.

Las misas de difuntos constituían un género propio: el origen gregoriano de los temas facilitaba la sobria intensidad expresiva de estas obras que cumplían su función litúrgica y traducían la preocupación del hombre ante el misterio de la muerte. Iniciadas en la escuela flamenca por Dufay y Ockeghem, las escritas por Morales y Victoria muestran con su gravedad sobrecogedora y su intenso dramatismo que en el humanismo renacentista la musa voluptuosa y galante no era la única fuente inspirativa del artista.

Junto a la misa, el motete es la forma religiosa más difundida. El uso medieval bastante anterior de esta denominación pone de relieve el carácter evolutivo de las formas y, en consecuencia, la dificultad de reducir a definición sus caracteres. En principio se utilizó este nombre para indicar

la adición de letra a cláusulas melismáticas carentes de ella (mot, palabra en francés). En el renacimiento adquiere una significación genérica y las estructuras derivan del texto elegido y de su empleo litúrgico, lo que permite establecer clasificaciones, no obstante la diversidad de sus formas; los compositores crearon bellos ejemplos de estos pequeños cuadros polifónicos que tanto contribuyen a la valoración de la música de la época. Ciertos textos muy empleados en la liturgia como Magnificat, Salmos, Letanías, Secuencias, etc. se erigían por su reiteración en formas específicas de la polifonía religiosa. En el canto de los oficios divinos y de los responsorios de difuntos se hacen especialmente presentes los motivos gregorianos inspirativos de dramáticas polifonías. Los compositores españoles mostraron su devoción a la Virgen en la formación de un repertorio propio. Maestros como Guerrero expresaban la piedad popular con bellos y sencillos villancicos, canciones y villanescas espirituales. Al margen del cumplimiento de su función litúrgica, el contenido estético de esta música religiosa es tan valioso que permite hoy su interpretación en las salas de conciertos.

Crónicas, testimonios literarios y partituras conservadas muestran la importancia de la incidencia de la música en las fiestas y reuniones profanas: entradas reales en ciudades, bodas regias y recepciones, veladas, etc.: se origina así un bello repertorio profano, gala de la cultura de la época. Muy extendido fue el cultivo del villancico realizado en ocasiones con técnica polifónica compleja por la influencia de la escuela franco-flamenca, pero en su mayor parte compuestos con sencilla armonización, en los que la alternancia de las coplas y estribillos e incluso de voz solista y polifonía permite distinguir un buen número de variantes. Canciones y villanescas presentan también doble carácter profano y religioso. El romance cantaba la nostalgia de la vida caballeresca. Como el motete en la sagrada, el madrigal es la denominación genérica más extendida de la polifonía profana europea que se interpretaba en salones palatinos y aristocráticos. Lógicamente ofrece, por tanto, diversidad de variantes formales condicionadas por las estructuras poéticas; combinaciones contrapuntísticas complejas, polifonías de ordenación vertical, homofonías, composiciones dialogadas, etc.: la variedad de los sentimientos expresados estimulaba la adopción de cromatismos y audaces combinaciones sonoras que contribuyeron a la evolución de la armonía; la práctica de bus-

car equivalencias o paralelismos entre los textos poético y musical explica el uso de la denominación de madrigalismos a estos retratos musicales utilizados también en otros géneros. Conviene señalar que a los cenáculos renacentistas asistían músicos prestigiosos que aportaban no solo sus partituras, como el poeta sus poesías, sino sus conocimientos y experiencias en la discusión de las cuestiones debatidas.

Como hemos indicado, la interpretación del Renacimiento como etapa de florecimiento artístico se verifica en España a partir de los Reyes Católicos. Las relaciones de nuestros músicos con los de otras naciones (especialmente flamencos e italianos) no impiden la proyección de su personalidad, pero facilita la adscripción de nuestros maestros a la elaboración de un lenguaje musical europeo de refinada esteticidad y capacidad expresiva que estaba destinado a encontrar una expansión universal facilitada por la apertura americana. Las numerosas obras de compositores foráneos que figuran en las colecciones manuscritas conservadas prueba esta relación. En las capillas de los reyes Isabel y Fernando, Anchieta, Peñalosa y Escobar pudieron traducir sus sentimientos religiosos con obras de sólida y vigorosa técnica pero con sencilla y expresiva polifonía. Precursor de los viajes del gran maestro andaluz Francisco Guerrero, Juan del Enzina creó un delicioso repertorio profano de romances, canciones y villancicos de breve extensión, pero sensible melodismo de las voces y grata armonía, que contrasta con los intrincados juegos contrapuntísticos de otras escuelas en las que cabe admirar más el formalismo que el sentimiento.

Las capillas hispanas posteriores alcanzaron un gran nivel: lo demuestran las obras de sus maestros. Pedro de Pastrana dirigió la del Príncipe Felipe. Victoria recibió su formación fundamental de su maestro Juan Navarro. Rodrigo de Ceballos alcanza en sus polifonías acentos dramáticos próximos a los del maestro abulense. Ambrosio Cotes muestra su cultura en la diligencia con que buscaba y seleccionaba las letras entre las poesías de los más prestigiosos vates. Como Juan de Juanes en la pintura de sus Inmaculadas, en Valencia Juan Ginés Pérez introducía en sus grandiosas y luminosas polifonías más que la claridad mediterránea la luz viva que refleja en su interior el alma en gracia o los salmos e himnos que poéticamente la expresan. Con Jerónimo del Aliseda y Luis de Aranda se inicia en Granada la expansión americana de las músicas hispanas. Aparte de las relaciones ya aludidas de nuestros maestros con la escuela franco-fla-

menca, sorprende el número de músicos españoles que se trasladan y actúan en Italia. Citemos a Juan Escribano, Escobedo, Melchor Robledo, Diego Ortiz, Mateo Flecha y su sobrino del mismo nombre, Soto de Langa, Raval, Fernando de las Infantas, Guerrero, Morales, Victoria, etc. Algunos de éstos actuaron en otras capitales extranjeras. Es comprensible que en la relación con los maestros italianos pudieran haber encontrado sugerencias técnicas, pero puede afirmarse que mantuvieron también sus propios principios estéticos. En un orden anecdótico cabe recordar que Sebastián Raval se permitió tener un duelo artístico con los compositores romanos Nanino y Suriano; Fernando de las Infantas asumió las tesis renacentistas de Zarlino sobre la relación de texto y música, pero mostró su virtuosismo contrapuntístico con la publicación de un centenar de ejercicios sobre un mismo tema, lo que constituye un testimonio del dominio técnico de nuestros maestros. La cultura de la época tenía conciencia de que entre este conjunto de excelentes compositores destacaban tres grandes maestros: Morales, Guerrero y Victoria. Muy citados en su época, para poner un solo ejemplo, cabe recordar los versos de un poeta, Carrasco de Figueroa, canónigo de la Catedral de Gran Canaria, lo que confiere mayor validez a su testimonio, ya que prueba la difusión alcanzada por sus obras dentro y fuera de la España peninsular. Tras de mencionar a personajes mitológicos de la música de la antigüedad como Mercurio, Apolo, Arión y Orfeo, puntualizaba:

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

Por vocación y convicción los tres maestros orientaron su labor creadora hacía el tema religioso. En la severa polifonía de las misas de Morales, las melodías de las distintas voces discurren con noble hermosura y disposición armónica de atrevida novedad. Guerrero muestra en sus obras un temperamento lírico que se manifiesta especialmente en la gracia, dulzura y suavidad de sus cantos a la Virgen y al Niño Jesús: su piedad le impulsó a realizar un viaje a Jerusalem para visitar los Santos Lugares, y meditar e invivir “in situ” las escenas evangélicas con el fin de acentuar la

autenticidad de su testimonio musical. Al lado de estos dos grandes maestros andaluces, Tomás Luis de Victoria es la más excelsa figura de Castilla y España. La inspiración sagrada de sus obras se hace más patente con el empleo de temas gregorianos que le permiten traducir los textos litúrgicos con sobria, austera y profunda musicalidad. Juan Vázquez destaca también por su tratamiento polifónico del canto llano, pero no desdeñó tampoco la composición de obras profanas, género en el que sobresalió igualmente Mateo Flecha con sus famosas "Ensaladas", tan variadas por la temática, el idioma del texto y la estructura de los temas.

La teoría medieval de la música se desarrolla a través del análisis de la polifonía religiosa que, originada a partir del canto llano, tiene expresión predominantemente vocal. Esta tradición encuentra continuidad en la música renacentista a capella. Sin embargo, no faltan fuentes interesantes para el estudio de los instrumentos musicales de los siglos anteriores. Citemos las enumeraciones poéticas del Arcipreste de Hita y, sobre todo, las espléndidas representaciones plásticas y las inapreciables miniaturas de los códices de las Cantigas. En el Renacimiento se amplía esta organología, evolucionan los instrumentos y aparecen formas nuevas; se inicia un proceso de rápido desarrollo de la música instrumental; cabe afirmar que en el barroco ambas formas de expresión ofrecen significación valorativa semejante en orden a la definición estilística; más tarde sería el sinfonismo y los instrumentos solistas los que, junto a la ópera y el lied, adquieran el protagonismo en la formulación de los estilos. En el siglo XVI se afianza el órgano en la Iglesia, se perfecciona su construcción, se enriquecen sus registros tímbricos; aparte de su apoyo a las formas vocales se emplea como instrumento solista. Pero su uso no quedó reducido a la música religiosa. Su participación en los conciertos de cámara se realizó a través de los realejos o positivos de menor tamaño instalados en los salones de los palacios reales y nobiliarios; los portátiles hacían posible su contribución a la liturgia procesional. Se insertaba así en distintas áreas de la vida social. Surgen grandes compositores y organistas que crean y tañen un amplio repertorio de obras dedicadas a este instrumento; entre ellas la aplicación de la técnica contrapuntística imitativa se proyectó en el origen del *ricercare* que constituye el precedente inmediato de la fuga, una de las formas más fecundas de la historia de la música vocal e instrumental. En la escuela española destaca la importancia del tiento, que ofre-

ce estructura referible a la del motete vocal. La denominación de fantasía hace referencia a la libertad de concepción de las obras tituladas con este término que, con significación adaptada a los sucesivos estilos, se ha utilizado hasta nuestros días, bien como partitura independiente o como prelude de una fuga interpretada a continuación. Asimismo la resolución formal del arte de la variación ha constituido también práctica general en todas las etapas de la música post-renacentista: en la escuela española fue conocida con el castizo nombre de diferencia. Junto con los tientos, las escritas por Francisco de Cabezón (con el arquitecto Juan de Herrera, figura relevante de la corte de Felipe II) constituyen la más bella expresión de la estética del Renacimiento, época en la que tras de la publicación en el siglo XV del famoso "Fundamentum organisandi" del alemán Conrado Paumann (1410-1473), sobresalen también Merulo y los Gabrieli en Italia y los maestros ingleses W. Byrdt, O. Gibbons y Tallis: ciertamente la escuela española contribuye sin demérito a este florecimiento. Recordemos que el arte eximio de tañedor de Francisco Salinas inspiró a Fray Luis de León la más bella de sus poesías.

Los precedentes medievales de los instrumentos de teclado y cuerdas golpeadas o punteadas constituyen el prólogo de la fecunda historia de estos instrumentos tan representativos de la aristocracia del antiguo régimen; pensemos en la función del virginal como símbolo de la corte isabelina de Inglaterra. Las distintas denominaciones utilizadas en este tiempo cristalizan en la distinción final entre el clavecín o clavicémbalo y del clavicordio, ambos con tan espléndido repertorio barroco. En capillas y salones se tañía igualmente el arpa cuyo uso litúrgico estaba avalado por la tradición bíblica simbolizada en miniaturas y letras capitales de manuscritos con la representación del rey David. Amplia difusión europea tuvo el laud que ofrecía una tipología muy variada de dimensiones y tésituras. Como el virginal en Inglaterra, en España florecen las vihuelas de mano y de arco como instrumentos típicos de las actividades musicales cortesanas. Los trastes diferenciaban a la segunda del violón y la viola italiana de gamba, cuyas características se proyectarían en el violín, de tanta incidencia en el barroco y en toda la música posterior hasta nuestros días.

Los libros publicados por los vihuelistas constituyen una fuente inapreciable para el conocimiento de la música renacentista de salón: son a la vez repertorios de obras y métodos de aprendizaje, tanto por las expli-

caciones introductorias como por la intención didáctica de las piezas, dispuestas de menor a mayor dificultad. Paradigma de este arte es la figura del caballero valenciano Luis de Milán. Además de su tratado: “Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro”, impreso en 1535, publicó una adaptación valenciana de “El Cortesano” de Castiglione (Valencia, 1561) y un curioso “Libro de motes de damas y caballeros intitulado el Juego de mandar”: las tres obras se complementan para ofrecer un magnífico cuadro de costumbres de la aristocracia de la época y de la participación de la música en las reuniones palaciegas y en las excursiones a las hermosas huertas valencianas y a los bellos campos de Liria. Luis de Narvaez vivió el ambiente de las cortes de Carlos V y Felipe II, a quien acompañó en su viaje por Europa; el título de “Los seis libros del Delfín” vincula su tratado con la tradición mitológica griega, componente de la cultura renacentista. Idéntico resultado muestran las sugestivas denominaciones del “Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas” de Enrique de Valderrábano, “Libro intitulado Orphenica lyra” de Miguel de Fuenllana y “Libro de música en cifras para vihuela intitulado El Parnaso” de Esteban de Daza. Alonso de Mudarra perteneció a la casa del Duque del Infantado y figuró en el séquito de Carlos I cuando se trasladó a Italia. Del mismo modo Fuenllana estuvo adscrito a la casa de la Marquesa de Tarifa y posteriormente a la de Isabel de Valois. De la dedicatoria del “Libro de música de vihuela” de Diego Pisador (Salamanca, 1552) parece deducirse que Felipe II sabía tañer la vihuela.

La transcripción o composición de misas, motetes, madrigales, fabor-dones discantes, contrapuntos, cánones e incluso algunas fugas, sonetos, romances, canciones y otras formas de la música vocal religiosa y profana, facilitó el dominio de la técnica polifónica instrumental en el doble aspecto del contrapunto y del acorde, los dos tipos de lenguaje que culminarían en el clavecín de Bach. La canción para voz solista y vihuela facilitó el desarrollo del segundo y supuso la creación de un bello repertorio de cámara, precedente del arte del lied. La composición de piezas de danza como la pavana y la gallarda abrió el camino a la suite. En el orden estrictamente instrumental, la escritura de tientos, fantasías, diferencias y glosas establecía criterios estructurales que, adaptados a los distintos estilos, obtuvieron vigencia secular; por otra parte, la realización sistemática de trinos, redobles y otros adornos funda la técnica de la ornamenta-

ción melódica tan importante en la música instrumental, especialmente en el barroco. El “Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones, nuevamente puestos en luz” de Diego Ortiz (Roma, 1553) ofrece el interés de su dedicación a la vihuela de arco. Aunque no esté ausente el tema de origen popular, el arte de la vihuela se manifiesta como la expresión idónea de la aristocracia de esta centuria; por el contrario, el uso de la guitarra tenía en esta época un ámbito social más popular. Curiosamente en el siglo XVII decae el interés por la vihuela y comienza la ascensión culta de la guitarra, que en nuestro siglo asume plenamente el repertorio de la vihuela del XVI y de la guitarra del XVII.

Completa la inserción de la música instrumental en la sociedad renacentista y popular el empleo de los instrumentos de viento, que encontraban su participación más específica en los desfiles y cortejos procesionales, acompañamiento de autoridades y fiestas públicas y populares, pero que se integraban también en la práctica de la música religiosa y de cámara; en los inventarios reales y expedientes testamentarios son abundantes las citas de estos instrumentos; recordemos como ejemplo las enumeraciones procedentes del archivo documental de Felipe III.

