

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2010
NÚMEROS IIO-III

AUTORES

Alejandro Martínez Pérez

Doctorando, Universidad Autónoma de Madrid

Fernando Moreno Cuadro

*Departamento de Historia del Arte, Arqueología y
Música, Universidad de Córdoba*

M^a Dolores Muñoz Alonso

*Arquitecta del Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música (Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte)*

Silvia Arbaiza Blanco-Soler

*Profesora titular de la Escuela Universitaria de
Arquitectura Técnica de Madrid*

Alejandra Hernández Clemente

Doctora en Historia del Arte

M^a Teresa Vicente Rabanaque

*Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat
Politécnica de València*

Martha Laguna Enrique

*Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes,
Universidad de Salamanca*

Olivia Nieto

Universidad Nacional de Educación a Distancia

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2010 - NÚMEROS 110-111



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCIÓN

Antonio Bonet Correa
Ismael Fernández de la Cuesta
Fernando de Terán Troyano
José María Luzón Nogué
Juan Bordes Caballero
Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
Víctor Nieto Alcaide

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)
Juan Bassegoda Nonell (Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona)
Claude Bédat (Universidad de Toulouse)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)
Marcello Faggiolo dell'Arco (Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Nigel Glendinning (School of Modern Languages, Londres)
Jesús Urrea Fernández (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)
Elisa Vargas Lugo (Academia Mexicana de la Historia)

ACADÉMICO RESPONSABLE DE PUBLICACIONES

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34
www.rabasf.insde.es

COORDINA: Departamento de Archivo-Biblioteca y Publicaciones

Teléfono: 91 524 08 84. Fax 91 531 47 41
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Ignacio Fernández
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla

ISSN: 0567-560X

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ÍNDICE

- 9 LA BIBLIOTECA DE LUIS PARET Y ALCÁZAR Y SU LEGADO A LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO
Alejandro Martínez Pérez
- 37 J. B. PALOMINO Y J. HIEBEL: RENOVACIÓN Y TRADICIÓN EN LAS SERIES TERESIANAS
DEL SETECIENTOS
Fernando Moreno Cuadro
- 65 DE HOSPITAL A MUSEO: LA HISTORIA EDILICIA DEL HOSPITAL GENERAL Y DE LA PASIÓN
M. Dolores Muñoz Alonso
- 89 LA COMISIÓN DE ARQUITECTURA Y LOS EXPEDIENTES DE ULTRAMAR EN LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (I)
Silvia Arbaiza Blanco-Soler
- 147 LOS BELLVER Y SU OBRA GRÁFICA Y ESCULTÓRICA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO DE MADRID
Alejandra Hernández Clemente
- 177 LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO COMO BALUARTE DE LA CONSERVACIÓN
PATRIMONIAL
M.^a Teresa Vicente Rabanaque
- 191 LA OBRA DE MARIANO BENLLIURE EN CUBA
Martha Laguna Enrique
- 215 LAS CARCERES DE DARÍO VILLALBA: LOS ENCAPSULADOS
Olivia Nieto

LA BIBLIOTECA DE LUIS PARET Y ALCÁZAR Y SU LEGADO A LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Alejandro Martínez Pérez

RESUMEN: Presentamos una reconstrucción hipotética del contenido de la biblioteca particular de Luis Paret y Alcázar como punto de partida para un análisis bibliológico que contribuya al mejor conocimiento de su cultura artística, así como una revisión del alcance de su legado en la Academia de San Fernando a través de nuevas fuentes.

PALABRAS CLAVE: Luis Paret y Alcázar (1746-1799), bibliotecas de artista, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siglo XVIII.

THE LUIS PARET Y ALCÁZAR BOOK COLLECTION AND HIS LEGACY TO THE ACADEMY OF SAN FERNANDO

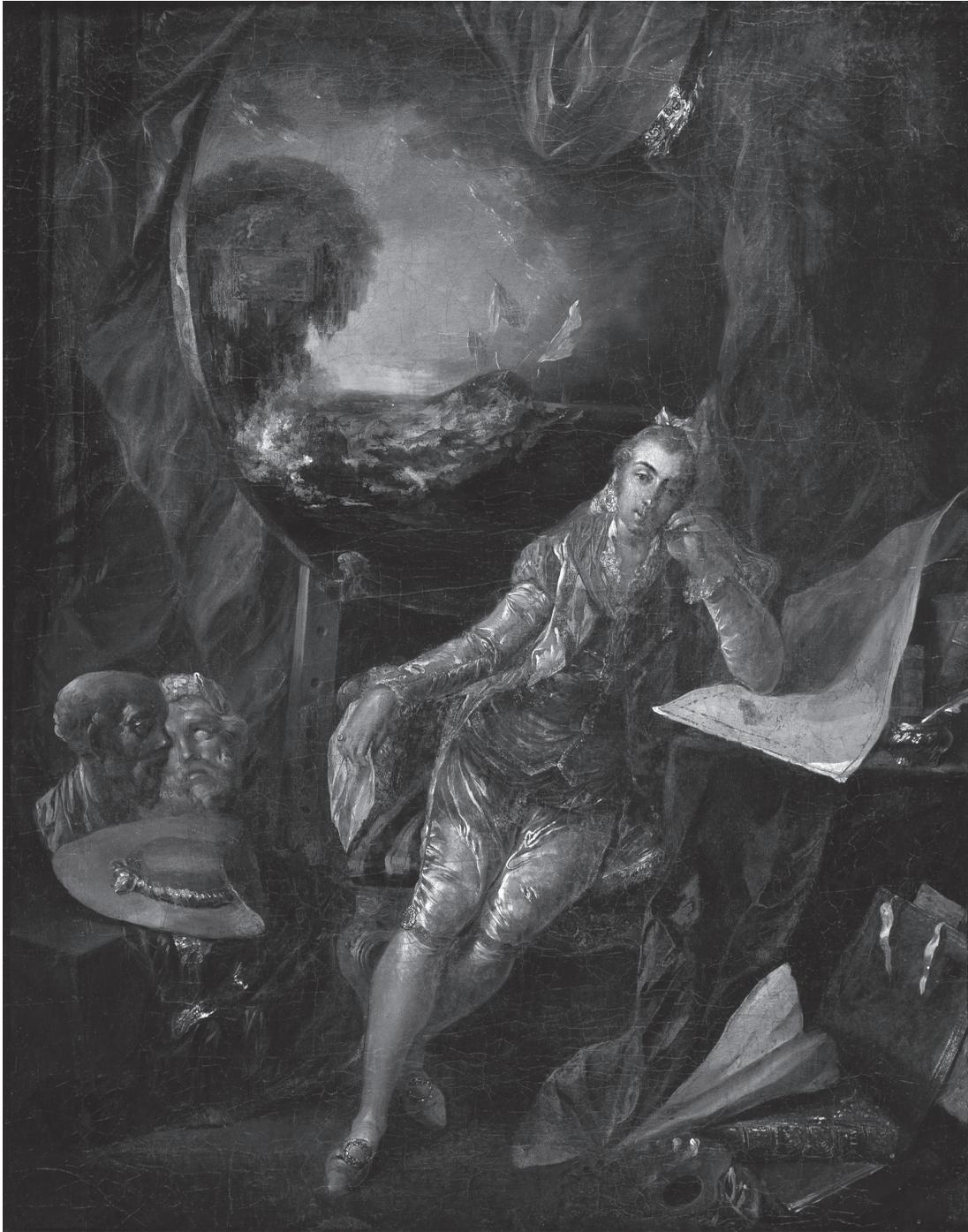
ABSTRACT: We want to establish an hypothetical inventory of the contents of the private library of Luis Paret y Alcázar as a prelude to obtain a bibliological analysis which contributes to the knowledge of his artistic culture, and also a review of his legacy at the Academia de San Fernando through new documentary sources.

KEY WORDS: Luis Paret y Alcázar (1746-1799), book collections artist, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 18th century.