La danza de carácter religioso constituye práctica generalizada en las culturas antiguas que no deja de cultivarse en el renacimiento en algunas festividades litúrgicas y, especialmente, en las procesiones del Corpus. Pero en esta época no sólo constituye práctica habitual en las fiestas populares y aristocráticas: la calidad estética de la versión musical de los ritmos origina un nuevo género de música instrumental destinado a su audición en concierto. Como hemos indicado, la composición de bailes tan característicos del siglo XVI como la pavana y la gallarda para ser escuchados en el salón abrió el camino a la aparición de la suite como forma primordial de la música instrumental barroca.

Los académicos del siglo XVIII propiciaron una nueva ruptura: frente al barroco y rococó propugnaron una vuelta a los ideales renacentistas y, en consecuencia, una nueva restauración de la estética grecolatina. Sin embargo, el barroquismo no surgió de la oposición con las formas clásicas sino de la evolución lógica de las renacentistas por obra de los artistas dotados de una mayor capacidad creadora. El genio no repite, crea. El proceso se advierte con especial claridad en la música. Lo comprobamos en los más grandes maestros de la época como Juan Gabrieli en Italia y

Ginés Pérez y Tomás Luis de Victoria en España. La intención expresiva desarrollaba las estructuras y tensaba el lenguaje, enriqueciendo la escala y ampliando las posibilidades comunicativas del discurso sonoro. Desde esta orientación, en el siglo siguiente se advierte en la polifonía el aumento del número de las voces, el desarrollo del estilo concertante y pluricoral, la participación de los instrumentos, la tendencia a la reducción modal y ampliación de las escalas tonales de transportación con el consiguiente incremento de las alteraciones en la entonación diatónica de los sonidos y el aumento de la extensión de la tesitura de las voces: las composiciones ofrecen la grandiosidad de los extensos frescos pictóricos, de los amplios cuadros o de las opulentas arquitecturas barrocas. El mismo impulso decorativo que impone en las portadas un dinamismo de luces y sombras se proyecta en la ornamentación de las melodías. A la inversa, en contraste muy propio de la época se intensifica la práctica de la melodía acompañada y del bajo cifrado. La estética del colorido y del claroscuro favoreció el desarrollo del arte instrumental en su doble empleo solista y concertante: clavecín y violín se integran entre los factores que definen la cultura aristocrática barroca; las formas principales cultivadas como la fuga, la suite, la sonata y el concierto grosso tendrán una incidencia fundamental en la historia de la música europea; a partir de ahora la música coral cede el cetro de la evolución estilística a la instrumental.

Indicábamos al principio que en la verificación de la tesis de nuestro artículo hay que hacer una salvedad: la motivación última del origen de la ópera fue la decisión del grupo humanista florentino de crear un género teatral que imitase la tragedia griega y resultase de la íntima fusión de la palabra y la música a través de la adopción del estilo recitativo. Se trata, por tanto, de un hecho que respondía plenamente a los principios renacentistas. Sin embargo, las dos primeras óperas, escritas por los músicos Peri y Caccini se estrenaron en 1594 y 1600, en fecha, pues, muy tardía para la vigencia de esta estética. Por otro lado, posiblemente el nuevo género no hubiera tenido el desarrollo que adquirió muy pronto sin el impulso de Monteverdi, uno de los compositores más artistas de toda la historia de la música. Pero en sus obras se hace patente que aunque la ópera surgiera como proyección del espíritu renacentista, se ofrece en seguida como manifestación barroca por excelencia; cabe incluso afirmar que se trata de una de las manifestaciones más genuinas del arte barroco euro-

peo; en ella la retórica inicial florentina deja paso al drama, el prosaico y austero recitativo es sustituido en los momentos de más acusado relieve dramático por una línea melódica más franca y melismática, lo que origina el aria y los ariosos a través de los cuales adquieren traducción musical específica las situaciones dramáticas, los estados de ánimo y las efusiones líricas de los personajes; se incrementa la participación instrumental para obtener una realización armónica y tímbrica más rica en matices de los acompañamientos de las arias; se introduce la obertura que refleja y resume a través de la orquesta los caracteres de la obra y adelanta la audición de los temas principales, lo que contribuyó en gran manera al desarrollo del arte sinfónico; a la conjunción de poesía y música, coro, solos y orquesta se añade la participación coreográfica de la danza y la escenografía de las artes plásticas que confieren al elemento espectacular que implica el teatro una verificación grandiosa y brillante, ya que la fantasía del artista de esta época se desbordó en realizaciones muy complejas. Durante mucho tiempo se conservó el origen grecolatino de los argumentos, pero no olvidemos que en esta época el tema mitológico o de la historia de la antigüedad fue común a todas las artes.

La ópera se convirtió en el espectáculo preferido en las fiestas de palacio en todas las cortes europeas. El esplendor de la monarquía de Luis XIV se reflejaba en las fastuosas representaciones de ópera-ballet que componía y dirigía el florentino Juan Bautista Lully. Nada menos que Lope de Vega y Calderón de la Barca escribieron los libretos de las óperas españolas que se estrenaban en los Sitios Reales de la corte de Madrid; entre nosotros surgió la variante de alternar el texto hablado con el cantado: la celebración de estos espectáculos en el Palacio de El Pardo motivó que el nuevo género recibiera la denominación de zarzuela, que ha perdurado hasta nuestros días, aunque conviene precisar que en el siglo XVII participaba del espíritu de la ópera, muy distinto del casticismo que adquirió en el siglo XIX.

Lo mismo que la práctica musical, la teoría de la música del siglo XVI adquiere en España un inesperado auge; Bartolomé Ramos de Pareja y Francisco Salinas delimitan un periodo brillantísimo en la historia de la teoría musical. Sorprende el elevado número de tratados publicados, la importancia de las teorías expuestas para la comprensión y el juicio de las partituras de esta centuria y el interés para la historia de la música de los

datos reunidos. Las investigaciones de los dos maestros citados tuvieron amplia proyección fuera de nuestras fronteras porque contribuyeron decisivamente a establecer los fundamentos del moderno lenguaje musical europeo y las bases de su ulterior desarrollo técnico. Del mismo modo, la estética expuesta en nuestros tratados permite confirmar la interpretación que he ofrecido del arte musical del Renacimiento. La vinculación con el pitagorismo que informa la filosofía de la música en la antigüedad es evidente. Pero tampoco en este caso cabe hablar de restauración, porque es la doctrina que recogen en el tránsito de la antigüedad al medioevo Boecio, Casiodoro y San Isidoro, se repite, incluso literalmente, a través de toda la edad media y trasciende su vigencia los límites del Renacimiento y del Barroco. Los pitagóricos legaron a la cultura europea el descubrimiento del orden racional que se manifiesta en toda la creación: en el macrocosmos planetario, en la naturaleza, en el hombre y en sus obras; según la tradición, por haber iniciado su investigación a partir de la música, aplicaron la terminología de este arte a la determinación del orden cósmico en todas sus manifestaciones, lo que constituiría una constante en la transmisión de la ideología pitagórica y, por tanto, en el Renacimiento; precisemos que esta terminología aflora hasta en la filosofía idealista y, como recurso retórico, hasta en científicos y poetas de nuestro tiempo.

Aunque la adscripción al pitagorismo dejara poco margen para la originalidad, debe destacarse el interés de la versión religiosa de este fondo doctrinal realizada a través de los principios bíblicos, la sensibilidad que muestran en sus exposiciones Sánchez de Arévalo y Alfonso de la Torre, la riqueza de observaciones psicológicas de Fray Juan Bermudo sobre el compositor, el intérprete y el oyente, el clasicismo de Guillermo de Podio, la aplicación a la teoría de la educación del Príncipe y al juicio sobre la música profana del historiador P. Mariana, la argumentación jurídica sobre la admisión del canto litúrgico y la práctica de la polifonía en el templo de Martín de Azpilcueta, la precisa exposición del arte de su tiempo de Montanos y la claridad y belleza didáctica del tratado de Salinas. En el siglo XVII es obligado destacar la incidencia del cartesianismo y de las nuevas teorías de la física en la teoría matemática de la música del P. Tosca, el interés histórico.

Las influencias del pitagorismo se hace patente incluso en los comentarios a los diálogos platónicos "Fedón", "República" y "Timeo" del hu-

manista Fox Morcillo. Pero, a la inversa, igual que en el origen de la ópera reconocíamos, aún tardía, la verdadera impronta del principio de la restauración clásica, el espíritu renacentista se advierte también en la más bella traducción de la estética musical del siglo XVI. Se trata de la Oda que el arte de organista de Francisco Salinas inspiró a Fray Luis de León. La mención explícita de la música de las esferas, de la consonancia y de la belleza del mundo resuelta en número suele inducir a los comentaristas a incluir el pensamiento expresado en esta poesía en la tradición pitagórica. Es indudable que esta opinión favorece la tesis que hemos sostenido en este trabajo. Sin embargo, considero que los conceptos de participación, reminiscencia y elevación estética al empíreo que se expresan en estos hermosos versos, responden a una ideología platónica cristianizada: constituyen la versión poética a lo divino de la filosofía del "Timeo".

ANTONIO LÓPEZ AGUADO Y LOS PROYECTOS  
NEOCLÁSICOS PARA EL RETABLO DE LA CAPILLA  
DE LOS DOLORES DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

Por

ÁLVARO RECIO MIR



El conjunto de retablos que atesora la Catedral de Sevilla es excepcional por su calidad y cantidad, constituyendo un verdadero museo que guarda piezas desde el siglo XV al XIX, del gótico al neoclasicismo, de todos los estilos y tipologías y de las más variadas autorías. Pero a este museo imaginario todavía cabría añadir otros retablos que nunca llegaron a realizarse, algunos tan importantes como el que Bernardo Simón de Pineda ideó para la Capilla Real a finales del siglo XVII o los tres proyectos que a comienzos del XIX se trazaron para el retablo de la Capilla de los Dolores. Este último, que será el objeto de estas páginas, fue precisamente el último de los grandes retablos proyectados para la Catedral de Sevilla (1).

## 1. El proyecto de 1802

Cuando en 1804 Ceán Bermúdez publicó su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* se refirió a la Capilla de los Dolores del primer templo hispalense del siguiente modo:

“Llaman de los Dolores á la sexta capilla, porque se venera en ella una imagen de medio cuerpo de Nuestra Señora con este título. La executó el escultor *Pedro de Mena Medrano*, y es lo único bueno que hay aquí, porque el retablo es malísimo. El cabildo ha acordado apearle, construir otro de estuco, conforme á un sencillo diseño que se le ha presentado, y colocar en él un exelente crucifijo del tamaño natural, con la Virgen, san Juan y la Magdalena, pintados en un solo quadro por Roelas” (2).

En esta ocasión el erudito asturiano, siempre bien informado, no sólo recoge las obras existentes en la Capilla de los Dolores, sino que también hace referencia a un proyecto del Cabildo catedralicio sevillano: sustituir el retablo barroco de esta capilla por otro neoclásico de estuco. No obstante, dos siglos después el “malísimo” retablo sigue en el mismo lugar, no llegando nunca a realizarse la aludida obra de estuco.

Esta información que da Ceán es ampliada por la documentación catedralicia, que registra que el 5 de febrero de 1802 se acordó que “una excelente pintura que representa el Calvario del Señor pintado en lienzo por el Canonigo Roelas”, comprada por el Mayordomo de Fábrica Ambrosio Delgado y que luego resultó no ser de Roelas, se colocase “en un altar de las capillas de esta Santa Yglesia”, no siendo “ninguna mas a proposito que la de los Calices”, en clara referencia a la Capilla de los Dolores, a la que también se denominaba de los Cálices por ser paso obligado a la sacristía homónima. Para ello dispusieron los capitulares quitar “el antiguo y deforme retablo que oy tiene” la capilla, “ynstituyendo otro de buena forma, proporcionado a la referida pintura”. El Cabildo comisionó al Mayordomo para que “proceda por conveniente”, imponiéndole dos condiciones: que la nueva obra fuese “de estuco y que presente antes el diseño al cabildo” (3).

Es posible que fuese el propio Ceán el que concibiese la sustitución del viejo retablo y la ubicación de la pintura en uno nuevo. Seguramente Ambrosio Delgado mostraría el cuadro al académico, entonces residente en Sevilla, y que quizás sugirió el plan trazado por el Cabildo que acabamos de ver. En este sentido, es significativa la coincidencia del acuerdo capitular y de la *Descripción* en su crítica al retablo que se quería desmontar, una obra de estípites fechable a mediados del siglo XVIII. El carácter antibarroco del acuerdo pudo ser transmitido al Cabildo por Ceán, lo que no es de extrañar al estar documentada su participación en diversas obras de reforma y restauración del edificio, destacando su intervención en la génesis de las santas Justa y Rufina de Goya (4). Asimismo, se sabe que Ceán incluso dio trazas para algún retablo, como el de los Servitas de la Parroquia de Estepa en 1806 (5).

Sea como fuere, lo cierto es que el 13 de febrero, sólo ocho días más tarde del acuerdo anterior, se “presentó el diseño del altar de estuco que se ha de construir para colocar en la capilla de los Calices”. El Cabildo lo

analizó detenidamente, aprobándolo luego y encargándole al Mayordomo Delgado todo lo relativo a su construcción (6).

La rapidez a la hora de presentar la traza del retablo indica claramente que el diseño no fue enviado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid para su aprobación, como era preceptivo desde la entrada en vigor de la Real Orden de Carlos III de 25 de noviembre de 1777. Tampoco dio tiempo de que hubiese venido de dicha institución, por lo que la solución más factible es que fuese trazado por el maestro mayor de la Catedral, Manuel Núñez. No obstante, existe otra posibilidad que no debemos descartar: que su autor fuese el propio Ceán. Ello explicaría la alusión que hace en su *Descripción* al estuco, indicativa de un gran conocimiento del proyecto, y que la traza no hubiese sido remitida a la Academia.

A los pocos días, el 24 de febrero, el Cabildo fue requerido por un fiel para que del “altar que se esta construyendo en la capilla de los Calices... no se quite... la ymagen de Dolores”. Sin embargo el Cabildo dispuso todo lo contrario: “que se quitara y se pusiera en pared donde tenga el mayor culto” (7).

Este interesante asiento documental hace referencia a la Virgen de los Dolores de Pedro de Mena, imagen que presidía el viejo retablo barroco como titular de la capilla, que vuelve a ser denominada de los Cálices. Es de destacar la expresión “que se esta construyendo”, lo que indica que las obras del retablo de estuco estaban en marcha. No obstante, es muy poco lo que se podía haber realizado del mismo sólo once días después de ser aprobada su construcción. Suponemos que se trataría de labores preparatorias más que de realización efectiva.

El retablo no debió siquiera iniciarse, abandonándose muy pronto este proyecto. Ello lo demuestra que dos años más tarde, el 3 de octubre de 1804, el Arcediano de Jerez y Mayordomo de Fábrica, Lorenzo Melgarejo, informase al Cabildo que el cuadro de “Roelas” se encontraba depositado en su oficina y no en la “capilla de los Calices”, como se había acordado en 1802. Por ello, proponía colocarlo “en la *sacristia* de los Calices en lugar del quadro de la Adoracion de los Reyes”. El Cabildo encargó a una comisión que averiguase si el altar de la Adoración pertenecía a alguna dotación, dando, de no ser así, su anuencia para que el pseudo-Roelas fuese allí colocado (8).

La propuesta suponía abandonar la primera ubicación pensada para el cuadro, la Capilla de los Dolores, para pasar a colocarlo en la Sacristía de los Cálices, presidiendo dicho recinto en el lugar que hasta entonces había ocupado la Adoración de los Reyes de Alejo Fernández. De esta manera se abandonó el proyecto de retablo ideado en 1802 y que recoge Ceán en su *Descripción*, del que sólo sabemos que hubiese estado presidido por la supuesta obra de Roelas y que se pensaba realizar en estuco.

Es digno de destacar la intención de emplear este material, ajeno por completo a la tradición retablística española, pero que cobró notable auge a finales del siglo XVIII, debido a las reales órdenes de 1777 y 1791. Estas normas obligaban a construir los retablos en piedra o, en su defecto, en estuco y sólo excepcionalmente en madera. Con ello se pretendía evitar en lo posible los incendios de iglesias, que en tantas ocasiones tenían su origen en los retablos, y reducir los enormes gastos que ocasionaba el dorado de la madera. Sin embargo, bajo estas razones palpitaba una doble intención de carácter ideológico y estético, verdadero motor de ambas disposiciones legales: la erradicación definitiva del retablo barroco, abominado por la Academia de San Fernando, pero muy popular hasta finales del siglo XVIII, y la implantación de una tipología de retablo de carácter neoclásico, imagen viva del arte de la razón (9).

El alto coste de los retablos de piedra hizo que en muchas ocasiones se recurriese al estuco; pero de inmediato se puso en evidencia la inexistencia en España de maestros que concociesen esta técnica, de la que eran grandes especialistas los artistas italianos. Ante ello la Academia de San Fernando auspició la publicación de un manual que solventase esta laguna, apareciendo así el *Arte de hacer estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa*, de Ramón Pascual Díez, racionero de la Catedral de Ciudad Rodrigo, lo que permitió la difusión de esta técnica. En el caso sevillano, el primer retablo de estuco fue el mayor de la Iglesia de Omnium Sanctorum, realizado en 1793 por José Gabriel González. Con posterioridad este maestro llevó a cabo otras obras del mismo material, entre las que destaca el retablo mayor de las Cabezas de San Juan (10).

En esta línea habría que incluir el proyecto de retablo para la Capilla de los Dolores de 1802. No obstante, su abandono dos años después impidió la aparición en la Catedral de una obra de estuco, lo que sin duda habría potenciado la difusión de este material, al ser la Catedral el princi-

pal modelo en el que se fijaban las demás iglesias de la ciudad y su área de influencia a la hora de realizar sus retablos (11).

En cuanto a la estructura de este primer proyecto de retablo para la Capilla de los Dolores sólo sabemos lo que insinúan las fuentes. Ceán indica que respondía a un “sencillo diseño” y la documentación que era “de buena forma” y “proporcionado” al cuadro que se creía de Roelas. De ello cabe deducir que tenía la sencillez propia del estilo neoclásico y que su configuración posiblemente sería la de un retablo-marco, sin otra pretensión que servir de digno expositor de la pintura creída entonces de Roelas.

## 2. Los proyectos de Antonio López Aguado

Pese a que el proyecto de 1802 había sido abandonado, la idea de realizar un retablo en la Capilla de los Dolores cobró entonces nuevos bríos. Así lo demuestra un acuerdo del 29 de octubre de 1804, cuatro semanas después del último que hemos visto, por el que, a “requerimiento de un señor” acordó el Cabildo

“que los señores de la Fabrica den las ordenes correspondientes para que la Academia de San Fernando de Madrid forme un diseño para el altar que esta acordado hacer en la capilla de los Calices, embiando las instrucciones necesarias para que el referido diseño sea proporcionado a la escultura del Santo Crucifijo que se ha de poner en dicho altar, llevando además un informe al Cabildo de quanto costara haciendolo de piedra, de estuco o de madera” (12).

Antes de continuar la secuencia de los hechos es necesario analizar con detalle este importante acuerdo, del que destaca en primer lugar que se tomó a instancias de un “señor”. Resulta extraño que fuese un fiel anónimo el que propusiese al Cabildo lo que después éste iba a aprobar. No obstante, nada permite saber quién fue, ¿pudo ser de nuevo la alargada sombra de Ceán?. Lo evidente es que la petición de una traza a la Academia de San Fernando suponía la renuncia al primitivo proyecto de 1802. El Cabildo no tenía decidido de qué material se construiría, por lo que pedía información de su coste dependiendo de que se hiciese de madera, estuco o piedra. También es importante la referencia al nuevo titular del

retablo: ya no sería el pseudo-Roelas, que pasaría a la Sacristía de los Cálices, sino una escultura de un Cristo crucificado.

¿De qué imagen se trataba?. La documentación soluciona esta nueva interrogante e indica su procedencia. En octubre de 1805 el Cabildo recibió un informe de los “señores de la Fabrica” en el que se decía que

“el retablo mandado hacer en la capilla de los Calices para el Santo Cristo que estaba en el oratorio de la sacristia de la Antigua no podia costerlo en el dia la Fabrica y... si al Cabildo le parecia se podia colocar provisionalmente en el altar de la referida capilla en lugar del Señor crucificado que hay en él de pintura, y el Cabildo así lo acordo y dio comision a los dichos señores para que lo manden colocar” (13).

De todo ello se desprende que el proyecto no se ejecutaría por falta de fondos, pero para paliar esa contrariedad se proponía una solución de compromiso: provisionalmente se ubicaría el Crucificado en el retablo barroco existente en la Capilla de los Dolores, en el lugar de una pintura de igual iconografía que originalmente en él existía. Esta provisionalidad está a punto de cumplir doscientos años, ya que dicha escultura, procedente de la sacristía de la Capilla de la Antigua, continúa en el primitivo retablo barroco. (*Lám. 1*)

A este respecto, sabemos que a finales de 1804 y comienzos de 1805 la sacristía de la Antigua sufrió una remodelación que consistió en la eliminación de “toda la pinturas de las paredes y bobeda”, en la apertura de “dos ventanas para darle la luz necesaria de que carecia” y en la retirada de un retablo, en cuyo lugar se colocó la cajonera que todavía allí se conserva (14).

A raíz de esta remodelación, se debió idear la colocación del Crucificado que en esa sacristía se veneraba en un lugar más preeminente, no encontrándose otro mejor que el retablo que se proyectaba levantar en la Capilla de los Dolores. Esto obligaba a trasladar el pretendido cuadro de Roelas que allí se pensó ubicar en un principio al altar de la Sacristía de los Cálices.

Retomando la secuencia de los hechos, el Cabildo, a los dos meses del acuerdo de octubre de 1804, envió a su agente en Madrid -“en uno de los caxones del tabaco”- un “plano” con las dimensiones que debería tener el nuevo retablo para el “Santo Cristo y Nuestra Señora de los Dolores”, con la intención de que lo presentase en la Academia (15). Esto indica que



Lámina 1. Retablo de la Capilla de los Dolores, Catedral de Sevilla. Anónimo, mediados del siglo XVIII.

además del Crucificado de la sacristía de la Antigua, los capitulares querían también dar culto en ese retablo a la Dolorosa de Mena.

En enero de 1805 llegó el plano a la Academia (16). Allí se barajaron los nombres de “Perez o Aguado” para su realización, en clara referencia a los arquitectos y académicos Silvestre Pérez y Antonio López Aguado (17). Al final fue Aguado el elegido, al cual se le dijo que en este diseño “heche todo el resto del mejor gusto y de su habilidad”, comprometiéndose el arquitecto a concluirlo a comienzos de mayo (18).

Aguado comunicó en febrero al agente capitular que necesitaba una planta de la capilla en la que se quería levantar la obra y “la actitud en que estan las imagenes del divino Señor y la Virgen, para formar con todo conocimiento el divujo que le esta encargado” (19). En el mes de abril el agente anunció al Cabildo que ya tenía el diseño del retablo, por el que había pagado a su autor dos mil reales (20).

La traza fue enviada de inmediato a Sevilla, donde se comprobó que la obra proyectada era demasiado grande, ya que ocupaba “casi toda la capilla”. La causa de este grave error se debía a que Aguado había hecho el diseño sin esperar a que llegase la planta de la Capilla de los Dolores que él mismo había pedido. El Cabildo se mostró contrariado con el agente por haber pagado el proyecto antes de que se hubiese comprobado su adaptabilidad al recinto, por lo que no quedaba más remedio que exigirle a Aguado que “reforme el dibujo y lo ponga en terminos que pueda acomodarse a la capilla sin exigir mas premio” (21).

Aguado respondió en agosto de 1805 que “sin necesidad de tocar a lo que es el perfil del retablo, corregira la planta que es en lo que esta la dificultad y asi sera el todo adaptable a la extension y anchura de la capilla”. Para ello el académico indicó que necesitaba una planta de la capilla más exacta que la primera que los capitulares le habían mandado (22).

El agente reunió en la primavera de 1806 los dibujos realizados por Aguado y los envió a Sevilla (23). A la Catedral llegaron en el mes de septiembre, un año después de que los capitulares hubiesen decidido abandonar la obra. El Cabildo acordó entonces guardarlos en el libro de Autos Capitulares de ese año, para cuando se decidiese emprender su ejecución, lo cual no ocurrió nunca (24).

La falta de fondos impidió la realización de la obra encargada a la Academia de San Fernando, permitiendo la conservación del viejo retablo barroco, que ha llegado a nuestros días presidido por el Crucificado de la sacristía de la Capilla de la Antigua, interesante imagen de la segunda mitad del siglo XVI que fue tenida por obra de Martínez Montañés y que hoy se relaciona más con Bautista Vázquez “el Viejo” (25). (*Lám 2*)

El autor de las trazas que aquí estudiamos fue Antonio López Aguado, uno de los más importantes arquitectos españoles de la primera mitad del siglo XIX. Aguado fue discípulo de Juan de Villanueva, a lo que unió también una formación escultórica. Formó parte desde 1795 de la Comisión

de Arquitectura de la Academia, labor que compaginó con la docencia. En 1799 fue nombrado Teniente Director de Arquitectura, culminando su *cursus honorum* como Director de Arquitectura en 1805, sustituyendo a Pedro Arnal, justo cuando ejecutó los proyectos para el retablo de la Capilla de los Dolores, de los que precisamente se encargaría por haber alcanzado tal distinción académica. Se sabe que existía cierta rivalidad entre Aguado y Silvestre Pérez, el otro arquitecto que se barajó para realizar este proyecto (26). La idea de Aguado se plasmó en cuatro dibujos de gran calidad que recogen dos proyectos muy semejantes (27). El primero de estos diseños, que como hemos visto fue rechazado por el Cabildo al no adaptarse a la Capilla, es el más terminado e interesante. Está realizado sobre papel de 613 por 375 milímetros con tinta negra y aguada, perfectamente sombreado y teniendo en cuenta que la luz entra en la capilla por la ventana que está en el muro Sur. Se trata del alzado de la obra y en el ángulo inferior izquierdo aparece el *placet* académico: “Aprobado *ut supra*. Bosarte (rúbrica)” y en el derecho su fecha y autor: “Madrid 30 de marzo de 1805. Antonio Aguado (rúbrica)”. Bajo ambas leyendas aparecen las escalas de pies y varas castellanas, la primera subdividida en dedos, la segunda en pulgadas. (Lám. 3)

Es el único de los diseños que incluye el visto bueno académico. El encargado de su aprobación fue Isidoro Bosarte, que a su condición de teórico y crítico de arte, unía la de secretario de la Academia. Bosarte fue uno de los más importantes ideólogos del neoclasicismo español, que mantuvo intensos contactos con artistas y pensadores extranjeros (28).

La obra proyectada por Aguado habría tenido unas dimensiones de unos diez metros de altura por algo menos de seis de campo. Su alzado, inscrito en el muro Este de la Capilla de los Dolores, se estructuraba en vertical en banco, cuerpo único y ático y en horizontal en una sóla calle. Del banco destacaba la mesa de altar, sostenida por dos ménsulas, sobre la que se ubicaba el sagrario. El cuerpo lo enmarcaban dos pares de columnas corintias de fuste liso, rematadas por dos trozos de entablamento que sobresalían del general. Entre dichos soportes se encontraba un amplio manifestador, también enmarcado por columnas pareadas corintias y rematadas por un pabellón, sobre el que aparecían el Crucificado y la Virgen María. La iconografía culminaba en un rompimiento de gloria que unía el cuerpo con el ático. Este último se disponía como un arco de me-



Lámina 2. Crucificado que preside el retablo de la Capilla de los Dolores, Catedral de Sevilla. Anónimo, segunda mitad del siglo XVI.



Lámina 3. Antonio López Aguado, alzado del primer proyecto del retablo para la Capilla de los Dolores, Catedral de Sevilla. Madrid, 30 de marzo de 1805.

dio punto rematado por una guirnalda. Dos ángeles orantes contemplaban la escena desde los entablamentos que coronan los pares de columnas que enmarcan el cuerpo. (Lám. 4)

Aguado representó la imagen del Crucificado siguiendo fielmente el modelo establecido por Velázquez en el de las Benedictinas de San Pláci-



Lámina 4. Antonio López Aguado, detalle del primer proyecto del retablo para la Capilla de los Dolores, Catedral de Sevilla. Madrid, 30 de marzo de 1805.

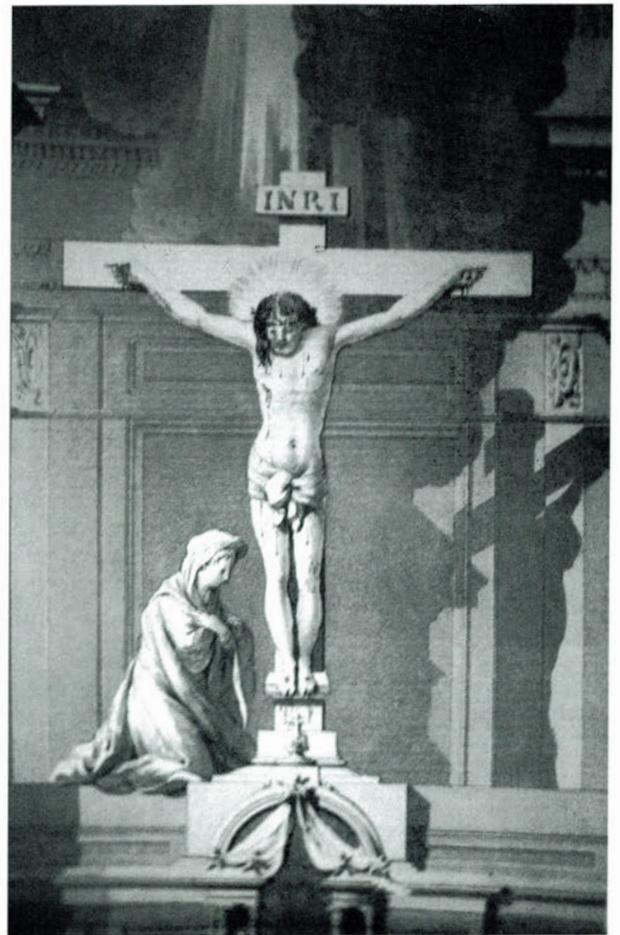


Lámina 5. Antonio López Aguado, detalle del primer proyecto del retablo para la Capilla de los Dolores, Catedral de Sevilla. Madrid, 30 de marzo de 1805.

do de Madrid, hoy en el Museo del Prado. A ello añadía la imagen de la Virgen de los Dolores de Pedro de Mena, que aparecía arrodillada a los pies de Cristo. (*Lám. 5*)

Al ser rechazada la traza anterior en el verano de 1805 por no adaptarse al espacio disponible en la Capilla de los Dolores, Aguado fue requerido por el agente del Cabildo para que hiciese otro proyecto. Éste se ma-

nifestó en el segundo dibujo, que muestra un nuevo alzado a lápiz y tinta negra, sobre papel de menos calidad y de 445 por 294 milímetros. En la parte inferior aparece la escala en varas castellanas y la firma “Antonio Aguado”. Este segundo proyecto es más sencillo que el anterior, no estando sombreado y desapareciendo la imagen del Crucificado -ya que sólo se dibuja su cruz- y la de la Virgen, por lo que pierde parte de la espectacularidad y del valor artístico del primero. (*Lám. 6*)

Esta segunda traza sigue la estructura del primer proyecto, aunque con algunas variantes. La primera es que el manifestador adquiere mayor desarrollo, lo que ocasiona que la imagen del Cristo esté más elevada, alcanzando el ático. Además, la luz del arco que configura dicho ático no se dispone como un rompimiento de gloria, como ocurría en el proyecto anterior, sino que aparece decorada por casetones oblicuos. Tales cambios dan a este diseño una severidad más clásica que a la anterior propuesta, que aún conservaba ciertos atavismos barrocos como el pabellón y el rompimiento de gloria. Parece claro que lo que con ello quería Aguado era mostrar a los capitulares sevillanos, así como al autor material de la obra, una simplificación del tema anterior.