Hoy parece demostrado que la singularidad artística de Luis Paret y Alcázar respecto a sus contemporáneos se debe en buena parte a su cultura. La imagen, proyectada ya en su tiempo por Ceán Bermúdez, de un artista erudito con una gran formación humanística trazó una estela que le convertiría en figura heterodoxa dentro del panorama artístico del periodo¹. Por ello, para comprender mejor esta faceta crucial de su cultura y sentar las bases para el análisis de su obra, hemos creído necesario una reconstrucción del contenido de su biblioteca; un estudio dirigido hacia el terreno de la «representación» de los libros que nos acerque a su universo artístico. Por ello, partiendo de las características socio-culturales específicas de una biblioteca de artista en el siglo XVIII, podremos considerar este conjunto de títulos como una muestra de las estrategias culturales por las que optó Paret durante su formación. Una representación de aquellos «gestos y las nociones que asociamos con lo escrito» –en palabras de Roger Chartier– que nos hablan de la tenencia de determinados libros, el significado de su procedencia y determinan las consecuencias que implica tenerlos (il. 1).

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA BIBLIOTECA

En el año y medio transcurrido entre el levantamiento definitivo de su destierro en Puerto Rico –el 24 de noviembre de 1785, tras la petición enviada por el pintor al



1. Luis Paret y Alcázar, *Autorretrato en el estudio*. Óleo sobre lienzo. 39,8 × 31,8 cm, hacia 1780-1785. Museo Nacional del Prado (P07701).

Secretario del Rey²— y la entrega del segundo óleo para la decoración de la capilla de San Juan del Ramo en Viana, Luis Paret inició su traslado a la capital³. Debió ser así, puesto que el 26 de marzo de 1787 el conde de Floridablanca envió un oficio dirigido al Ministro de Hacienda —Pedro de Lerena—, en el que se hace referencia a la petición expresa hecha

por el artista para que «no se le exijan derechos en las Aduanas de Orduña y Madrid por los útiles de su estudio, ni se arranquen las encuadernaciones de sus libros, yá visados, y llevados de Madrid»⁴. Adjunta a esta petición figura una lista de los útiles del estudio del pintor redactada de su puño y letra en la que se incluyen, con una breve descripción de los idiomas y formatos de las ediciones, aquellos libros con los que quería trasladarse de Bilbao a la capital. Sin duda, esta ha sido hasta hoy la fuente principal y más valiosa para la reconstrucción del inventario de su biblioteca.

El documento fue publicado por primera vez por M^a del Socorro González de Arribas y Filemón Arribas Sanz⁵, que recogieron de forma muy breve y descriptiva el contenido de estos papeles. Aparentemente, el objeto de la petición del pintor era impedir que se arrancasen las encuadernaciones, es decir, evitar declarar nuevamente la adquisición de unos libros por los que se había pagado ya el tributo correspondiente, puesto que estaban «yá visados, y llevados de Madrid». Esta afirmación indicaría que los enseres descritos le acompañaban bien desde antes de su exilio a Puerto Rico, bien desde su vuelta a la Península, aunque tampoco podría descartarse que fuera una estratagema para eludir el pago de los impuestos de dichos enseres en la aduana. En cualquier caso, el documento nos ofrece la posibilidad de conocer el conjunto de obras que formaban parte del núcleo de la biblioteca del artista, así como las características generales las ediciones, y constituye el punto de partida para nuestro inventario.

Este aviso dado por los dos investigadores en 1961 fue recogido nuevamente por Enrique Pardo Canalís en 1965 reproduciendo íntegro el documento⁶. En el listado se recogen un total de 63 entradas que suman 90 volúmenes. Y también 9 entradas correspondientes a carteras de estampas —que podrían suponer alrededor de 500 obras—, junto a un pequeño número de «Quadros de Estúdio» y unos «borroncillos y apuntaciones en papel». Un análisis bibliológico comparativo indica que no estamos ante una gran biblioteca de artista⁷. Las del escultor Felipe de Castro y el arquitecto Francesco Sabatini contenían alrededor de 1000 y 728 títulos, respectivamente⁸; Manuel Martín Rodríguez, arquitecto también, poseía 286 títulos⁹; y Lesmes Gabilán Sierra un total de 210¹⁰ mientras que los grabadores Tomás Francisco Prieto y Manuel Salvador Carmona contaban en su haber con 120 y 95 títulos cada uno¹¹. Los datos de que disponemos indican que los pintores de la segunda mitad de siglo XVIII no poseían grandes bibliotecas, comparadas, claro está, con las de otros profesores de las Bellas Artes. Pero lo cierto es que dadas las vicisitudes biográficas de Paret y el formato reducido de la mayoría de obras, podríamos calificar este conjunto excepcional como una biblioteca «portátil» de carácter «antológico».

En el Archivo de la Academia de San Fernando encontramos el segundo documento que nos permite hacer una reconstrucción del conjunto. Data del año de la muerte de Paret —1799— y se trata de una nota de compra de varios libros en su testamentaría que precisa y amplía el conjunto inicial. El documento fue recogido originalmente por Esperanza Navarrete en su tesis doctoral y, poco después, en un artículo de esta revista dedicado a las adquisiciones de libros en los primeros años de la biblioteca de la Academia¹². Tanto en la tesis como en dicho artículo, se hacía referencia a la compra de 22 obras que deben ser cotejadas respecto al inventario de Simancas para establecer un nuevo total provisional de títulos. Pero en el folio 98 del Libro de Cuentas de 1799 figuran tan solo 21 entradas —cuatro de ellas coincidentes con la descripción de libros de la «Lista de útiles» del año 1787—, de modo que el cotejo revela que se ha incorporado una entrada extra: con el título «Un tomo en folio con las hojas en blanco y en ellas están pegadas 125 estampas» que no se halla en el documento¹³. Se trata de un libro de estampas asociadas a la biblioteca

del artista —una nueva nota de compra en la testamentaria— que, una vez localizada la fuente origen, permite presentar una revisión del alcance del legado del artista en la Academia que confiere mayor importancia al conjunto.

En el folio 101 del mismo Libro de Cuentas correspondiente a 1799 figura la «Nota de varias estampas que se han comprado p.^a la Biblioteca de la Academia». Se trata de la compra hecha a la viuda de Paret —Micaela Fourdinier— de un conjunto de estampas y dibujos que pertenecieron a su marido¹⁴: en total una cifra aproximada de 493 estampas entre las que aparecen obras de Steffano della Bella, Durero, Van Dyck, Guercino, Bourdon, Hogarth, Piranesi, Le Potre, Rembrandt, Callot, Testa, Ingouf, Le Brun, Rota, Flipart, Watteau y Domenichino, entre otros. El más que probable instigador de la adquisición fue Juan Pascual Colomer —bibliotecario y amigo de Paret del que trataremos más adelante— quien, además, se ocupó de cobrar la transacción en nombre de la viuda. La relación de este documento con el legado del artista ha pasado desapercibido hasta ahora, probablemente, porque el estudio de las adquisiciones de estampas para la biblioteca de la de San Fernando en este tramo temporal se ha centrado en el inventario de estampas hecho por Colomer y en las testamentarias de Arnal y Chaupinau en 1805¹⁵. Soledad Cánovas y Cristina Lasarte dieron cuenta de la abundancia de estampas de Stefano della Bella en las colecciones de la Academia —entre estas figura la baraja que perteneció a Paret¹⁶— y del llamativo coste —40 reales— de la estampa de Gérard Edelinck del *San Luis rey de Francia* en el inventario redactado por Colomer, sin embargo, no se reconoce la procedencia en la adquisición¹⁷. Tampoco se hace mención de las 57 obras de Durero procedentes de la testamentaria de Paret —probablemente las que se citan encuadradas en un solo volumen junto a otras de Steffano della Bella y Jacques Callot en los inventarios de Colomer¹⁸— en el estudio dedicado a las estampas del maestro alemán y su escuela en la biblioteca de la Academia. Y por último, cabe señalar que en la compra figuran cuatro dibujos que fueron del artista —atribuidos a Francisco de Herrera (no indica si padre o hijo), Juan Ribalta, Andrea Mantegna y Juan Fernández Navarrete—, que hoy podrían figurar bajo atribuciones diversas en las colecciones de la institución, aunque a día de hoy no los hemos podido identificar.

Otro capítulo, aunque breve, en la biblioteca de Luis Paret son los manuscritos. Tenemos noticia de dos obras que estuvieron en su poder: el *Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Rl. Palacio de Madrid en que se representan para la elección de los mismos adornos [...]* de Fray Martín Sarmiento y el *Método del arte de escribir* del padre Pedro Flórez¹⁹. Del primero conocemos la existencia de dos ejemplares —uno de ellos, puede que el de Paret, entre los fondos de la Academia—, mientras que el segundo debió pasar a la muerte del artista al calígrafo Torcuato Torío de la Riva (reapareciendo hace cuatro décadas en el mercado de subastas, aunque hoy desconocemos su paradero).