La tercera traza es la sección del retablo plasmado en el segundo proyecto, lo que se pone en evidencia en los casetones del ático. Está realizada sobre el mismo tipo de papel que el dibujo anterior y con la misma técnica, apareciendo iluminado en rosa en el corte de la obra. De nuevo vemos la escala en varas y la firma de su autor. Merece ser destacada la profundidad del retablo, así como el carácter exento de sus columnas. (*Lám. 7*)

Por último, el cuarto dibujo recoge la planta de la Capilla de los Dolores y del retablo, con lo que Aguado demostraba la total adaptabilidad de este segundo proyecto al espacio para el que había sido trazado. Sigue las pautas técnicas de los dos dibujos anteriores en cuanto al papel, medidas, escala, firma y color, pero añade un dato interesante: aparece fechado en “Madrid, 28 de febrero de 1806”. Esto nos hace suponer que Aguado realizaría entonces los tres últimos dibujos, que configuran el segundo proyecto de este autor. (*Lám. 8*)

Tras analizar formalmente las trazas de Aguado cabe preguntarse por el sentido de su propia existencia, ya que el Cabildo contaba con un proyecto anterior, el de 1802. Suponemos que el abandono de este último se debería

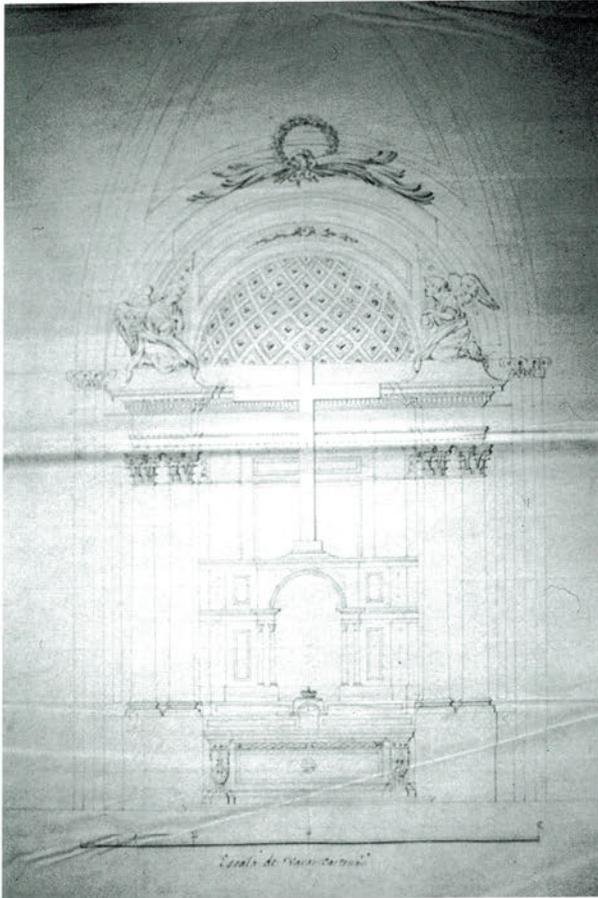
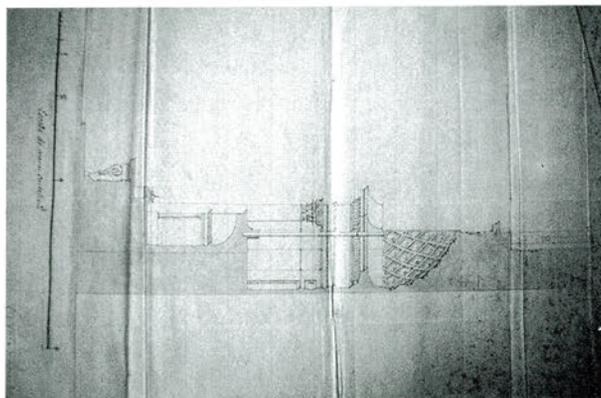


Lámina 6. Antonio López Aguado. Alzado del segundo proyecto del retablo para la Capilla de los Dolores, Catedral de Sevilla.

Lámina 7. Antonio López Aguado. Sección del segundo proyecto para el retablo de la Capilla de los Dolores, Catedral de Sevilla.



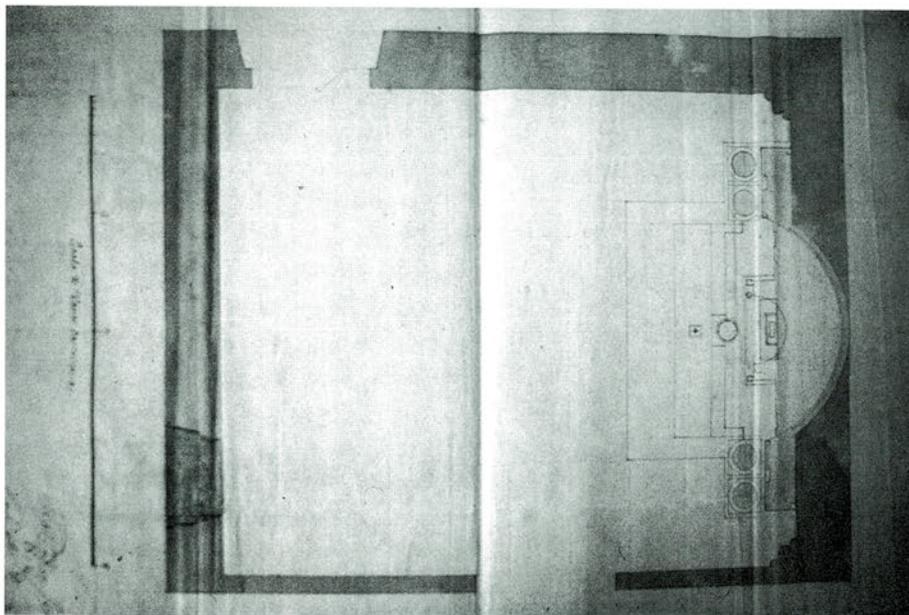


Lámina 8. Antonio López Aguado. Madrid, 28 de febrero de 1806. Planta de la Capilla de los Dolores y del segundo proyecto para su retablo, Catedral de Sevilla.

al cambio de titular del propio retablo. Ya vimos como entonces se decidió ubicar el cuadro que se creía de Roelas en la Sacristía de los Cálices y el Crucificado de la Sacristía de la Antigua en la Capilla de los Dolores. Seguramente esta imagen de Cristo, a la que debía acompañar la Dolorosa de Mena, no podría adaptarse al retablo proyectado en 1802, lo que obligaría a encargar nuevas trazas. Es de suponer también que los capitulares idearon entonces que el nuevo proyecto fuese mayor que el primero, por ello lo encargarían directamente a la Academia de San Fernando.

Como ya hemos visto, las nuevas trazas llegaron a la Catedral en septiembre de 1806, un año después que el Cabildo hubiese decidido abandonar el proyecto. Los capitulares no cambiaron de opinión al recibir los diseños de Aguado, a pesar de su calidad y belleza. Ello permitió la supervivencia del retablo barroco, tan denostado por Ceán, que fue reformado para albergar la imagen del Crucificado de la sacristía de la Antigua en su hornacina central, a los pies de la cual hay otra que cobija a la Virgen de los Dolores. La Catedral de Sevilla perdió de esta forma la opor-

tunidad de contar con un retablo neoclásico paragonable al que se acababa de levantar en la Capilla de San José del mismo templo (29).

Todo esto confirma que la parcial implantación del neoclasicismo en la Catedral de Sevilla se hizo sobre la parcial destrucción del barroco. En la Capilla de los Dolores no fue así al abandonarse el proyecto, pero sí fue eso lo que ocurrió en la de San José y sobre todo en el Sagrario, donde la realización de los retablos neoclásicos se fundamentó en la eliminación de los barrocos. En este sentido es paradigmática la destrucción, auspiciada por Ceán, del gran retablo del Sagrario, obra de Jerónimo Balbás (30).

Lo mismo ocurrió en otros templos de la ciudad, donde la renovación neoclásica fue directamente proporcional a la destrucción barroca. De este modo se desmontó el retablo mayor de la iglesia de San Miguel, que fue sustituido por un tabernáculo neoclásico que sirvió de modelo a otras iglesias sevillanas. También fue desmontado el retablo que Balbás había realizado para el Oratorio de San Felipe Neri y que fue sustituido por otro neoclásico (31).

No siempre el neoclasicismo tuvo ese marcado carácter antibarroco. En este sentido destaca el retablo mayor del convento de San Agustín de Sevilla. Su iglesia fue brutalmente saqueada durante la invasión francesa, por lo que luego la comunidad se dispuso a levantar un nuevo retablo, para lo cual pidió ayuda a la condesa de Benavente, titular del patronato que la Casa de Arcos había fundado en la cabecera del templo. Se decidió que la obra sería de madera imitando jaspe, para cuya traza se recurrió precisamente a Antonio López Aguado, siendo su proyecto aprobado por la Academia de San Fernando. La arquitectura la realizó Cayetano Vález por tener titulación académica. De su escultura se encargó José Fernández Guerrero, también académico, siendo la obra terminada en 1821 (32).

Las descripciones que nos quedan de este retablo de Aguado ponen en evidencia su relación con los proyectos que años antes había realizado para la Capilla de los Dolores de la Catedral. Se trataba también de una obra de un sólo cuerpo y una sola calle, enmarcada por columnas pareadas, en este caso estriadas. El ático lo ocupaba un rompimiento de gloria, como en el primer proyecto que realizó para la Capilla de los Dolores, rematado también por un arco decorado con casetones (33).

Lamentablemente esta obra fue destruida a mediados del siglo XIX, con lo cual de los dos retablos que Aguado proyectó para Sevilla el de la Capilla de los Dolores no se hizo y el del Convento de San Agustín no se conserva.

## NOTAS

- (1) Para una visión global de los retablos catedralicios remitimos a: HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Retablos y esculturas", en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991. Págs. 221-320. El proyecto de Pineda aludido es analizado en: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: "Un proyecto de Bernardo Simón de Pineda para el retablo mayor de la capilla Real de Sevilla". *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología*, 47, págs. 337-344. Valladolid (1981) y FERRER GARROFÉ, Paulina: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla, 1982. Págs. 89-101.
- (2) CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1981. Facsímil de la edición príncipe, Sevilla, 1804, con estudio preliminar de Vicente Lleó Cañal. Págs. 92 y 93.
- (3) SERRERA, Juan M.: "Las santas Justa y Rufina de Goya: ni santas ni sevillanas, pero de 'hermosura divinal'". En prensa. En este artículo se recogen todas las referencias documentales relativas al cuadro que se creía de Juan de Roelas, que es en realidad una copia de Scipione Pulzone. Este lienzo es estudiado en: VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978. Pág. 47. Aprovechamos la ocasión para agradecer al Prof. Serrera el habernos facilitado la consulta de su sugerente trabajo.
- (4) SERRERA, Juan M.: "Los ideales neoclásicos y la destrucción del barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás". *Archivo hispalense*, 223, págs. 135-159. Sevilla (1990). Págs. 143 y 144.
- (5) OLLERO LOBATO, Francisco y QUILES GARCÍA, Fernando: "La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita". *Goya*, 223-224, págs. 26-34. Madrid (1991).
- (6) SERRERA, Juan M.: "Las santas Justa y Rufina de Goya..." op. cit.
- (7) *Ibidem*.
- (8) SERRERA, Juan M.: "Las santas Justa y Rufina de Goya..." op. cit. La cursiva es nuestra para señalar cómo el documento se está refiriendo a dos lugares distintos: la Sacristía de los Cálices y la Capilla de los Dolores, a la que se sigue denominando Capilla de los Cálices.
- (9) Sobre estas normas véase: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: "Problemática del retablo bajo Carlos III". *Fragmentos*, 12-13-14, págs. 32-43. Madrid (1988) y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas". *Fragmentos*, 12-13-14, págs. 114-127. Madrid (1988). Ambas órdenes, enviadas a las más altas jerarquías eclesiásticas de España, fueron conocidas puntualmente por el Cabildo de la Catedral de Sevilla. Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante: A.C.S.) Autos Capitulares 1777 (140), fols. 396 vto. y 397 y Autos Capitulares 1791 (154), fol. 98 vto.

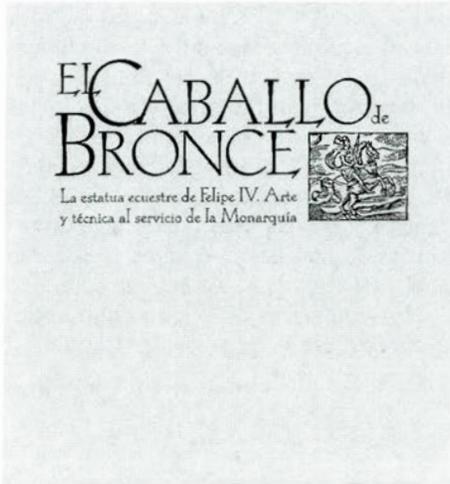
- (10) Sobre los retablos de estuco en Sevilla véase: SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José M.: "La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense". *Archivo hispalense*, 238, págs. 123-141. Sevilla (1996). Esta nueva forma de hacer retablos pasó pronto de Sevilla a otras localidades del arzobispado hispalense como Écija, sobre lo cual remitimos a: HERRERA GARCÍA, Francisco J.: "Écija como centro artístico. Los tallistas del siglo XVIII", en *II Congreso de Historia "Écija en el siglo XVIII"*. Écija, 1995. Págs. 331-340, en concreto véase la 339.
- (11) Este carácter paradigmático de la Catedral lo asumió, por lo se refiere al retablo neoclásico, el de la Capilla de San José. Así lo pone de manifiesto González de León cuando dice que su diseño "ha servido para la construcción del mayor de S. Miguel; el de Jesús Nazareno en S. Antonio Abad, y otros en que no han hecho mas que copiar este". GONZÁLEZ DE LEÓN, Felix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contiene*. 2 vols. Sevilla, 1844. Vol. I, pág. 81.
- (12) A.C.S. Autos Capitulares 1804 (167), fol. 144 vto.
- (13) A.C.S. Autos Capitulares 1805 (168), fol. 112.
- (14) A.C.S. Autos Capitulares 1805 (168), fols. 17 y 17 vto. Dicho retablo es aludido por Antonio Ponz al describir la sacristía, de la que dice que tenía "un retablito antiguo", en el que había un Ecce Homo de Luis de Morales además de una Virgen y un San Juan, PONZ, Antonio: *Viage de España*. Madrid, 1972. Facsímil de la segunda edición, Madrid, 1786. Vol. IX, pág. 24. Se trataría de una obra gótica o renacentista, ya que hace referencia a su antigüedad.
- La documentación consultada indica que, con motivo de la reforma de la sacristía de la Antigua, se le encargó en 1804 a "Don Diego Mateo del Parque... el rascado y limpiar" las imágenes de ese retablo entonces desmonatado, A.C.S. Datas de Fábrica 1804, fol. 8 vto.
- (15) A.C.S. Correspondencia, Libro copiador de cartas de la diputación de negocios al agente 1800-1808, 513 (124), sin foliar. Copia de la carta de 15 de diciembre de 1804.
- (16) A.C.S. Correspondencia, Libro copiador de cartas de la diputación de negocios al agente 1800-1808, 513 (124), sin foliar. Copia de la carta de 12 de enero de 1805.
- (17) A.C.S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86), fol. 8 de la numeración de 1805.
- (18) A.C.S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86), fol. 27 vto. de la numeración de 1805.
- (19) A.C.S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86), fol. 28 de la numeración de 1805.
- (20) A.C.S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 474 (86), fol. 57 vto. de la numeración de 1805.

- (21) A.C.S. Correspondencia, Libro copiator de cartas de la diputación de negocios al agente 1800-1808, 513 (124), sin foliar, copia de la carta de 10 de julio de 1805. El agente pidió disculpas al Cabildo y prometió cumplir puntualmente sus nuevas órdenes, A.C.S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86), fol. 103 de 1805.
- (22) A.C.S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86), fol. 128 vto. y 129 de la numeración de 1805. La diputación de Fábrica se comprometió en agosto de 1805 a enviar a Aguado una nueva planta, que salió de Sevilla el 22 de octubre de ese año. A.C.S. Correspondencia, Libro copiator de cartas de la diputación de negocios al agente 1800-1808, 513 (124), sin foliar, copias de las cartas de 28 de agosto y 23 de octubre de 1805.
- (23) A.C.S. Correspondencia, Cartas del agente de Madrid al Cabildo en sus diputaciones de Hacienda y Negocios 1804-1807, 475 (86), fols. 21 vto., 27 vto. y 48 de la numeración de 1806.
- (24) A.C.S. Autos Capitulares 1806 (169), fol. 88 vto.
- (25) La atribución a Montañés la recoge Ceán, CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Descripción artística...* op. cit. Pág. 90. El Prof. Hernández Díaz asocia esta imagen al círculo de Vázquez "el Viejo": HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Retablos y esculturas"... op. cit. Pág. 281.
- (26) Sobre Aguado véase: SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986. Págs. 350-353. En cuanto a Pérez -que años después trabajó en Sevilla desmontando el retablo del Sagrario de la Catedral, obra de Balbás, y realizando un templete para sustituirlo- remitimos a las págs. 219-232 y 389-399 de la misma obra.
- (27) Todas estas trazas están insertas entre los folios 88 y 89 del libro de Autos Capitulares de 1806 (169) del Archivo de la Catedral de Sevilla. El prof. Sambricio recoge la constancia documental que de la realización y aprobación de estos proyectos hay en el Archivo de la Academia: SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española...* op. cit. Pág. 352.
- (28) Sobre este personaje se hacen numerosas referencias en SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española...* op. cit. Pág. 77 y ss., recogiendo en la 440 sus publicaciones.
- (29) Sobre el retablo de San José véase: RECIO MIR, Álvaro: "El retablo de San José y la implantación neoclásica en la Catedral de Sevilla". En prensa.
- (30) SERRERA, Juan M.: "Los ideales neoclásicos..." op. cit. Pág. 135 y siguientes y SERRERA, Juan M.: "Las santas Justa y Rufina..." op. cit.
- (31) Estos dos ejemplos neoclásicos no se conservan. En cambio el retablo barroco de San Felipe Neri se encuentra en la actualidad la iglesia de San Antonio de Padua. SERRERA, Juan M.: "Los ideales neoclásicos..." op. cit. Pág. 150.
- (32) SOTOS SERRANO, Carmen: "El retablo de San Agustín de Sevilla". *Archivo español de arte*, 177-180, págs. 287-295. Madrid (1972).
- (33) Ibidem.

## BIBLIOGRAFÍA



MATILLA TASCÓN, José Manuel., *El caballo de bronce*. Madrid, Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Casa de la Moneda, Fundación CEIM y Fundación Rich, 1997. 87 páginas con 5 ilustraciones en color y 11 en blanco y negro más 24 espléndidas láminas en blanco y negro de fotografías de conjunto y detalles del Rey Felipe IV y su caballo.



Es un libro primorosamente configurado y encuadernado con pastas duras de dimensiones reducidas de 17,5 cms. por otro tanto; es decir de forma cuadrada. Un papel de primera calidad y una impresión clara con amplio margen que hacen la lectura fácil. Unas magníficas fotografías de detalles preciosos ilustran el texto.

Se refiere a la estatua ecuestre del Rey Felipe IV y al *Arte y Técnica al servicio de la Monarquía* y cuenta cómo el Conde Duque de Olivares, valido del Rey, quiso emular a su antecesor el Duque de Lerma, que le había hecho hacer a su rey Felipe III una estatua ecuestre en bronce que colocaron en los jardines de la ladera, a poniente, del Real Alcázar de Madrid para ennoblecer las fiestas cortesanas.

Se encomendó al mismo artista florentino el nuevo encargo, el fundidor y escultor Pietro Tacca, que con su taller era el único capaz del tema en toda Europa.

Por fantasía del Conde Duque y del mismo Rey le comprometieron a Tacca a que el caballo estuviera levantado de manos, cosa que no se había hecho en ninguna estatua de caballo ni en el Renacimiento ni en la Antigüedad y que Tacca resolvió perfectamente con la ayuda del cálculo de la ménsula de hierro interior y el empotramiento en la peana del eminente físico Galileo Galilei.

Esta escultura, fundida en piezas, la costeó el Duque de Toscana y fue muy azarosa su traída por mar a Cartagena con el peligro de los barcos turcos; y luego a base de recuas y bueyes hasta Madrid con el dificultoso paso del río Segura.

Se instaló en el patio de entrada del recién construido Palacio del Buen Retiro, causando enorme impresión a los madrileños, a la Corte y a todos los embajadores de las Cortes europeas.

Era una magnífica expresión de la Monarquía, en aquel tiempo la más poderosa del mundo. Esta colocación sobre el pedestal también tuvo su complicación que dirigió el hijo de Tacca, Ferdinando, pues su padre había ya fallecido. Era el año 1642 y aún estaba en toda su gloria la monarquía, su Rey y el Conde Duque.

Cuando cayó este ministro, el gobierno lo llevó el príncipe bastardo Don Juan José de Austria con el rey Carlos II y en 1675 desmontaron la escultura del siem-

pre llamado *caballo de bronce*, que fue instalada sobre el frontón del arco que daba acceso a la actual Plaza de la Armería ante el Alcázar de Madrid, pero en 1677 la Reina madre mandó de nuevo el caballo al Buen Retiro.

Cuando Carlos III trasladó la corte al recién estrenado Palacio Nuevo, construido por la nueva dinastía en el lugar del incendiado y arruinado viejo Alcázar, el Palacio del Buen Retiro y su caballo demostrativo de la Casa de Austria fueron dejados de la atención real.

Pasada la ocupación francesa y el reinado de Fernando VII, en 1843 con la reina Isabel II se formó la Plaza de Oriente y se decidió colocar en su centro el *caballo de bronce*.

El autor hace comentarios de que en el Buen Retiro el Rey, en su estupendo caba-

llo, era demostrativo de la grandeza de la monarquía y que en cambio en la Plaza de Oriente sólo es un adorno de jardín y marca la diferencia de los tiempos de un poder absoluto y divinizado y el liberal de los tiempos modernos.

Unas magníficas fotografías acompañan al texto y se aprecian los detalles que al natural y debido a la altura del pedestal no se ven en absoluto. Son de destacar la preciosa armadura, los guantes, la maravillosa banda y la rica silla de montar y demás arreos guerreros y ecuestres, así como las expresivas cabezas del caballo y del augusto jinete. Estas fotografías se han hecho durante el reciente arreglo y reparación del monumento.

En resumen es un lindo y culto librito que enriquece la labor de esta Casa.

JOSÉ LUIS PICARDO

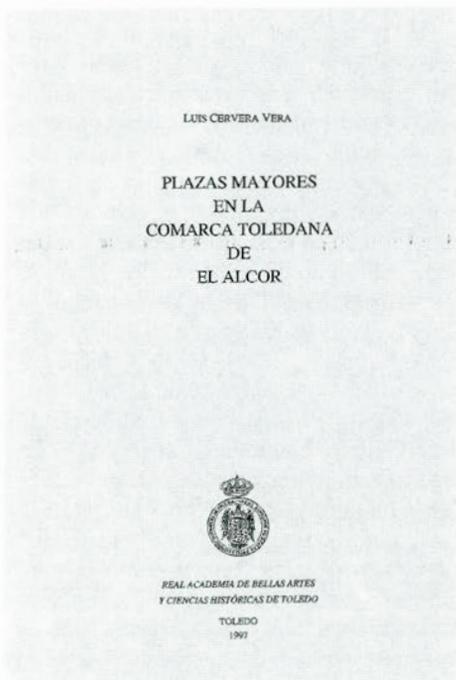
CERVERA VERA, Luis., *Plazas Mayores en la Comarca Toledana de El Alcor*; Toledo, Edita la Real Academia de Bellas Artes de Toledo, 1997. 109 páginas con 72 ilustraciones.

El estudio de las Plazas Mayores españolas, sus orígenes, sus características arquitectónicas, historia, usos y continuidad en su tradición tienen en Cervera Vera el más destacado estudioso del tema. A su ya numerosa bibliografía del asunto, que abarca diferentes comarcas españolas, se suma, en este volumen, la dedicada a El Alcor.

El capítulo I está destinado al relato de los datos elementales de su situación geográfica, de su agricultura y breve historia de sus orígenes fundacionales. Y en el capítulo siguiente el autor explica su concepto de *Plaza Mayor*: "Debemos establecer qué se entiende por *Plaza*

*Mayor* de un núcleo histórico, para distinguirlas de otras *plazas o plazuelas* del mismo núcleo, cuyas dimensiones generalmente son menores que las de aquélla o su utilización diferente, aunque su planta sea más extensa. Es necesario advertir que no debe analizarse el sentido de Plaza Mayor o el de plazas o plazuelas con ideas urbanísticas actuales pues nos conducirían a errores de apreciación".

A continuación el autor enumera las funciones de la Plaza Mayor según los tiempos y sus gobiernos aunque fuera su función ininterrumpida la de la "*representatividad*". Plaza de Mercado como centro comercial y lúdico del conjunto



urbano medieval. Luego “*Plaza Mayor Municipal* en la época de los Reyes Católicos..., representó, además, el poder social del Concejo local para seguir el consejo de los monarcas de *ennoblecerse las ciudades y villas* en tener casas grandes y bien hechas en que fagan sus Ayuntamientos y Concejos...” Desde esa norma la *Plaza Mayor del Mercado* se convierte en *Plaza Mayor Municipal* “para cumplir con su función político-social el Concejo dispuso de balcones volados en la planta noble de la Casa Consistorial, desde los cuales a manera de *arengario*, las autoridades municipales se dirigían a sus vecinos. De esta manera el Concejo les comunicaba los sucesos, tales como victorias o derrotas militares, paces diplomáticas... nacimientos, bautizos, matrimonios o defunciones

de los miembros de la Casa Real... También en las Plazas de ciudades importantes anunciaban los Autos de Fe decretados por la Santa Inquisición... o castigos y ajusticiamientos decretados por los tribunales civiles... En cuanto a su función para diversiones las Plazas Mayores servían de escenario para toda clase de espectáculos y festejos”

Continúa el autor proporcionando detalles de las sucesivas transformaciones que se han operado en los edificios que se han tenido a lo largo del tiempo en las plazas originarias de las épocas de los Reyes Católicos, Casa de Austria y las que se concibieron en la idea de los *ilustrados*, éstos, más en la utopía de la felicidad de los ciudadanos, según la influencia francesa.

A la primera creación de la Plaza Mayor Municipal, se añade, para un mejor conocimiento del tema dos clasificaciones: la *Plaza Mayor Ordenada* y la *Plaza Mayor Programada*. De la primera dice así: “A partir de 1480 cuando los Reyes Católicos ordenan la construcción del Consistorio, lentamente y de acuerdo con las posibilidades económicas de los concejos empiezan a configurarse las Plazas Mayores aprovechando los lugares, estructuras y edificios de las Plazas de Mercado... que inician sus transformaciones y mejoras a principios del siglo XVI... dichas transformaciones son dinámicas... “porque la Plaza Mayor creada conjugando sus individuales e independientes edificios tiene, también por analogía, vida propia, dinamismo, nace con su creación, se desarrolla mediante sus modificaciones y muere al arruinarse sus edificios”.

Según han venido transcurriendo los tiempos y basándose en sucesivas estructuras de sus fábricas y usos se puede hablar de la *Plaza Mayor Ordenada*.

Otro concepto importante aduce Cervera Vera cuando al hablar de la creación de la Plaza Mayor Programada distingue que “es aquella que se construye cumpliendo un programa fijo... con sentido profano... con el cual se redacta el proyecto para su unificación.

Ésta se configura como *unidad arquitectónica*, constituyendo su totalidad una pieza completa y única, con planta geométrica y uniformidad en sus fachadas” La primera Plaza Mayor Programada nacida de la “mente racional de Felipe II influida por el rigorismo formal y la proporción arquitectónica, probablemente concibe reglamentar con uniformidad el espacio de las Plazas Mayores... en 1561 cuando el monarca ideaba la composición geométrica de las trazas para su Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, surge en Valladolid la primera Plaza Mayor Programada que conocemos... En 1617 y bajo el reinado de Felipe III se comenzaba la Plaza Mayor de Madrid con trazas de Juan Gómez de Mora”...

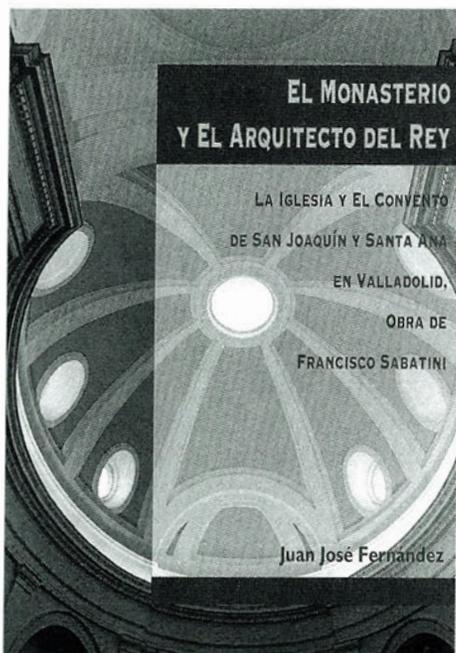
En el capítulo III el autor publica un esquema de las comarcas toledanas de las que ha reseñado sus Plazas Mayores para, a continuación, en los capítulos siguientes agruparlas según sus diferencias principales. Así, denomina como *Plazas Mayores sin edificios singulares* las de Montesclaros y Navalcán. *Plazas Mayores con templo* las de Cervera de los Montes, Mejorada y Parrillas. *Plaza Mayor en la margen de un arroyo* la de Velada. *Plaza Mayor independiente de la de Mercado*, en Talavera de la Reina. *Plazas con funciones de Plaza Mayor*, las de Casar de Talavera y Pepino, y *Plaza con funciones de Plaza Mayor y templo*, la de Segurilla.

El relato que nos hace en su libro Cervera Vera rebasa su erudición para convertirse en una hermosa, entrañable, conmovedora historia de las plazas mayores. El autor las personifica de tal modo que su recorrido y explicación profesional –en el sentido obligatorio digamos– nos llega vívido, inmediato casi tangible. Nos llega el bullicio del mercado, los gritos de los vendedores, el trajín de aguaciles y gentío, el fervor de la fiesta, el comentario de las noticias políticas, de las vidas, honras y juicios que entre arcadas, balcones, recovecos y rejas se han sucedido desde hace siglos y continúan. Cervera Vera no dice más nombres que los indispensables fundacionales y, sin embargo, nos traslada con su raro, singular y no “explicado” silencio a aquellos tiempos que aún mantienen su huella. Hay un trémolo emocionado en su prosa, tan azoriniana, que se transmite no sólo en las palabras sino en esas ilustraciones de esquemas y trazas alzadas en las torres y campanarios, esbeltas y sencillas, en las casas humildes aunque destaque el cierto orgullo de las Consistoriales, en las perspectivas de las plazas y, dispersas, algunas personillas que alientan la vida sosegada de los espacios abiertos en los que de vez en cuando hay una silla, nota de vivir; hay árboles y plantas de ornamentación, son vistas de la vida, ilustradas con tinta sepia sobre papel de tono crema, de escuetas líneas pero finamente expresivas que, inevitablemente, nos recuerdan los gráficos que iluminaban los textos medievales tan elegantes, tan vehementes en su mensaje.