Analicemos ahora estas adquisiciones en el contexto habitual de los procedimientos para el ingreso de libros y estampas en la biblioteca de la Academia y conozcamos a sus protagonistas. En este periodo, la biblioteca se servía de las oportunidades que ofrecían las testamentarias de académicos —además de las desideratas de profesores²⁰—, las donaciones, los regalos y la compra directa en los establecimientos de Juan Gómez, Valentín Francés Caballero, Llaguno, Salvador Cortés o Joaquín Ceán Bermúdez (bien por suscripción o por compra directa)²¹. Respecto a los dibujos, al margen de los diseños procedentes de profesores, académicos y benefactores, y del ingreso de obras asociadas a los concursos y premios de la institución, la Academia supo aprovechar ofertas tan significativas como la colección de Carlo Maratta en 1775, que aportaba un incremento

cualitativo y cuantitativo de materiales tanto en las clases como entre sus propias colecciones históricas²². Y de forma idéntica se procedía con las estampas. Los académicos, por tanto, estimaban que sus bibliotecas tenían un valor formativo y cultural que los distinguía entre el resto de sus bienes. Prueba de ello, es el testamento de Juan Pedro Arnal otorgado en 1804, un año antes de su fallecimiento. En él se hacía una valoración que bien pudiera servirnos de ejemplo:

«todos los libros, estampas de arquitectura y demas cosas tocantes y correspondientes a el Arte de que soy profesor, y quedaren al tiempo de mi fallecimiento como mio propio, se venda todo ello con separación y por clases o juegos a los diferentes profesores de dicho Arte que lo necesitasen y quisieran comprar, y con la estimazion correspondiente que merezcan, y de ningún modo se vendan a qualquier chalan, persona, revendedor o librero que intentare y solicitare su compra, que estas solo tienen gran cuydado de ajustar, como acostumbran y de tomar y comprar ase en libros como en todo lo demas que les acomodo alzadamente y por un precio muy infimo y nada ventajoso ni util, pues mi expresa intencion y voluntad es que no se cause perjuicio alguno al facultatibo que tubiere necesidad de comprarlo, el que desde luego lo encuentre en el precio justo»²³.

Con respecto al funcionamiento interno de la biblioteca y al rol de su bibliotecario – Juan Pascual Colomer– en estas adquisiciones, hay que remontarse a los orígenes de este cargo concedido por el Rey en 1793 a petición de su Viceprotector Bernardo de Iriarte²⁴. Colomer había entrado a trabajar en la Academia como oficial amanuense en la Secretaría de la Comisión de Arquitectura en 1790 –de la que sería secretario Luis Paret desde comienzos de 1792–, y al asumir su nuevo cargo de bibliotecario, fue el encargado de coordinar y reglamentar el uso de sus fondos, su horario de apertura y de redactar un índice de los libros contenidos en ella²⁵. Así, tras la aprobación en Junta Particular previa, la biblioteca se abrió al público el 14 de enero de 1794, conociendo a partir de entonces un gran impulso en la adquisición de fondos. Con toda seguridad fue Juan Pascual Colomer el instigador de la compra que nos ocupa. Y es que a esta hipótesis podemos añadir el hecho de que el propio bibliotecario conociese bien las colecciones del artista tras los años como oficial amanuense en la secretaría, y una más que probable amistad con Paret que llevó a Colomer a firmar como testimonio la declaración de pobre que el pintor otorgó dos días antes de su fallecimiento²⁶.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA BIBLIOTECA DE LUIS PARET Y ALCÁZAR

Una vez presentadas las fuentes documentales que hacen referencia al contenido de la biblioteca y la colección de estampas, se ha procedido a la identificación de los libros en base a las descripciones de formato, idioma y número de volúmenes de las ediciones. Sirviéndonos de pruebas como los ex libris que el propio Paret dio a algunos de sus libros y de nuevas pesquisas que detallamos a continuación, hemos establecido un inventario que, a día de hoy, consta de 84 entradas –manuscritos al margen– que suman los 121 volúmenes que se presentan en la reconstrucción hipotética que figura como apéndice²⁷.

El examen de los ejemplares que todavía hoy se custodian en la biblioteca de la Academia de San Fernando revela que Paret acostumbró a darles su ex libris²⁸ (il. 2). Una costumbre que no pasó desapercibida para Sánchez Cantón en sus investigaciones: «poseyó

R-563

TRATTATO
DELL'ARTE DELLA
PITTURA, SCOLTURA,
ET ARCHITETTURA,
DI GIO. PAOLO LOMAZZO
MILANESE PITTORE,
Diviso in sette libri.

NE' QUALI SI DISCORRE

De la Proportione

De' Moti.

De' Colori.

De' Lumi.

De la Prospettiva.

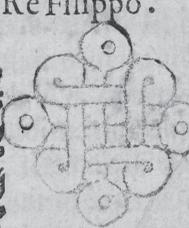
De la pratica de la Pittura.

Et finalmente de le Istorie d' essa Pittura.

*Con vna tauola de' nomi de' tutti li Pittori, Scoltori, Architetti, &
Matematici Antichi, & Moderni.*

AL SERENISSIMO DVCA DI SAVOIA.

Con Priuilegio de la Santità di N.S. Papa Gregorio XIII.
& de la Maestà Catholica del Rè Filippo.



L. PARET.

In Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio.
A instantia di Pietro Tini, M. D. LXXXV.

2. Ex libris en el ejemplar del *Trattato dell'arte della pittura*, de Lomazzo. Biblioteca de la Academia de San Fernando.

una biblioteca con exlibris propio y su aidez por los autores de siglos pasados le llevo a interesarse, en 1794, por los *Diálogos de la Pintura* de Francisco de Holanda»²⁹. Como tampoco lo fue para Juan Antonio Yeves al detectar su firma en un ejemplar de la Biblioteca



3. Ex libris en el *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

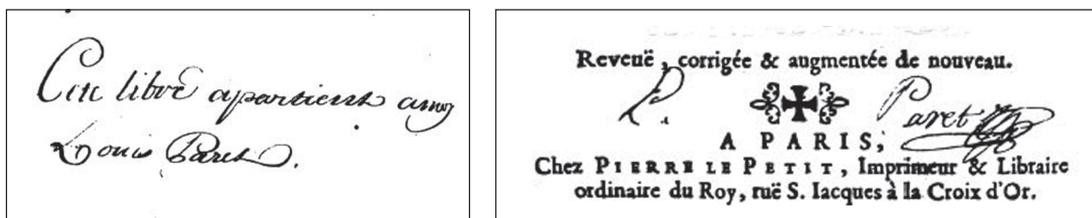
de la Fundación Lázaro Galdiano (il. 3): «en el ejemplar de la edición veneciana de 1568 del *Orlando Furioso* de Ariosto, impreso por Vincenzo Valgrisi y expurgado en Jaén por Bartolomé de Aguilar y Carrillo en 1632, figuran las firmas del conde de Altamira y del pintor Luis Paret y Alcázar»³⁰. En la misma biblioteca también custodian un *Nuevo Testamento* que perteneció al artista y fue referido por primera vez por M^a Luisa Caturla, aunque ha permanecido mudo durante décadas y hoy ha vuelto a ser localizado en esta institución³¹ (il. 4).



4. Ex libris en el *Novum Testamentum*. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

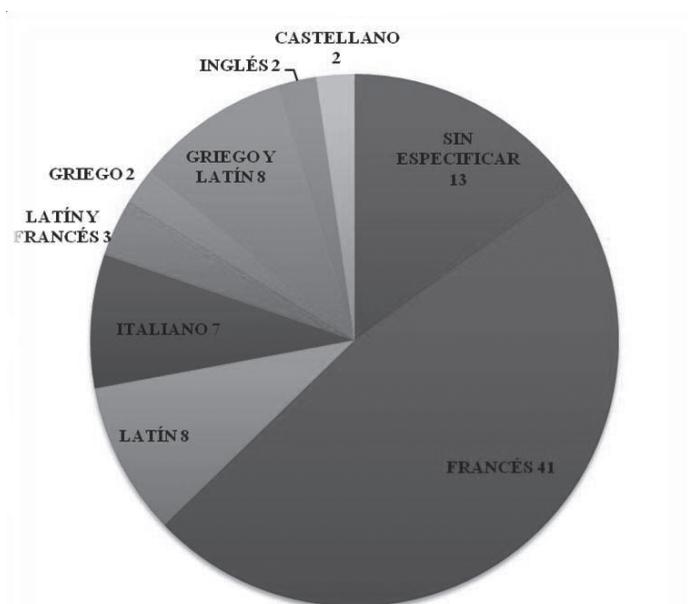
Otro título que debe sumarse al inventario es el referido por Marcellin Défourneaux en relación al expediente de prohibición de lectura de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Défourneaux recoge la denuncia hecha contra Luis Paret por la lectura de esta obra en su domicilio —asunto que le llevaría ante en el tribunal de la Inquisición de Logroño—, así que suponemos que poseyó también un ejemplar de *La Celestina* en su biblioteca³². Y fruto de la investigación en el circuito de subastas, se ha podido localizar un ejemplar de la *Guerra del Peloponeso* de Tucídides, vendido en la casa Drouot de París el 2 de febrero de

2007, que también perteneció a Paret; y más recientemente, un método de aprendizaje del francés que fue propiedad del artista –también con su ex libris– que se encuentra en la Biblioteca Complutense³³ (il. 5).



5. Ex libris en el *Nouvelle Methode pour apprendre facilement la langue latin*, de Claude Lancelot. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense.

El trazo algo titubeante de este último título parece indicar que Luis Paret se había iniciado en el conocimiento de la lengua francesa de manera muy temprana. La proporción de obras en lengua gala dentro de su biblioteca –(il. 6)– es un dato significativo dentro de nuestro estudio, aunque lo verdaderamente llamativo no es su querencia francófona, sino su amplio conocimiento lingüístico, tal y como reconocía Ceán: «Como había estudiado latinidad con aprovechamiento, aprendió con facilidad las lenguas orientales y otras vivas que le perfeccionaron en la historia y en otras ciencias y artes conducentes á la pintura»³⁴. Su lengua de partida para el aprendizaje de idiomas parece ser el francés, desde el cual se aprehenden los «Sinónimos Latinos» y las «Raíces griegas» de Claude Lancelot, y el método griego de la autorizada y muy divulgada escuela de Port Royal. Asimismo debió conocer –al menos en forma escrita– la lengua inglesa, tal y como se desprende de la utilización del método de inglés de Thomas Dyche y de la presencia de la obra de George Stubbs sobre la anatomía del caballo en el idioma original de su publicación.



6. Gráfico de la proporción de idiomas que figuran en la biblioteca del artista.

Ceán Bermúdez hacía referencia en su diccionario al conocimiento del latín y al griego, pero también reconocía «las lenguas orientales». Probablemente debía referirse a la lengua árabe que, si bien no aparece reflejada en título alguno del inventario que he elaborado, sí aparece escrita de su puño y letra en dos dibujos que hoy custodia el Museo del Prado —el *Nigromante* y el *Sacrificio de Ifigenia*³⁵—, en la *Composición inédita* que dio a conocer Enrique Pardo Canalís en 1984 y en un dibujo de la Colección Rodríguez-Moñino/Brey³⁶. De modo que, recapitulando, además de sus primeras lenguas —castellano y francés—, Paret asimiló en mayor o menor medida el latín, el griego, el inglés y nociones de árabe; un conocimiento extraordinario que debió desarrollarse paralelamente y de forma recíproca a su formación artística.

En la biblioteca el equilibrio entre la teoría e influencia del arte italiano y francés parece justificado a pesar de la predominancia de las ediciones en lengua gala. Con respecto a la teoría pictórica y los textos dedicados a vidas de pintores encontramos a Algarotti, Leonardo, Dati, Descamps, Dufresnoy, Durero; los repertorios iconográficos de Lacombe de Prezel y Ripa —y emblemáticos como el Verriën—; a Lacombe, Lomazzo, Orlandi, Perrault, De Piles, Prunetti, Saint-Yves, Stubbs y Vasari. Un equilibrio que, lógicamente, se decanta del lado francés con respecto a la teoría del arte antiguo, el coleccionismo y el conocimiento anticuario: Arnaud, Caylus, Cochin, Monchablon... También en relación al fiel de esta balanza teórica hay que reseñar la presencia de los diccionarios de Bellas Artes de Barrow y Corneille, la monumental obra de Spanheim y aquellos títulos que dan fe del conocimiento de la técnica del grabado —Bosse— y la miniatura.

A lo largo de toda su carrera artística Paret manifestó un deseo por alinearse con la tradición grecolatina a través de inscripciones y lemas en sus composiciones. Sus libros nos permiten elaborar una idea particular del clasicismo literario a través de autores como Cicerón, Claudio Eliano, Homero, Isócrates, Juvenal y Persio Flaco, Diógenes Laercio, Luciano, Ovidio, Pausanias, Píndaro y «demás líricos», Salustio, Tácito, Teócrito, Tucídides y Virgilio. Junto a ellos, las revisiones contemporáneas que se hicieron en compendios como el *Teatro griego* de Brumoy, la historia de las *Famosas cortesanas de Grecia* de Durand Bédacier, los *Apotegmas* de Erasmo revisados por Juan de Jarava, la obra de Jouvancy pensada para completar las *Metamorfosis* o las *Piezas selectas*. Tampoco podemos pasar por alto aquellas obras que nos permiten establecer cuáles son los fundamentos teóricos de los conocimientos arquitectónicos que le llevaron a concebir trabajos en Bilbao, Pamplona y Viana y a ser Secretario de la Comisión de Arquitectura de la Academia. Son los volúmenes de Vignola, Palladio, Scamozzi, Fréart de Chambray, Buchotte, Le Clerc y Dupain de Montesson, y las obras sobre perspectiva de Jeurat y Expilly. Y por último, hay que reconocer la presencia de un grupo dispar asociado a un conocimiento cultural general, como la *Historia Natural* de Buffon, las tablas cronológicas de Lenglet, la *Histoire du ciel* de Pluche, las tres ediciones del *Nuevo Testamento*, el *Oficio de N^{ra} Sr^a*, la *Descripción* de Colomme y obras literarias como el *Orlando Furioso* de Ariosto, las *Aventuras de Erasto* o *La Celestina* de Rojas.

LA DISPERSIÓN DEL LEGADO DEL ARTISTA A SU MUERTE

Los 12 diarios pertenecientes al grabador Pedro González Sepúlveda que han llegado hasta nosotros conteniendo anotaciones que comprenden desde 1789 hasta 1812, suponen un valiosísimo documento para conocer tanto a este artista como a su entorno³⁷. En ellos se entremezclan —en muy diversa proporción— asuntos laborales, personales y adminis-

trativos, entre los que aparecen constantemente los nombres de académicos de la de San Fernando. Las noticias en las que González Sepúlveda da cuenta de Luis Paret están relacionadas en su mayoría con recetas para pigmentos y colas, aunque también se desprenden citas de libros —como la recomendación de la lectura de George Stubbs, autor que ya sabemos se encontraba en su biblioteca³⁸— y apreciaciones personales. Pero también en estos diarios se incluye un testimonio que ha pasado desapercibido hasta el momento y presentamos a continuación, precedido de una introducción del contexto familiar del pintor.

El 14 de febrero de 1799 murió Luis Paret y Alcázar en su domicilio de la calle Caballero de Gracia tras una larga enfermedad de calenturas. Como es sabido, dos días antes de su fallecimiento otorgó declaración de pobre ante el notario Lorenzo Barreda y designó a sus hijas como herederas pese a haber reconocido no tener bienes que legar³⁹. Ese mismo día, Isidoro Bosarte escribía una carta a Mariano Luis de Urquijo, en la que expresaba la muerte de nuestro artista del siguiente modo: «En la mañana de hoy ha fallecido en esta Corte de una enfermedad de Calenturas pútridas D. Luis Paret»⁴⁰. Y tan solo unos pocos días después, Pedro González Sepúlveda daba cuenta del suceso en su diario: «en 14 deste alas siete dela mañana dia del S^r Valentín Presbitero murió S^r Luis Paret»⁴¹. Como ya señaló Juan Luis Blanco Mozo, al no declarar bienes heredables la familia de Paret no debía inventariar bienes ni hacer la partición de estos, lo que, claramente, suponía un importante ahorro de gastos notariales. Esta fórmula de ahorro llevaba implícita la cesión de todos «muebles y adornos» a su suegro Roberto Fourdinier, así como todos los bienes que había en esta casa —incluidos los libros— puesto que era suyo el inmueble donde residía. El testamento de Roberto Fourdinier, otorgado tan solo dos años y medio después de la muerte de su yerno, y su posterior partición de bienes en 1803, dan cuenta de la desahogada posición económica de la familia Fourdinier e incluye además el inventario de su biblioteca particular formada por 160 entradas que correspondían a unos 200 volúmenes⁴². Cabría pensar que en ella podrían figurar los restos de la biblioteca de su yerno, pero el cotejo de ejemplares entre las fuentes no ofrece evidencias.