La Bibliografía considerable cierra el libro. Preciosa y esmerada edición.

ELENA FLÓREZ

FERNÁNDEZ MARTÍN, Juan José, *El Monasterio y el Arquitecto del Rey. La Iglesia y el Convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid, obra de Francisco Sabatini*, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1996, numerosas fotos y dibujos en blanco y negro.



Valladolid se puede preciar por tener dos obras religiosas, de la segunda mitad del siglo XVIII, realizadas por los dos principales arquitectos españoles del momento: Ventura Rodríguez Tizón, que proyecta en 1760 el imponente Convento de los Agustinos Filipinos, y Francisco Sabatini, que realiza el proyecto para el Convento de San Joaquín y Santa Ana en 1778.

La obra de Ventura Rodríguez, realizada por mediación de la Cámara de Castilla, es por su tamaño y dignidad, más conocida por los habitantes de nuestra ciudad y ha sido bien estudiada por los historiadores del arte. Se trata de una obra

desafortunada, ya que tuvo un largo proceso constructivo, que prolonga su ejecución hasta bien entrados en el presente siglo y que altera sustancialmente la idea original del arquitecto respecto a la decoración interior de la iglesia.

Por el contrario, el proyecto de Francisco de Sabatini, a la sazón arquitecto del rey Carlos III, es una obra modesta, que destaca tan sólo por el interior de su pequeña capilla y por las colecciones artísticas que alberga. La construcción de este edificio fue financiada por la corona y acogida al real patronazgo, de ahí la presencia de Sabatini y que el escudo de Carlos III adorne el frontón de entrada. Por este mismo motivo la obra se ejecutó según el proyecto original, por maestros de obra de cierta solvencia, y sin mayores contratiempos.

Con todo, es de justicia reconocer que el convento de Santa Ana es una obra menor entre las ejecutadas por Sabatini. Poco conocida y valorada por los naturales del lugar –y más visitada por su imaginería religiosa y por las pinturas de Francisco de Goya–, no tiene el empaque ni la potencia de las obras más sobresalientes del arquitecto napolitano; como la Puerta de Alcalá –el mejor arco de triunfo de toda Europa en el siglo XVIII–, el edificio de la Real Aduana en la calle de Alcalá, o el Hospital General, todas ellas en Madrid.

Sin embargo, y especialmente a partir de la cuidada restauración de sus fachadas e interior de la capilla, cabe apreciar una indudable elegancia compositiva, dentro de una sobriedad de medios que nos habla

claramente del fino talante de su autor, que merece un estudio más pormenorizado. Por otra parte, la capilla de planta oval, resulta de gran interés, ya que presenta una tipología que se ensaya una y otra vez en toda Italia, y especialmente, durante todo el siglo XVIII, en el reino de Nápoles, lugar en el que se forma el joven Sabatini antes de su llegada a nuestro país.

De ello se ocupa el presente libro, intentando ofrecer la mayor información posible sobre el convento y su capilla, incluyendo en los anexos la transcripción de la abundante documentación existente –cartas, presupuestos, contrata, etc.– conservada en los archivos del Palacio Real de Madrid, en el Nacional de Simancas y en el del propio convento.

El libro, que tiene su origen y resume la tesis doctoral realizada por Juan José Fernández Martín, profesor de nuestra Área de Conocimiento, analiza el convento proyectado por Sabatini a partir de la trayectoria profesional del arquitecto. Para ello el autor estructura su trabajo en dos partes.

En la primera recorre la biografía del arquitecto, intentando indagar en su formación napolitana, en las fuentes de inspiración y en posibles filiaciones arquitectónicas, con el fin de obtener ciertas claves compositivas que le ayuden a interpretar adecuadamente el proyecto objeto de estudio. Mientras que en la segunda parte aborda la historia del edificio, desde los orígenes del encargo, a través del proceso de ejecución, hasta la finalización de la obra. Asimismo, realiza un análisis pormenorizado del proyecto, atendiendo especialmente a dos constantes que aparecen en la mayoría de las obras de Sabatini: la resolución del convento mediante crujías que se organizan en

torno a patios, y la inclusión de una capilla de planta oval, que viene a constituir el elemento más interesante del convento.

Como bien señala el autor, aventurando una de las hipótesis más atractivas y originales de este libro, Ferdinando Fuga, y no tanto Luigi Vanvitelli –los dos activos en Nápoles en sus años de formación–, es el verdadero maestro de Sabatini. Y de Fuga aprende nuestro arquitecto un estilo funcional y contenido que se hace evidente en su edificio de Valladolid. De hecho, como se apunta en las páginas de este trabajo, Fuga evoluciona a lo largo de su trayectoria profesional desde un estilo típicamente tardobarroco, presente en sus edificios romanos, hasta una arquitectura en la que el rigor compositivo y la solución de las plantas parecen anunciar y servir de tránsito hacia el neoclasicismo.

En este sentido –y a tenor de las explicaciones del autor de este libro– cabe afirmar que la obra de Santa Ana se asemeja a una obra típicamente italiana del último tercio del XVIII. Su planta oval, con sus tímidas capillas, el escaso vuelo de la cúpula, aligerada por el desventramiento de ésta en su eje mayor y por las nervaduras que se dirigen al óculo, recuerdan similares soluciones en aquel país. Además, es de notar la fina sensibilidad de Sabatini en resolver una fachada difícil con muy escasos recursos, acudiendo a lo que entonces se solía denominar como de “arquitectura sencilla”, según modelos también originarios de Italia. Unas cuantas fajas verticales y líneas de impostas, junto con las guarniciones de los huecos, son suficientes para animar el conjunto de la fachada otorgándole el necesario decoro y protagonismo urbano.

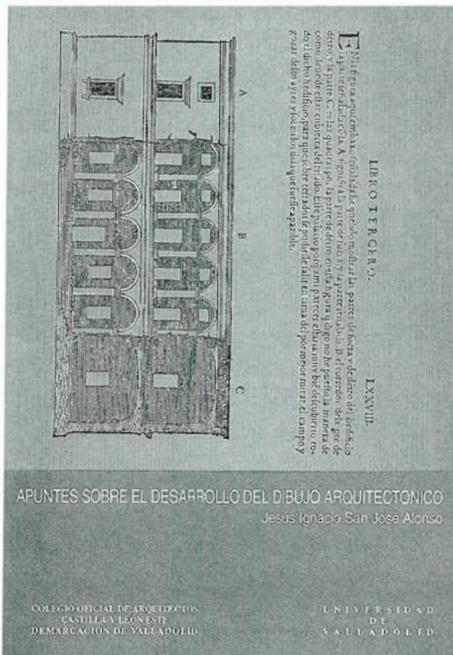
Nos encontramos, por tanto, con una obra que refleja el fin del barroco, aunque

no debamos aún hablar de neoclasicismo. Su fachada –sobria, contenida y elegante– acusa ya el rigor compositivo del nuevo estilo; aunque es posible que Sabatini actuase guiado, no tanto por variaciones

del gusto artístico de la época, como por su peculiar pragmatismo –más de ingeniero militar que de arquitecto–, que tan bien casaba con las preferencias e intereses de Carlos III.

CARLOS MONTES SERRANO

SAN JOSÉ ALONSO, Jesús Ignacio, *El Dibujo Arquitectónico. Apuntes sobre su desarrollo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1997, 148 páginas, 132 ilustraciones.



Hasta no hace mucho, aquellos que nos dedicábamos a la historia de la representación arquitectónica nos veíamos obligados a rastrear en artículos, mono-

grafías de arquitectos y en libros de carácter general, referidos a la arquitectura, para encontrar alguna información o ciertos datos históricos sobre la génesis y evolución de los sistemas de representación al servicio del proyecto.

Entre estos, cabría citar algunos textos que tratan sobre la figura profesional del arquitecto, entre los que debemos reseñar, como libro pionero, *The Architect in History*, publicado por el arquitecto M. Briggs en 1927. En la misma línea cabría citar el trabajo de Luigi Vagnetti sobre la profesión del arquitecto a lo largo de la historia, o el libro análogo –obra colectiva de varios autores– coordinado por Spiro Kostof.

En todos estos textos, al tratar sobre la evolución profesional del arquitecto a lo largo de la historia, se encuentran un buen número de referencias sobre el modo de trabajar de estos, y sobre la profunda transformación que acontece en Europa en los siglos XVI y XVII, con la sistematización gráfica del diseño arquitectónico. Circunstancia que permite la restitución exacta del edificio sobre el papel, a través de las plantas, los alzados y las secciones ortogonales.

Con todo, es posible que el texto más relevante para el estudio de la historia del dibujo arquitectónico sea el ensayo de W. Lotz titulado “La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano”. En este trabajo, el autor trata del descubrimiento de la sección ortogonal. Hecho que exigió, para su perfeccionamiento, casi sesenta años de experimentos, hasta que Antonio de Sangallo el Joven alcanzó la solución final, en su intento de elaborar y controlar un edificio tan complejo como la fábrica de San Pedro de Roma.

Este hecho y su rápida difusión por toda Europa –pocos años después Herrera utiliza la sección en sus diseños–, supone un acontecimiento de gran relevancia para la proyectación arquitectónica y, en consecuencia, para la propia arquitectura. A partir de la codificación de la sección ortogonal, y con la ayuda de los dos sistemas primarios y universales de la planta y del alzado, el arquitecto pudo comenzar a proyectar sus edificios “a distancia” de la obra y sobre el papel. Pudiendo así prescindir de los modelos tridimensionales y distanciarse del maestro de obras de origen medieval.

Surge así el oficio del arquitecto, tal como hoy lo entendemos, cuya principal misión será la de la ideación –según lo preceptuado por Alberti y los tratadistas italianos– y la de ofrecer los dibujos y documentos del proyecto. Mientras que el seguimiento de la construcción a pie de obra se asigna a los aparejadores, a los asistentes, o a los antiguos maestros de obras.

Pero el dato más relevante que se desprende –indirectamente– del estudio de W. Lotz, es el carácter evolutivo de los recursos gráficos, que finalmente dan origen a la invención de los sistemas de representación codificados, como pue-

den ser la axonometría, la perspectiva o la sección ortogonal.

A partir de esta idea, podemos indagar, tal como nos presenta Jesús Ignacio San José en el presente libro, cómo los sistemas y técnicas empleados en la representación de la arquitectura, tienen muchas veces un origen espontáneo, basado en recursos gráficos universales y presentes en diversas culturas (como pueden ser la planta y el alzado), que posteriormente –a lo largo de la historia– van evolucionando y adaptándose para servir lo mejor posible a las funciones requeridas en la práctica profesional de la arquitectura.

Se trata de un proceso de desarrollo que a su vez lleva consigo un proceso de experimentación en el tiempo. Produciéndose, de generación en generación, una mejora, adaptación y mutación de los recursos gráficos y una rápida difusión de las fórmulas más eficaces.

De esta forma, cabe hablar en la historia de la representación –al igual que en la historia de la tecnología o de la ciencia– de evolución, progreso y acumulación de recursos gráficos al servicio del proyecto. A la vez que esta historia de la representación, aunque ligada a la historia del arte, presenta rasgos distintivos –más propios de la evolución científica–, que exigen para su estudio un entendimiento cabal de los modos de proyectación y de la tecnología edificatoria.

Jesús San José, con este libro, pone al alcance del lector interesado unos breves apuntes para esta historia. Historia que, el autor, en favor de una mejor claridad expositiva, narra en tres grandes capítulos, que tratan del desarrollo de la proyección ortogonal (planta, alzado y sección), del dibujo en axonometría, y de la perspectiva aplicada a la arquitectura.

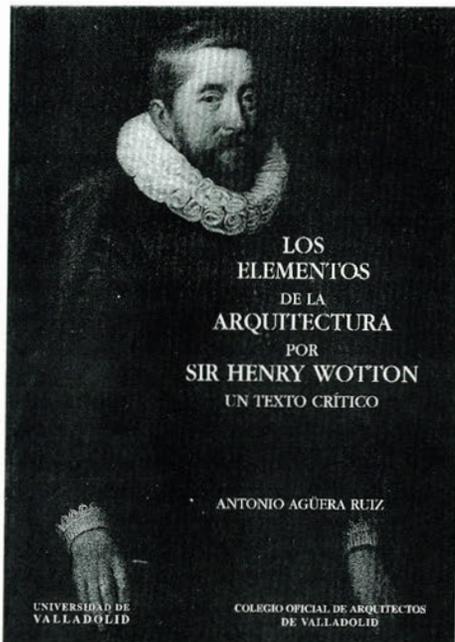
El texto presenta un carácter didáctico y divulgativo, ya que expone muchas ideas anteriormente formuladas en los Cursos de Doctorado de la Universidad de Valladolid. En este sentido, debemos entender el carácter de “apuntes” que el autor quiere dar a estas lecciones. Apuntes que se encuentran convenientemente ilustrados

con una acertada selección de dibujos de arquitectura, que nos permiten seguir en paralelo la historia de esta evolución.

El texto se acompaña de abundantes referencias bibliográficas en las que el autor nos señala aquellos textos en los que podemos encontrar una información más puntual o una referencia más especializada.

CARLOS MONTES SERRANO

AGÜERA RUIZ, Antonio, *Los Elementos de la Arquitectura por Sir Henry Wotton. Un texto crítico*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1998, 284 páginas.



La tratadística inglesa de arquitectura es poco conocida en nuestro país, salvo los grandes textos del siglo XVIII. Por

ello, no deja de ser curioso que el primer tratado teórico de arquitectura en aquel país, *The Elements of Architecture*, de Sir Henry Wotton, publicado en Londres en 1624, fuese traducido al castellano y publicado el año 1698.

La circunstancia deja de ser pura anécdota, cuando comprobamos que el texto castellano de Wotton, o la versión en latín del mismo publicada en Amberes por Juan de Laet en 1649 (a partir del cual se realiza la traducción por el anónimo castellano), son citados en varias ocasiones por los escritores de arquitectura de nuestro país. Así lo hace, a partir de la edición latina de Laet, Juan Caramuel en su *Architectura Civil Recta y Obliqua*, otorgándole cierta autoridad. Nos volvemos a encontrar el libro citado por Teodoro Ardemans en sus Ordenanzas de 1719, en *Los elementos de toda la Arquitectura Civil* de Rieger-Benavente de 1763, y en los *Diferentes papeles críticos* de Diego de Villanueva de 1766.

Lo primero que debemos destacar del tratado de Wotton es su gran importancia

dentro de la historia de la arquitectura inglesa; ya que pocos libros hicieron tanto para afianzar en ese país la idea de la arquitectura como una de las grandes artes, dotadas de un pretendido saber científico y de un claro contenido humanístico. Importancia que, en mi opinión, no fue suficientemente resaltada en su día por Rudolf Wittkower, en sus estudios sobre *Palladio and the English Palladianism*, o más recientemente por J. Rykwert en *Los primeros modernos*.

Interesa comentar, de entrada, y como un dato que va a ser algo común en la historia de la arquitectura inglesa, que Henry Wotton no es arquitecto. Es más bien —como al autor del presente trabajo le interesa destacar— un aficionado, un curioso, un diletante, cuyos conocimientos artísticos fueron alcanzados gracias a sus largas estancias en Italia sirviendo como embajador del rey Jacobo I Estuardo ante la república de Venecia.

Tal como podemos leer en el estudio realizado por el profesor Antonio Agüera, los primeros estudios de Wotton en la Universidad de Oxford, sus amistades con literatos y poetas, sus conocimientos de varias lenguas —latín, griego, francés, alemán, italiano y español—, el cultivo de la poesía y, sobre todo, la necesidad de tener que escribir continuas epístolas para dar a conocer sus trabajos en distintas embajadas, le hacen acreedor de un cierto renombre en las páginas de la literatura inglesa del cambio de siglo.