Las dos hijas de Luis Paret y Micaela Fourdinier —Luisa María, que permaneció soltera; y María Soledad, casada en 1818 con el oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia Narciso García Arias⁴³—, no debieron tener gran interés en los enseres que formaban parte del estudio de su padre. Tras la liquidación de la herencia de Roberto Fourdinier en mayo de 1803, nos llega la siguiente noticia ofrecida por González Sepúlveda en su diario: «El 29 de este [agosto de 1803] compre en la almoneda de las de Paret 4 papeles de Alfileres, uno blanco y 3 Amarillos para clavar estampas y dos además compre p^a Mariano, estan el Anaquel de la Alcoba, cajon bajo a la izquierda n^o17»⁴⁴. Según este testimonio, las hijas del artista y su viuda —en un tono muy coloquial «las de Paret»— celebraron una almoneda en agosto de 1803, en la que pudieron desprenderse de algunos restos del taller del pintor. Puede que en ella figuraran libros —como el *Orlando furioso* que lleva el ex libris de Paret y fue propiedad del conde de Altamira—, pero en cualquier caso lo más probable es que la dispersión de la biblioteca se hiciera por cauces más difíciles de reconocer.

Entre los enseres y materiales del estudio que quedaron a su muerte cabría preocuparse igualmente de rastrear sus cuadernos de dibujo. Juan Antonio Gaya Nuño hacía referencia a un *taccuino* relacionado con su viaje a Italia que había pertenecido a los descendientes de Valentín Carderera⁴⁵. M^a Luisa Caturla dio noticia de otro diario de Paret perteneciente a Félix Boix que fue cedido al investigador Manuel Cluet quien, al parecer, preparaba una

monografía del pintor que nunca llegó a ver la luz⁴⁶. Y José Lázaro Galdiano poseyó un tercer diario o cuaderno, también hoy desaparecido. Todos ellos contendrían importantes novedades sobre la cultura artística de Paret y sus métodos de trabajo, sin embargo —y por el momento—, los libros y estampas que todavía hoy encontramos en la Academia de San Fernando son algunas de las mejores herramientas para conocer al artista y su obra. Porque como sugería Salvatore Settis, «la interpretación de una imagen no puede ser conquistada sugiriendo o imaginando historias *posibles*», sino que debe ser la secuencia de la tradición la que asuma el valor de prueba y marcar nuestro punto de partida.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

Lista de los Útiles al Estúdio de Pintura de Dⁿ. Luis Parét, Académico de Mérito de la R^l. de Sⁿ. Fernando en serv^o de S.M.. Archivo General de Simancas, Secretaría de Hacienda, leg. 1280. Siglo XVIII, año 1787.

Ex^{mo}. S^r.

El Pintor Dⁿ. Luis Paret, destinado por el Rey á pintar vistas de los Puertos del Oceano, habia fixado su residencia en Bilbao, y deseando trasladarse con su familia á Madrid, me ha pedido Pasaporte para que no se le exijan derechos en las Aduanas de Orduña y Madrid por los utiles de su estudio, ni se arranquen las encuadernaciones de sus libros, yá visados, y llevados de Madrid. Pareciendome regular esta pretension, espero que V.E. páse á mis manos el citado Pasaporte, ó dé las ordenes correspondientes á dhas Aduanas, á cuyo fin remito á V.E. lista de los referidos utiles y libros.

Dios gúe á V.E. m^s. a^s. El Pardo 26 de marzo de 1787
El conde de Floridablanca [rubricado]

S^r. Dⁿ. Pedro de Lerena

Comuniquese la orn, que pide el S^r. Conde a los Direct^{res}. de Rentas y avisele
Fho. en 30 de Marzo de 1787 [rubricado]

Lista de los Útiles al Estúdio de Pintura de Dⁿ. Luis Parét, Académico de Mérito de la R^l.
de Sⁿ. Fernando en serv^o. de S.M.

LIBROS

Descripcion de las piedras gravadas del gavinete del Duque de Orleans	2 vol. en fol.
Coleccion de retratos de varios personages de Ant. Vandyck	1 vol. en fol.
Coleccion de diferentes obras del Guercino gravadas por Bartolozzi	1 vol. en fol.
Anatomia del Caballo por George Stebbs pintor Inglés	1 vol. en fol.
Obras de Sebastian Brudon, Pintor francés	1 vol. en fol.
Obras de Guillermo Hogarth Pintor Inglés	1 vol. en fol.
Los Metamorfoseos de Ovidio en Estampas.....	1 vol. en 4 ^o .
Gavinete de las Bellas Artes, en francés	1 vol. en fol.
Un libro en blanco marcado A con 213 Estampas de Estudio usadas.	
Otro libro del mismo modo marcado B. con 181 dhás Estampas usadas.	
Una Cartera marcada B del mismo modo, con varias Estampas pequeñas usadas.	
15 vistas de los Puertos de Francia en Estampas, separadas.	

Leonardo de Vinci, Tratado de Pintura, en fran ^s	1 vol en fol.
Alberto Durero, conmensuracion del cuerpo humano, Latin	1 vol. en fol.
Diccionario de Artes y Ciencias, en fran ^s	2 vol. en fol.
Jorge Vasari, Vidas de Pintores Escultores y Arquitectos, en ital ^o	2 vol. en 4 ^o .
Arquitectura de Le Clerc, fran ^s	2 vol. en 4 ^o .
Tratado de Perspectiva para el uso de los Artistas, fran ^s	1 vol. en 4 ^o .
Iconologia de Cesar Ripa, ital ^o	1 vol. en 4 ^o .
La misma por Prezel, en fran ^s	1 vol. en 8 ^o .
Ciencia de las sombras por Dupin, fran ^s	1 vol. en 8 ^o .
Reglas del Dibujo por Buchette, fran ^s	1 vol. en 8 ^o .
Modo de gravar á la agua fuerte y buril, fran ^s	1 vol. en 8 ^o .
Diccionario de las bellas Artes, en fran ^s	1 vol. en 8 ^o .
Curso de Pintura por Despiles, fran ^s	1 vol. en 12 ^o .
Vidas de Pintores por dho, fran ^s	1 vol. en 12 ^o .
Espiritu de las Bellas Artes, fran ^s	1 vol. en 12 ^o .
Poema de la Pintura por Du Fresnoy, Lat. fran ^s	1 vol. en 8 ^o .
Arte de pintar en miniatura, fran ^s	1 vol. en 12 ^o .
Pausanias, Viage dela Grecia, fran ^s	2 vol. en 4 ^o .
Spanhemio, Disertaciones sobre el uso y utilidad de las monedas, Lat	2 vol. en 4 ^o .
Salustio, Lat	1 vol. en 4 ^o .
Metamorfosis de Ovidio, Lat, fran ^s	3 vol. en 4 ^o .
Hist ^a . Natural de Bufon, fran ^s	1 vol. en 4 ^o .
Sejournant Diccionario fran ^s . y español	2 vol. en 4 ^o .
Nuevo Testam ^{to} todo griego	1 vol. en 8 ^o .
La Biblia version de los LXX en griego	2 vol. en 8 ^o .
Homero griego-lat ^o	2 vol. en 12.
El mismo por Bitaubé, fran ^s	3 vol. en 8 ^o .
Isocrates, oraciones, griego Lat	1 vol. en 8 ^o .
Eliano, las varias historias	1 vol. en 8 ^o .
Piezas de poesia selectas, gr. Lat	1 vol. en 8 ^o .
Noticia Geografica de la Escritura fran ^s	1 vol. en 8 ^o .
Obras de Luciano, gr. Lat	2 vol. en 8 ^o .
Dialogos selectos del mismo, gr. Lat	1 vol. en 8 ^o .
Varias obras del mismo, en fran ^s	3 vol. en 12 ^o .
Dyches Diccionario Poligrafico, inglés	1 vol. en 8 ^o .
Port Royal, Gramatica griega	1 vol. en 8 ^o .
Raices Griegas por el mismo	1 vol. en 12 ^o .
Raices Griegas, anónimo	1 vol. en 12 ^o .
Teatro de los Griegos por Brumoy, fran ^s	6 vol. en 12 ^o .
Tablas Cronológicas de L'Anglet, fran ^s	2 vol. en 8 ^o .
Diogenes Laercio, vidas de los Filósofos, fran ^s	3 vol. en 12 ^o .
Ciceron, Oraciones, Lat. fran ^s	2 vol. en 12 ^o .
Pluche Historia del Cielo, fran ^s	2 vol. en 12 ^o .
Apendice á Ovidio, Lat. fran ^s	1 vol. en 12 ^o .
Juvenal y Persio, Lat	1 vol. en 8 ^o .
Teocrito Idilios, gr. Lat	1 vol. en 8 ^o .
Pindaro y demas liricos Griegos, gr. Lat	1 vol en 16.
Corn. Tacito Lat	1 vol. en 12 ^o .
Ceremonias fúnebres fran ^s	1 vol. en 12 ^o .
Diccionario de Antigüedades	1 vol. en 12 ^o .
Aventuras de Erasto, ital ^o	1 vol. en 16 ^o .

Sinónimos Latinos	1 vol. en 12°.
Virgilio, Lat	1 vol. en 16°.
Ovidio, Lat	1 vol. en 16°.
Tesoro de Geometria, Lat	1 vol. en 12°.
Bellas Griegas, fran ^s	1 vol. en 12°.
Geografo manual fran ^s	1 vol. en 16°.
Diccionario Tipografico, fran ^s	2 vol. en 8°.
Oficio de Nrâ. S ^{ra} . Lat. en vitela.....	1 vol. en 8°.
Apotegmas por Juan de Járava, español	1 vol. en 8°.

QUADROS DE ESTÚDIO

- Dos quadros pequeños de bodegoncillos antiguos uno en tabla y otro en lienzo.
 Dos quadros estudios de flores antiguos.
 Dos borrones de Paisage pintados al olio, modernos.
 Un quadro pequeño de varios estudios de cabezas moderno.
 Dos figuras de Academia pintadas en otros tantos lienzos.
 Quatro pequeños paisages en circulo, dos de ellos sobre cobre.
 Dos chapas asimismo pequeñas de cobre con los retratos de la familia de dho Parét.
 Quatro cabezas estudios, una de ellas en tabla.
 Un pequeño legajo de borroncillos y apuntaciones en papel.
 Un corto surtido de Colores comprado en Madrid, para Serv^o. de S.M.

DOCUMENTO II

Nota de los libros comprados en la testamentaria de Dⁿ. Luis Paret para la biblioteca de la Academia, ASF. Archivo, Libro de Cuentas del año 1799, sign. 3-241, fol. 98.

Nota de los libros comprados en la testamentaria de Dⁿ. Luis Paret para la Biblioteca de la Academia.

	Rs.
L'esprit des Beaux-Arts... Paris 1753. 8°. 2 tomos en p ^{ta}	30.
Saggio Pittorico, per Michelangelo Prunetti... Roma 1786: 8°. marq ^a . en rustica.....	18.
Observations sur les Antiquités d'Herculanum par Mrr. Cochin et Bellicard... Paris 1757: 8°. en pasta	20.
Dictionarium Polygraphicum: en ingles... London 1768: 8°. maior 2 tomos con bastantes estampas, en pasta	60.
Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura, per Paolo Lomazzo... Milano 1585: 4°. á la hol ^{sa}	40.
Saggio sopra la Pittura... Livorno 1753: 8°. á la ital ^{na}	20.
Thesaurus Geometriae Practicae omnibus Architecti, Pictoribus, Statuaris, V ^a . perutilis... Londini 1737: 8°. en p ^{ta} . con laminas adornadas de paisés y figuritas	30.
Tableaux tirés del'Iliade, del'Odysée d'Homere, et de l'Eneide de Virgile... Paris 1757: 8° hol ^{sa}	24.
Recueil d'emblemés, devises, medailles, et figures hieroglyphiques... Paris 1696: 8°. marq ^a . en p ^{ta}	30.
Bibliotheque portative d'Architecture elementaire á l'usage des Artistes... Paris 1764: 4°. 4 tomos con est ^s , en p ^{ta}	130.
Sistema de adornos de Escultura interiores, y exteriores para el nuevo R ^l . Palacio de ^{por el} ^{padre Sarmiento} Madrid... en 4°. Manuscrito; en p ^{ta}	28.

La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois avec des ^{par Mr. Descamps} portraits... Paris 1753: 8 ^o marq ^a , 4 t ^{os} , p ^{ta}	100.
Description des pierres gravées du Cabinet de le Duc d'Orleans... Paris 1780: fol. 2 tomos en p ^{ta}	100.
Recueil d'Antiquites Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romanines ^{par Mr. Caylus} ... Paris 1752: 4 ^o . maior 6 t ^{os} ., en becerrillo	300.
L'Abecedario Pittorico, accresciuto di molti Professori, et altre noticie spettanti alla Pittura... Napoli 1733: 4 ^o . pasta	36.
	966.

Vite de Pittori Antichi, per Carlo Dati... Firenze 1667: 4 ^o . en perg ^o	30.
Dictionnaire des Arts et des Sciences, par M Mrs. de la Academie Royale... Paris 1731: fol. de marca 2 t ^{os} . en p ^{ta}	60.
Voyage Pictoresque de la Flandre et du Brabant, par Mr. Descamps... Paris 1769: 8 ^o . rust ^{ca}	22.
Observations sur les Arts, et sur quelques morceaux de Peinture et de Sculpture exposés au Louvre... Leyde 1748: 12 ^o . marq ^a ., en rustica	20.
Cl. Aeliani variae historiae libri XIV, cum notis Johan. Schefferi et interpretatione justi Vulteri: editio novissima Graeco-Latina... Argentorari 1689: 8 ^o . en p ^{ta}	20.
L'ecole d'Uranie su l'Art de la Peinture, avec des remarques, d'Alph. Du-Fresnoy... Paris 1753: 8 ^o . p ^{ta}	20.

1.138.

Ymporta la cuenta antecedente la cantidad de mil ciento treinta y ocho r^s.; y rebaxando ciento y ochenta r^s. queda liquidada la cuenta en novecientos cinquenta y ocho r^s. vⁿ.; la qual cantidad he recibido de Dⁿ. Juan Pasqual Colomer, Bibliotecario de la Academia. Madrid 19 de Abril de 1799.

son 958 r^s. vⁿ.

Micaela Fourdinier

[rubricado]

Paguese

Bern Yriarte [rubricado]

Recibí

Juan Pasqual Colomer [rubricado].

DOCUMENTO III

Nota de los libros comprados en la testamentaria de Dⁿ. Luis Paret para la biblioteca de la Academia, ASF. Archivo, Libro de Cuentas del año 1799, sign. 3-241, fol. 101.

Nota de varias estampas que se han comprado p^a. la Biblioteca de la Academia.

Un tomo en fol. con las hojas en blanco y en ellas están pegadas 125 est ^s . de diferentes AA, como Piranesi, Le Potre, Stefano de la Bella, Rembrandt, vr ^a : á la hol ^{sa}	R ^s 160.
Baraja de Stefano de La-Bella con 49 cartas	25.
Sesenta y siete estampas grabadas por el mismo Steffano	113.
Cinquenta estampas grabadas por Jacobo Callot	71.
Cinquenta y siete estampas de Alberto Durero	148.
Nueve estampas de Pietro Testa	96.