En este sentido, la lectura de *The Elements of Architecture* —o del análisis de sus ideas realizados por Antonio Agüera— nos produce un cierto asombro y admiración, al apreciar la elegante prosa de Wotton, que se complace en mostrar su erudición, a la vez que procura instruir y

deleitar a aquellas personas de nobleza y cultura ajenas a lo que debía ser la auténtica arquitectura, tal como se entendía en las principales cortes europeas por él visitadas con ocasión de sus embajadas.

Un dato significativo, en el análisis efectuado por Agüera, es el juicio comparativo que realiza sobre la calidad literaria de los dos primeros tratados de arquitectura ingleses, cuya edición dista unos sesenta años.

El primero de estos textos, *The First & Chief Groundes of Architecture*, escrito por el pintor John Shute en 1563, utiliza un inglés arcaico, de difícil comprensión por la sintaxis y ortografía empleada. Mientras que el de Wotton, del año 1624, se lee de corrido, a la vez que se disfruta del fino ingenio y de abundantes y sutiles paradojas, tan típicas —a partir de entonces y, en parte, gracias a él— en la literatura anglosajona.

Y es que la segunda mitad del siglo XVI, en la que surge la primera literatura artística en Gran Bretaña, coincide con la época de William Shakespeare; es decir, con unos años en los que se irá forjando el idioma inglés con la incorporación de un amplio vocabulario procedente del continente.

En este contexto, el profesor Agüera nos recuerda que, tanto la obra de Shute, como la de Wotton, irán acuñando en su idioma un conjunto de términos, procedentes del latín e italiano, que convenientemente adaptados a la fonética inglesa, enriquecerán su lengua con todo un arsenal de vocablos eruditos —como pueden ser *arte, architecture, colonne, pillar, pylaster, proportion, order, disposition, dorique, tuscan, corinthian, ionique, architrave, frize, cornice, capitall, voluta, contraction, modiglioni, mould, modello, gallerie, pina-*

*cothecia, commoditie, studiolo*, y un largo etcétera— que permiten entender y hablar con propiedad de la nueva arquitectura procedente del continente.

Es más que probable, en este contexto, que el conocimiento y empleo de estas palabras, en la conversación erudita sobre el arte y la arquitectura, se convirtiese en una moda entre los cortesanos de la corte de los primeros Estuardo.

Pero no es éste el único, ni siquiera el principal mérito de *The Elements of Architecture*, tal como se nos narra en el presente trabajo. Si en algo destaca el pequeño tratado de Wotton es por dos motivos.

En primer lugar, por haber inaugurado en Inglaterra la costumbre de publicar textos sobre arquitectura dirigidos, no a especialistas en la construcción —*surveyors*, maestros de obra o artesanos—, sino a personas de la nobleza o de la cultura. Se trata del primero de una serie de libros que se proponen, como objetivo prioritario, cultivar una determinada sensibilidad y buen gusto. Ofreciendo al lector interesado la oportunidad de conocer una serie de criterios de juicio y valoración ante una manera italianizante de hacer y entender la arquitectura hasta entonces desconocida en el país. Ya que, conviene recordar, debido a los sucesos políticos y religiosos del siglo XVI, Inglaterra vivía replegada sobre sí misma durante la época isabelina, ajena a las nuevas experiencias artísticas italianas y europeas, lo que inducía a un panorama artístico y arquitectónico en extremo empobrecido y arcaizante.

En segundo lugar, la importancia del texto de Wotton reside en haber sido el primero en forjar una predilección por la arquitectura veneciana, y más concretamente por la arquitectura de Palladio, que

tanta repercusión tendría en el desarrollo posterior de la arquitectura inglesa.

A partir de estas dos premisas —expuestas con gran claridad por el profesor Agüera— podemos llegar a comprender el importante papel que jugó el libro de Wotton en la corte del infortunado Carlos I Estuardo, en cuanto necesario complemento para que la gente de la nobleza pudiera entender y apreciar las nuevas obras de arquitectura promovidas por la corona —la *Queen's House* en Greenwich, el *Banqueting Hall* en Whitehall, la *Queen's Chapel* en St. James, *St. Paul* en Covent Garden, o el pórtico añadido a la fábrica gótica de la catedral de San Pablo— y erigidas por Inigo Jones en Londres, entre 1619 y 1634, según las pautas de la arquitectura palladiana y del véneto.

Pero también nos permiten pensar en la innegable influencia que jugó *The Elements of Architecture* en la tarea de asentar la nueva figura del arquitecto en cuanto persona singular —en todo distinta a cualquier hábil *surveyor*—, adornada de una amplia cultura, de un importante bagaje de saberes científicos, y de sólidos conocimientos artísticos referidos a la arquitectura de la antigüedad y del nuevo clasicismo renacentista.

De todo ello, y de muchos más aspectos relacionados con la arquitectura inglesa de la época, se trata en el estudio ahora publicado. Un estudio que se estructura en tres partes bien diferenciadas.

En la primera, a través de la presentación de la figura y linaje de Henry Wotton, el lector de nuestro país podrá descubrir unas páginas de la historia europea que quizá sean para nosotros poco conocidas. Se trata, como se podrá ver, de una historia realmente fascinante, en la

que se entrecruzan acontecimientos políticos y religiosos que marcarán el futuro desarrollo de todo el siglo XVII.

En la segunda parte, el autor del presente trabajo se centra en situar la obra de Wotton en el contexto de la literatura arquitectónica del momento, además de narrar su fortuna crítica en Inglaterra y España.

Por último, en la tercera parte, se ocupa del análisis de las páginas del tratado, con especial referencia a las deudas con los textos arquitectónicos precedentes –Vitruvio, Alberti, Vasari, Philibert de l’Orme–, a sus aportaciones originales y a algunas peculiaridades de la versión castellana.

Como apéndice, y en columnas paralelas, se recoge la primera edición inglesa

de 1624 y la versión castellana de 1698. Permitiendo al lector interesado cotejar ambas versiones, disfrutando de la brillantez literaria del texto inglés, y de las dificultades, omisiones, añadidos y equivocaciones de la traducción al castellano.

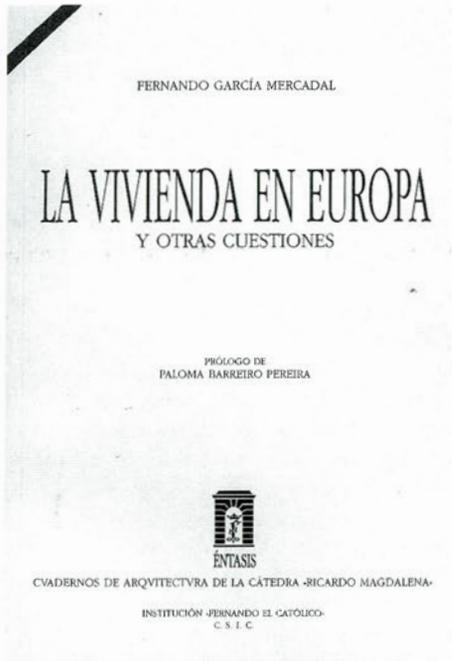
La iniciativa de publicar este libro por parte de la Universidad de Valladolid, en colaboración con el Colegio de Arquitectos de esa demarcación, pone a nuestro alcance un texto sobre arquitectura siempre de interés, pues como bien escribió ese otro curioso, crítico e impertinente, que fue nuestro Diego de Villanueva, “esta obra está llena de bellas máximas y conocimientos, y da una idea de toda la Arquitectura”.

CARLOS MONTES SERRANO

GARCÍA MERCADAL, Fernando., *La vivienda en Europa y otras cuestiones*. Transcripción del original mecanografiado, de 1926. Prólogo de Paloma Barreiro Pereira. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra “Ricardo Magdalena”. Institución Fernando el Católico”, C.S.I.C. Zaragoza, 1998, 162 páginas, con dibujos y fotografías en blanco y negro.

Entre octubre de 1923 y el mismo mes de 1927 el arquitecto zaragozano Fernando García Mercadal dispuso de una beca de estancia en la Academia de España en Roma. A lo largo de ese periodo Mercadal recorrió parcialmente Italia, Austria, Holanda, Alemania y Francia y envió a España breves reseñas de sus experiencias urbanas, publicadas sobre todo en las páginas del diario *El Sol* y en la revista *Arquitectura*. Fueron artículos valiosos como testimonios aislados, pero faltos acaso de una unidad que indicara con claridad el alcance de su percepción

conjunta de la nueva arquitectura europea. Sin embargo, Mercadal conservaba en su archivo la *Memoria* completa de sus impresiones, ordenada cuidadosamente por capítulos y pulcramente mecanografiada. Un texto, que ahora, precisamente en este año 1998 en que la Academia de España en Roma conmemora su 125 aniversario, edita la Cátedra de Arquitectura Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico. Se trata de uno de los trabajos que Mercadal preparó durante su estancia europea, titulado por el arquitecto *La vivienda en Europa y otras*



*cuestiones*, compendio académico de sus experiencias y dispuesto tal vez para una edición que nunca vería la luz.

En el tiempo de su pensión académica Mercadal se encontraba en pleno proceso de asimilación. Su estancia en Roma no le impidió desplazarse para estudiar la arquitectura popular mediterránea de la bahía de Nápoles. Viaja también a Viena, donde conoce a Hoffmann, y a París, donde cursa dos semestres en el Instituto de Urbanismo de la Sorbona. Allí establece contacto con Le Corbusier, cuyo influjo aparece patente desde entonces en las preferencias del arquitecto aragonés. El semestre de verano de 1926, Mercadal asiste en Berlín al Seminario de Urbanización de la Escuela Superior Técnica de Charlottenburgo, donde conoce a Hermann Jansen y a Otto Bünz y pone en orden las notas que poco después, en octubre de 1926, le servirán para redac-

tar la ponencia presentada al XI Congreso Nacional de Arquitectos y I de Urbanismo, celebrado en noviembre de 1926.

Mercadal tenía treinta años cuando compuso su *memoria*, y ante él acababa de abrirse un mundo repleto de sugerencias desconocidas en España. Los programas de las Escuelas de Arquitectura españolas —Madrid y Barcelona— permanecían entonces alejados del pulso europeo desarrollado tras la guerra, ajenos casi por completo a la renovación de la arquitectura. No es de extrañar, por eso, la sorpresa que Mercadal manifiesta ante alguna de las propuestas sociales de vivienda colectiva europea y su entusiasmo por las soluciones moduladas de alojamiento económico.

Su *memoria*, en cierto modo, contribuye a desmitificar la siempre difusa hipótesis intelectual de los arquitectos españoles precursores del movimiento moderno. Mercadal era, sin duda, uno de ellos; un joven a quien sus circunstancias habían permitido conocer de cerca la evolución de la incipiente modernidad, a cuyos resultados se suma con entusiasmo, aunque sin haber participado en el lento proceso de su gestación. Fue, una vez más, la *adopción* de sistemas desarrollados por solicitudes y procesos en los que España no logró aportar sino su posterior asimilación, pese a la presencia en nuestro país de arquitectos que poseyeron un decidido talento innovador, Arniches, Bergamín y Blanco Soler, por ejemplo.

A través de textos europeos, Mercadal asiste a la formación de las ciudades-jardín inglesas, aprecia la integración de sus edificios en el paisaje y valora sus trazados y sistemas de agrupación urbana. Es el encuentro con la arquitectura social, permanentemente atendido a lo largo de la memoria, y desarrollado con detalle al tra-

tar de las nuevas propuestas vienesas. Aparece entonces la descripción de los orígenes de las Siedlungen, visitadas personalmente por el arquitecto aragonés, decidido defensor de las premisas sociales que hicieron posible esas fórmulas de asentamiento urbano. Son muestras avanzadas de un futuro internacional para la arquitectura, que Mercadal asume alborozado. Mercadal asiste después en Holanda a la valoración de su arquitectura tradicional, al repaso de sus procedimientos constructivos y a las propuestas de nuevos trazados en que la arquitectura manifiesta su condición innovadora. Más adelante, el análisis de las ciudades-jardín francesas y las Siedlungen alemanas precede en la *memoria* al énfasis con que Mercadal asume las propuestas de Le Corbusier, hasta el punto de transcribir párrafos enteros de *Vers une Architecture*, considerada como referencia imprescindible para la arquitectura moderna.

Es preciso valorar la importancia del texto que ahora se da a conocer, precisa-

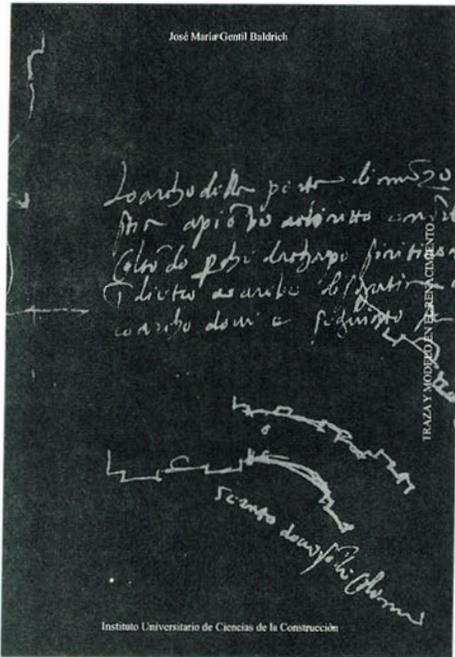
mente en el año en que la Academia de Roma conmemora su 125 aniversario. En él se reúnen algunos fragmentos ya conocidos, junto a otros capítulos inéditos que Mercadal había reservado para el cuerpo de su *memoria*, resumen de su estancia europea. Sin duda este estimulante compendio posee episodios triviales, ingenuos o discutibles, pero es su conjunto lo que ofrece verdadero interés: la de Mercadal es, sin duda, una notable aportación a los textos españoles sobre la vivienda europea del primer cuarto del siglo XX. Su mérito reside en la espontánea frescura de su contenido, en la sincera transcripción de todo cuanto el joven arquitecto consideró indispensable para reflejar en España el pulso de la arquitectura europea de su tiempo. Ese era precisamente su objetivo como *pensionado* y por eso su testimonio debe ser valorado como muestra de la sensibilidad de uno de los precursores de la arquitectura del movimiento moderno en España.

JOSÉ LABORDA YNEVA

GENTIL BALDRICH, José María., *Traza y modelo en el Renacimiento*. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Sevilla 1998, 190 páginas, 128 ilustraciones.

El debate que desde el Renacimiento se establece en torno a los medios de representación de la arquitectura, ha venido siendo investigado por el Profesor Gentil desde que, en 1988, presentó una ponencia sobre la cuestión en el 2º Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, celebrada en San Lorenzo de el Escorial. Desde entonces, el profe-

sor Gentil ha venido publicando sucesivos escritos y ponencias sobre esta cuestión, contribuyendo a clarificar decisivamente un debate crucial para la necesaria construcción de una Teoría gráfica de la Arquitectura. El libro que ahora presentamos, es la síntesis de todos esos escritos, y por ello se constituye en texto fundamental para el entendimiento de lo que



fueron, durante el Renacimiento, los mecanismos básicos de generación del proyecto: los medios de construcción y materialización gráfica de “la idea”.

El propio título del libro “Traza y Modelo...” pone ya de manifiesto los términos básicos de un debate de gran trascendencia. En él, aparecen implicados los conceptos esenciales que, desarrollados desde una tratadística prolífica e influyente, definen no sólo el dibujo y la representación de la arquitectura como “objeto”, sino y sobre todo los mecanismos que permiten al arquitecto materializar los procesos inconscientes que generan el proyecto.

La primera cuestión a considerar, como gran aportación de este libro, es la cuestión del término “modelo”, entendido como la acepción antigua de nuestro actual “maqueta”; es decir, toda represen-

tación tridimensional a escala de un objeto o idea. Sobre esta cuestión se articula realmente el libro, ayudando a clarificar, de paso, la decisiva importancia de este mecanismo de representación en la realización del proyecto de arquitectura, y, por ello, al entendimiento crítico de muchos episodios aun eclipsados de la propia historia de la arquitectura.