Quatro est ^s . de Rembrandt.....	67.
Tres est ^s . de Retratos grabadas por Will	24.
Cinco est ^s . de asuntos sagrados grabadas p ^r . d ⁿ . Man ^l . Carmona	9.
Dos est ^s . de una India del Perú y una Criolla de Lima grabadas por Ingouf.....	10.
Est ^a . grande del S ⁿ . Luis de Edelinck.....	40.
Otras cinco est ^s . de Carmona.....	18.
Est ^a . del Juicio Final de Miguel Angel, grabada en pequeño p ^r . Mrn Rota	12.
Est ^a . de á pliego de una cacería grabada p ^r . J.J. Flipart	10.
Tres est ^s . de asuntos pintados por D. Teniers	17.
Nueve est ^s . grabadas p ^r . diferentes Profesores p ^r . dibujos de Paret	21.
Dos est ^s . diseñadas p ^r . Montaña y grabadas por Moles.....	4.
Quarenta y dos est ^s . de paisés.....	103.
Ocho estampitas de las tragedias de Racine	8.
Tres estampas de asuntos de Vandick	21.
Dos del Dominiquino	13.
Dos de Rubens.....	18.
Tres est ^s . apaisadas de Castiglione al agua fuerte	23.
Diez y seis est ^s . de Antonio Wateau p ^r . diferentes gravadores	107.
Doce estampas de á quartilla grabadas al agua fuerte	30.
Otras quatro estampitas	8.
Otras ocho est ^s	21.
493 est ^s	<hr/> 1.138.
Item, un diseño original de Fran ^{co} . de Herrera de la Coronacion de N ^a . S ^a	8.
Otro de Juan de Ribalta del Nacim ^{to} . de Christo.....	10.
Otro de Manteña de una cabeza	8.
Otro de Juan Fern ^z . Navarrete con un busto	10.
	<hr/> 1.174.

Ymportan las expresadas estampas y quatro dibuxos la cantidad de mil ciento setenta y quatro r^s. vⁿ. segun sus tasaciones, cuya partida se ha quedado liquidada con la viuda de Paret á quien se han comprado, en la cantidad de seiscientos r^s.vⁿ 600 r^s.
Mas un libro en fol. con hojas en blanco para diseños..... 6

606 r^s.

Madrid 24 de Junio de 1799.

Juan Pasqual Colomer [rubricado]

Paguese
Yriarte [rubricado]

Reciví
Colomer [rubricado].

DOCUMENTO IV

Reconstrucción hipotética de la biblioteca de Luis Paret y Alcázar

* *Lista de los Útiles al Estúdio de Pintura de Dⁿ. Luis Parét, Académico de Mérito de la R^l. de Sⁿ. Fernando en serv^o de S.M., AGS, Secretaría de Hacienda, leg. 1280. Siglo XVIII, año 1787.*

** *Nota de los libros comprados en la testamentaria de Dⁿ. Luis Paret para la biblioteca de la Academia, ASF. Archivo, Libro de Cuentas del año 1799, sign. 3-241, fol. 98.*

*** Otras referencias ya especificadas.

- 1 «Saggio Pittorico, per Michelangelo Prunetti. Roma 1786:8°. marq^a. en rustica»**.
ALGAROTTI, Francesco. *Saggio sopra la pittura*. Livorno: Per Marco Cottellini in Via Grandi, 1763. Ejemplar conservado en la biblioteca de la Academia (en adelante ASF. Biblioteca), sign. A-1369, con ex libris de Paret.
- 2 ARIOSTO***, Lodovico. *Orlando furioso, tvtto ricorretto, et di nvove figvre adornato. Con le annotationi, gli Auuertimenti, & le Dichiarationi di Ieronimo Ruscelli...* Venecia: Vincenzo Valgrissi, 1568. Ejemplar en la Fundación Lázaro Galdiano (en adelante FLG), inv. 12454, con ex libris de Paret.
- 3 «Description delas piedras gravadas del gavinete del Duque de Orleans, 2 vol. en fol.»*.
«Description des pierres gravées du Cabinet de le Duc d'Orleans... Paris 1780: fol. 2 tomos en p^{ta}.»**.
ARNAUD, Abbé François. *Description des principales pierres gravées du cabinet de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orleans, premier prince du Sang*. 2 vols. París: Chez M. l'Abbé de La Chau, M. l'Abbé Le Blond et chez Pissot (de l'Imprimerie de Prault), 1780-84. ASF. Biblioteca, sign. B-1214 y B-1215, con ex libris de Paret.
- 4 «Aventuras de Erasto, ital°, I vol. 16°.»*.
AVENTURAS de Erasto*, en italiano, I vol. en 16^a. Con toda probabilidad se refiere a la *Historia lastimera del príncipe Erasto*, texto del que existen múltiples ediciones en italiano y en castellano –la más famosa de Pedro Hurtado de la Vera en 1573–, que formaba parte de la colección narrativa de *Los siete sabios de Roma*.
- 5 «Dictionarium Polygraphicum: en ingles... London: 1768 8°. maior 2 tomos con bastantes estampas, en pasta»**.
BARROW, John. *Dictionarium Polygraphicum Or The Whole Body of Arts Regularly Digested: Containing, I. The Arts of Designing, Drawing, Painting... II. Carving, Cutting in Wood, Stone... corrected and improved by J. Barrow*. Segunda edición, 2 vols. Londres: C. Hitch, L. Hawes, J. Hinton, L. Davis and C. Reymers, 1758. ASF. Biblioteca, sign. B-2353 y B-2354.
- 6 «La Biblia version de los LXX en griego, 2 vol. en 8°.»*. Hemos hallado dos posibles ediciones, aunque teniendo en cuenta la amplia difusión de este texto, podría tratarse de otra sin identificar:
 - a) *E palaia diatheke kata toys Ebdom`ekonta = Vetus Testamentum: ex versione septuaginta interpretum...* 2 vols. Utrecht: Apud Guilielmum Vande Water; Jacobum van Poolsum, 1725.
 - b) *Ê Palaia Diathêkê kata tous ebdomêkonta ekdotheisa di' aythentia xystou e' akrou archiereôs = Vetus Testamentum secundum LXX et ex autoritate Sixti V Pont. Max. editum...* 2 vols. París: Apud Sebastianum Chappelet sub Rosario (Apud Nicolaum Buon, Sebastianum Chappelet, Antonium Stephanum et Claudium Sonnum), 1628.
- 7 BIBLIA*** *Novum Testamentum. In quo Tum selecti versiculi 1900, quibus omnes Novi Testamenti voces continentur, asteriscis notantur; Tum omnes & singulae voces, semel vel saepius occurrentes, peculiari nota distinguuntur*. Ámsterdam: Ex Off. Wetsteniana, 1701. FLG, inv. 11502, con ex libris de Paret.
- 8 «Nuevo Testam^{to} todo griego, 1 vol. en 8^a.»*.
No coincide en formato ni en idioma con el ejemplar que custodia la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, pudiendo tratarse de un título distinto.
- 9 «Bibliothèque portative d'Architecture elementaire á l'usage des Artistes, Paris 1764: 4°. 4 tomos con est^s, en p^{ta}.»**.
BIBLIOTHEQUE portative d'Architecture elementaire á l'usage des Artistes:
VIGNOLA, Jacopo Barozzi da. *Regles des cinq ordres d'architecture... par Jacques Barozzio de Vignole. Nouvelle édition traduite de l'italien et augmentée de remarques. Bibliothèque portative d'architecture élémentaire á l'usage des artistes divisée en six parties; première partie*. París: Chez Jombert, 1764.
PALLADIO, Andrea. *Architecture de Palladio: contenant les cinq Ordres d'Architecture, suivant cet Auteur, ses observations sur la maniere de bien bâtir et son Traité des grands Chemins et des Ponts tant de charpente que de maçonnerie...par Jacques Barozzio de Vignole. Nouvelle édition, Bibliothèque portative d'architecture élémentaire á l'usage des artistes divisée en six parties; seconde partie*. París: Chez Jombert, 1764.
SCAMOZZI, Vincenzo. *Oeuvres d'Architecture de Vincent Scamozzi Architecte de la République de Venise*.