Pocos son los críticos o historiadores que han tratado la arquitectura desde sus argumentos más intrínsecos, es decir, los mecanismos representativos que permiten materializar el proyecto. Pero aunque la historia gráfica de la arquitectura, o la propia historia del dibujo de arquitectura estén aun por escribir, la cuestión de la maqueta constituye una omisión especialmente significativa para la práctica totalidad de la crítica arquitectónica. Visto así, surge de inmediato una pregunta que subyace incisivamente en las páginas del libro: ¿podemos realmente entender todo un mundo de objetos, sin acercarnos físicamente a los mecanismos que los han hecho posibles?

De hecho, la cuestión de la maqueta ha sido considerada hasta fechas recientes como marginal, pensando en ella como objeto de curiosidad, y vinculándola con intenciones lúdicas o meramente votivas o circunstanciales. Aun hoy, los escritos sobre esta cuestión son escasos y dispersos, aunque desde la década de los ochenta han venido apareciendo diversos trabajos científicos que tratan de abordar la cuestión con cierto rigor. Cabría mencionar por ejemplo el monográfico dedicado a la maqueta de arquitectura por la Revista *Rassegna* en 1987, o la gran exposición sobre modelos del Renacimiento desarrollada en Venecia en 1994. El libro que ahora nos ocupa, puede contribuir

decisivamente a llenar el vacío existente sobre la cuestión, permitiendo por otra parte, habida cuenta de la abundancia de fuentes que se citan y lo sugerente del texto, abrir nuevos campos de investigación para el futuro.

La tesis principal del libro es, sin duda, la de situar al modelo en el lugar preeminente que de verdad le corresponde en el mundo de la creación arquitectónica. Esta tesis se va no obstante desvelando progresivamente, con el apoyo de multitud de hechos históricos y la mención de maquetas de época. Los argumentos manejados por el profesor Gentil se apartan del mundo especulativo, en tanto que la erudición del autor no hace más que reflejar su profundo conocimiento de las fuentes antiguas, que ha estudiado en profundidad, a través de diversas ediciones de las que da noticia con especial cuidado de fechas y lugares de publicación. De este modo, se va construyendo una brillante línea argumental que puede seguirse fácilmente, incluso por el lector no iniciado.

De entre la gran cantidad de fuentes y documentos manejados en el libro, quizá quepa destacar dos, por su especial relevancia para los objetivos del autor: uno muy conocido aunque no excesivamente estudiado, como son las *Vidas* de Giorgio Vasari, y el otro más propio de la crítica especializada, la llamada *Carta a León X*, un escrito anónimo del siglo dieciséis, atribuido a Rafael Sanzio. Con el primero, el autor trata de demostrar el absoluto protagonismo de la maqueta de arquitectura en los modos de hacer del primer Renacimiento. Con el segundo, en el que se reivindica el dibujo en sección como específico del arquitecto, el profesor Gentil comprueba cómo a partir de la segunda mitad del seiscientos, y sobre la base de este

“manifiesto”, se sientan los principios de lo que hasta el día de hoy se entiende como un “proyecto de arquitectura”.

Con todo, la cuestión más sugerente del libro no es tanto esta decisiva línea argumental, sino el análisis que el autor hace de diversas teorías contrapuestas que, a lo largo de más de dos siglos, tratan de hacer suyas unas u otras interpretaciones de lo que en el clasicismo era considerado como fuente “verdadera”: el texto latino de Vitrubio.

A través de las ediciones que los más importantes eruditos renacentistas de diversos países hicieron de este texto capital, así como desde los más relevantes tratados que en el renacimiento florecieron influenciados por ese mismo texto, el profesor Gentil nos descubre un complejo mundo intelectual, en el que subyacen además dos polémicas solapadas.

La primera de estas polémicas es la derivada de la contraposición entre el universo del *norte gótico*, y el mundo del *sur clásico*. En el primero se desarrolló un sistema gráfico ortogonal suficientemente preciso como para definir, a través de “la traza de cantería” la complejidad de las estructuras góticas, sistema celosamente guardado por los gremios; aquí, por tanto, la preeminencia del dibujo estaba probablemente establecida en el final de la Edad Media. En el segundo, la tradición clásica podría haber perpetuado un sistema de representación más explícito y fácilmente asimilable por los no iniciados: el modelo.

Por otra parte, la definición del nuevo estatuto intelectual del artista producida con el final de la estructura gremial del medioevo, provocó a su vez una necesaria acotación de las distintas parcelas del arte: en ella, la profesión de arquitecto precisó de sus propias atribuciones tanto como de

la adquisición de nuevas señas de identidad. Es en este punto donde se provoca el desdén por el modelo, vinculado entonces con la tradición más manual del "oficio", y se pretende atribuir ya sólo a los escultores; así como, al mismo tiempo, se desprecia la recién "descubierta" perspectiva cónica, por efectista, desplazándola al mundo ilusionista de los pintores.

Estas polémicas, curiosamente, anidan en la traducción terminológica de las denominadas "species dispositionis" vitrubianas, que no son otras que las maneras propuestas para representar la arquitectura por el célebre tratadista de la antigüedad: "ichnographia", "ortographia", y "scenographia", y concretamente en la tercera de ellas. Como demuestra el profesor Gentil con una abrumadora aportación de datos, este término latino es traducido tendenciosamente: unas veces, por perspectiva; otras por modelo; y otras, incluso, por sección. Así se llega al momento en el que la capacidad de definición gráfica es lo suficientemente precisa como para que el debate quede marginado; y con ello, la perspectiva es prácticamente abandonada por los arquitectos; la maqueta, por su parte, parece pervivir

(de hecho lo hace hasta nuestros días, y ahora, quizá, con renovada fuerza) aunque para ello precise asumir nuevas funciones, pero ya más alejadas de la propia actividad creativa del proyecto.

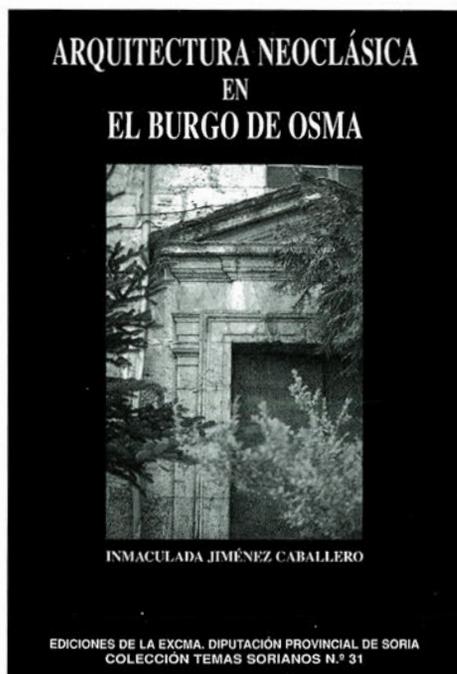
El libro, que como hemos dicho está constituido realmente por una colección de ensayos, se completa con dos que, aunque se aparten de esta compleja línea argumental que hemos descrito, ayudan de manera especial a contextualizarla o a completarla. Por una parte, estudiando el alcance de este debate en el Renacimiento español, donde como es lógico, la cuestión de la definición de los mecanismos del proyecto y el uso de la maqueta se clarifica luego de la introducción del llamado "clasicismo culto" por Juan de Herrera. Por otra parte, el libro incluye un estudio, que le sirve en cierto modo de epílogo, sobre una cuestión inherente a la idea de modelo o maqueta desde los albores de la historia: la cuestión del simbolismo. El autor, termina este capítulo y el libro con una aplicación de esta cuestión al emblema arquitectónico de su ciudad: la Giralda; sobre la cual encuentra y presenta, con brillante exposición, abundante material iconográfico.

EDUARDO CARAZO LEFORT

JIMÉNEZ CABALLERO, Inmaculada: *Arquitectura Neoclásica en El Burgo de Osma: Análisis formal e histórico 1750-1800*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 1996, 252 págs., con il.

Nunca dejará de sorprendernos la provincia de Soria con su historia y sus monumentos. No es de extrañar por ello, la numerosa bibliografía existente sobre su interesante y no menos rico

Patrimonio Histórico-Artístico. Ahora, el lector de "Arquitectura Neoclásica en El Burgo de Osma" tiene la posibilidad de descubrir la pequeña villa episcopal a través de un completo recorrido por la



arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII.

Esta época supone un cambio respecto a todo lo que se había hecho hasta ese momento; al recargado y exuberante Barroco, sucede un nuevo estilo artístico en el que los edificios recuperan la sencillez de formas; el punto de referencia sigue siendo el mismo de siempre: la Antigüedad clásica.

Cabe resaltar la disposición que ha seguido Inmaculada Jiménez Caballero a la hora de exponer su tema, destacando la clara ordenación y estructuración del mismo en ocho capítulos, que constituyen a su vez los puntos fundamentales y el eje vertebrador del libro, y que están acompañados, cada uno de ellos, con gran número de ilustraciones, fotografías y

numerosas referencias bibliográficas que constituyen una fuente de documentación de gran utilidad.

Tras una breve introducción, la autora pasa a analizar el monumento más destacado de la villa episcopal: La Catedral.

Debido a la importancia de la misma, son varios los capítulos dedicados a la reina de la arquitectura oxomense. A lo largo de todos ellos analiza de manera minuciosa y detallada las distintas fases de reconstrucción, reparación... de aquella, así como los diversos proyectos arquitectónicos presentados por los diferentes arquitectos que trabajaban en aquella época al servicio de Carlos III y entre los que cabe citar a Juan de Villanueva o a Francisco Sabatini, los cuales realizaron destacadas obras para el monarca.

Aunque centre la mayor parte de su atención en la catedral, la autora también analiza otra serie de obras arquitectónicas y urbanas como la Plaza Mayor, el Ayuntamiento, el Hospicio de San José o el Seminario Conciliar. A dichas obras dedica dos capítulos y su estudio no es tan profundo como el de la Catedral, debido en parte, a que como la propia autora dice: "...Profundizar en ellas será una grata tarea para un sucesivo volumen que pretendo desarrollar". Por ello señala los aspectos más destacados de cada una de ellas.

Inmaculada Jiménez Caballero no se centra solamente en la arquitectura española de la época y cita otros monumentos y autores extranjeros, principalmente italianos y franceses, pues fueron los que directamente influyeron sobre el arte de nuestro país en la época. De esta manera lleva a cabo un estudio comparativo que resulta de gran interés desde el punto de vista artístico, observando así la

evolución arquitectónica de España en relación con otros lugares europeos desde la pequeña villa de El Burgo de Osma.

No debe olvidarse que el presente libro constituye en su práctica totalidad la

tesis doctoral de Inmaculada Jiménez Caballero, por lo que el lector se encuentra ante un trabajo de investigación y como tal, el estudio que se lleva a cabo es exhaustivo, riguroso y detallado.

MÓNICA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

YEYES ANDRÉS, Juan Antonio: *La estética del libro español: manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la Biblioteca Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1997, 277 págs., con il.



Al hablar del amor, interés y preocupación que numerosos personajes a lo largo de la historia han mostrado por los libros, portadores de la cultura escrita de nuestro país, de nuestra sociedad, es necesario que hablemos del insigne bibliófilo y coleccionista de arte Don José Lázaro Galdiano.

A lo largo de su vida fue reuniendo una extraordinaria colección, reconocida y admirada por sus contemporáneos, y gracias a la acertada decisión de su propietario

de nombrar como único heredero al Estado español, consiguió su objetivo: que la colección permaneciese unida. Este hecho, junto al nuevo rumbo e interés demostrado por la Fundación Lázaro Galdiano de mostrar al público la colección albergada en los estantes de la Biblioteca, han sido motivos suficientes para montar la primera de las exposiciones que la Fundación tiene pensado llevar a cabo.

Como no podía ser de otro modo, la primera se ha dedicado a “La estética del libro Español” como merecido homenaje a su progenitor, puesto que, con este mismo título, fue organizada por Lázaro Galdiano en Maggs Bros de París en el verano de 1936. Si en aquella ocasión las obras expuestas alcanzaban un total de 119, en la celebrada en Madrid desde el 11 de noviembre de 1997 al 11 de enero de 1998, el número de ejemplares, localizados en los fondos de la Biblioteca ha sido de 71.

Para dejar constancia escrita de la exposición, la Fundación Lázaro Galdiano ha editado un catálogo en el que se recogen las obras anteriormente mencionadas. En él, además de cuatro artículos, escritos por eruditos autores, que en su conjunto

conforman un magnífico apoyo bibliográfico a la exposición, encontramos una pormenorizada descripción de las obras. Ya que si consideramos que la faceta de bibliófilo de don José Lázaro Galdiano es la más desconocida, no por ello menos interesante, es necesario situar a los lectores en una época, unos personajes, y lo que es más importante en los mismos libros y el porqué de su gran valor.

El primero de los artículos con el título de “Don José Lázaro: El bibliófilo y su biblioteca”, escrito por el actual bibliotecario y comisario de la exposición Juan Antonio Yeves, aporta una breve reseña biográfica de don José Lázaro y sobre todo y de una forma más desarrollada de sus aficiones, en concreto la de bibliófilo. También cómo, a lo largo de su vida fue formando su Biblioteca, reuniendo en ella un incontable número de obras valiosísimas, y el destino de las mismas ya que por las diferentes circunstancias de la época –y pese a los esfuerzos realizados por Don José Lázaro antes de su muerte y posteriormente por Don Antonio Rodríguez Moñino, así como tantos otros para recuperar toda su colección– no hemos podido disfrutar de ellas al completo, como lo hicieron en su momento los visitantes de la exposición de París. Todo ello respaldado por numerosas notas y citas textuales, que demuestran la gran labor de investigación llevada a cabo por el autor.

En “Un gran editor: Don José Lázaro Galdiano”, Hipólito Escolar Sobrino esboza unas jugosas líneas sobre la figura de Lázaro Galdiano como editor al frente de *La España Moderna*, una de las empresas editoriales más importantes de su tiempo.

En el tercero de los artículos “La bibliofilia española entre los siglos XIX y XX”,

Manuel Sánchez Mariana presenta un detenido estudio de la bibliofilia española en los siglos mencionados y sus más importantes representantes de la época.

Amalia Sarriá Rueda cierra el conjunto de estudios con un artículo titulado “De libros raros y antiguos”, donde expone con elogiada claridad las diferentes acepciones, dependiendo de sus características, que los libros han recibido a lo largo de la historia.

Por lo que se refiere al catálogo en sí, uno de los aspectos más importantes lo constituyen las descripciones que acompañan a cada una de las obras recogidas en él. En ella se relacionan brevemente los aspectos formales de la obra y el contenido de la misma, su historia y qué características le hacen ser importantes. En algunos casos, ejemplares únicos como el de Francisco Pacheco titulado *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones* de Francisco de Pacheco, manuscrito de finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII, junto a la descripción aparece la signatura del documento, la bibliografía abreviada de apoyo para la descripción, el número con el que figuraba en la exposición de París, así como las propias notas, si las tuviere, escritas por Don José Lázaro. Las obras han sido ordenadas siguiendo el mismo criterio utilizado en la exposición: el cronológico; de este modo las primeras descripciones son las de los manuscritos, después incunables, impresos del siglo XVI y por último las encuadernaciones artísticas.

Como complemento figuran al final del catálogo tres relaciones: la bibliografía completa que aparece de forma abreviada en cada una de las descripciones, una relación alfabética de las obras

expuestas en la presente exposición y la lista de obras expuestas por Don José Lázaro en París y que que ahora no se encuentran en los fondos de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

Un valor añadido al catálogo son las espléndidas ilustraciones en color, que acompañan a las descripciones mencionadas, su gran calidad las convierte en un magnífico reclamo para el lector.

MERCEDES TOSTÓN OLALLA