- Nouvelle édition revue et corrigée exactement sur l'original italien, Bibliothèque portative d'architecture élémentaire à l'usage des artistes divisée en six parties; troisième partie.* Paris: Chez Jombert, 1764.
- FRÉART DE CHAMBRAY, Roland y ERRARD, Charles. *Parallele de l'Architecture Antiqua et avec la Moderne: Suivant les dix principaux Auteurs qui ont écrit sur les cinq Ordres... par MM. Errard & de Chambray. Nouvelle édition augmentée des pedestaux pour les cinq ordres, suivant les mêmes auteurs & du parallèle de M. Errard avec M. Perrault & c., Bibliothèque portative d'architecture élémentaire à l'usage des artistes divisée en six parties; quatrième partie.* Paris: Chez Jombert, 1766. ASF. Biblioteca, sign. 1078, 1079, 1080 y 1081.
- 10 «Modo de gravar á la agua fuerte y buril, fran^s., 1 vol. en 8^o.»*.
 BOSSE, Abraham. *De la maniere de graver a l'eau forte et au burin et de la gravure en maniere noire: Avec la façon de construire les Presses modernes & d'imprimer en Taille-Douce. Par Abraham Bosse. Nouvelle édition augmentée de l'impression qui imite les tableaux de la gravure en maniere de crayon & de celle qui imite le lavis.* Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1758.
- 11 «Arte de pintar en miniatura, fran^s., 1 vol. en 12^o.»*.
 BOUTET, Claude. *Traité de mignature, pour apprendre aisément à peindre sans maître: avec le secret de faire les plus belles couleurs, l'or bruny, & l'or en coquille.* Paris: Chez Christophe Ballard, 1711.
- 12 «Teatro de los Griegos por Brumoy, fran^s., 6 vol. 12^o.»*. Probablemente:
 a) BRUMOY, Pierre. *Le theatre des grecs... par le R. P. Brumoy.* 6 vols. Paris: Chez Charles Robustel, 1749.
 b) BRUMOY, Pierre. *Le theatre des grecs... par le R.P. Brumoy de la Compagnie de Jesus.* 6 vols. Amsterdam: Aux depens de la Compagnie, 1732.
- 13 «Reglas del dibujo por Buchette, fran^s., 1 vol. en 8^o.»*.
 BUCHOTTE, M. *Les regles du dessein et du lavis: Pour les Plans particuliers des Ouvrages & des Bâtimens & pour leurs Coupes, Profils, Elévations & Façades, tant de l'Architecture militaire que civile... par M. Buchotte. Nouvelle édition, revue, corrigée & augmentée.* Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1743 [reedición por el mismo editor en 1754].
- 14 «Hist^a. Natural de Bufon, fran^s., 1 vol. en 4^o.»*.
 Resulta imposible averiguar con estos datos cuál de los 44 volúmenes de la *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy* (1749-1788) es el que formaba parte de la biblioteca.
- 15 «Recueil d'Antiquites Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romanines ^{par Mr. Caylus} ... Paris 1752: 4^o. maior 6 t^{os}., en becerrillo»**.
 CAYLUS, Comte de. *Recueil d'antiquités égyptiennes, etrusques, grecques et romaines.* 6 vols. Paris: Chez Desaint & Saillant (tomos I, III), Chez Duchesne (tomo II), Chez N.M. Tilliard (tomos IV, V y VI), 1752-1764. ASF. Biblioteca, sign. B-694 a B-699.
- 16 «Tableaux tirés del'Iliade, del'Odysée d'Homere et de l'Eneide de Virgile... Paris 1757: 8^o hol^{sa}»**.
 CAYLUS, Comte de. *Tableaux tirés de l'Iliade de l'Odysée d'Homere et de l'Eneide de Virgile: avec observations générales sur le Costume.* Paris: Chez Tilliard, 1757. ASF. Biblioteca, sign. A-716.
- 17 «Cicerón, Oraciones, Lat. fran^s., 2 vol. 12^o.»*. CICERÓN, Marco Tulio. Sin edición identificable.
- 18 «Observations sur les Antiquités d'Herculanum par Mrr.Cochin et Bellicard... Paris 1757: 8^o. en pasta»**.
 COCHIN, Charles-Nicolas y BELLICARD, Jérôme-Charles. *Observations sur les antiquités d'Herculanum avec quelques reflexions sur la peinture & la sculpture des Anciens; & une courte description de... par M. Cochin & Bellicard.* Tercera edición. Paris: Chez Ch. A. Jombert, 1757. ASF. Biblioteca, sign. C-475.
- 19 «Noticia Geografica de la Escritura, fran^s., 1 vol. 8^o.»*.
 COLOMME, Jean-Baptiste-Sébastien. *Notice de l'Ecriture-Sainte, ou description topographique, chronologique, historique et critique des royaumes, provinces, tribus... par le R. R. P. Colome, barnabite.* Paris: Chez Laurent Prault, 1773.

- 20 «Diccionario de Artes y Ciencias, en fran^s., 2 vol. en fol.»*.
«Dictionnaire des Arts et des Sciences, par Mrs. de la Academie Royale... Paris 1731: fol. de marca 2 t^{os}. en p^{ta}»**.
CORNEILLE, Thomas. *Le dictionnaire des arts et des sciences, de M. D.C. [Thomas Corneille] de l'Académie Française. Nouvelle édition revue, corrigée & augmentée par M*** [Bernard Le Bovier de Fontenelle].* 2 vols. Paris: Chez Jean-Baptiste Coignard Père, Dennis Mariette, Jacques Rollin, Jean-Baptiste Delespine et Jean-Baptiste Cignard fils, 1731.
- 21 «Leonardo de Vinci, Tratado de Pintura, en fran^s., 1 vol. en folio»*.
DA VINCI, Leonardo y FRÉART DE CHAMBRAY, Roland. *Traité de la peinture de Leonard de Vinci... donné au public et traduit d'italien en françois par R. F. S. D. C.* Paris: Imprimerie de Jacques Langlois (imprimeur ordinaire du Roy), 1651.
- 22 «Vite de Pittori Antichi, per Carlo Dati... Firenze, 1667: 4^o. en perg^o»**.
DATI, Carlo Roberto. *Vite de pittori Antichi: scritte e illustrate da Carlo Dati nell'Accademia della Crusca lo Smarrito.* Florencia: Nella Stamperia della Stella, 1667. ASF. Biblioteca, sign. A-776.
- 23 «La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois avec des ^{par Mr. Descamps} portraits... Paris 1753: 8^o marq^a. 4 t^{os}. p^{ta}»**.
DESCAMPS, Jean Baptiste. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits Gravés en Taille-douce, une indication de leurs principaux Ouvrages & des Réflexions sur leurs différentes manieres... par J. B. Descamps.* 4 vols. Paris: Chez Charles Antoine Jombert (tomos I y II); Chez Durand (tomos III y IV), 1753-1763. ASF. Biblioteca, sign. A-1065, A-1066, A-1067 y A-1067 bis.
- 24 «Voyage Pictoresque de la Flandre et du Brabant, par Mr. Descamps... Paris 1769: 8^o. rust^{ca}»**.
DESCAMPS, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant: Avec des réflexions relativement aux Arts & quelques Gravures...par J. B. Descamps.* Paris: Chez Desaint & Saillant, Pissot et Durand, 1769. ASF. Biblioteca, sign. B-424.
- 25 «Poema de la Pintura por Du Fresnoy, Lat. fran^s. 1 vol en 8^o»*.
«L'ecole d'Uranie su l'Art de la Peinture, avec des remarques, d'Alph. Du-Fresnoy... Paris 1753: 8^o. p^{ta}»**.
DUFRESNOY, Charles Alphonse. *L'Ecole d'Uranie ou L'Art de la Peinture, traduit du latin d'Alph. Dufresnoy; et de M. l'Abbé de Marsy. Edition revue et corrigée par le Sieur M. D. Q.* Paris: Imprimerie de P. G. Le Mercier, 1753.
- 26 «Ciencia de las sombras por Dupin, fran^s., 1 vol en 8^o»*.
DUPAIN DE MONTESSON, Louis Charles. *La science des ombres, par rapport au dessein: Ouvrage nécessaire à ceux qui veulent dessiner l'Architecture Civile et Militaire ou qui se destinent à la Peinture... par Dupain.* Paris: Chez Charles-Antoine Jombert (De l'Imprimerie de J. Chardon), 1750.
- 27 «Bellas griegas, fran^s., 1 vol. 12^o»*.
DURAND BÉDACIER, Catherine. *Les belles grecques ou L'histoire des plus fameuses courtisanes de la Grèce: augmenté de celle de Cleobuline, Reine de Corinte, et dialogues nouveaux des galantes modernes...* Paris: [s.n.], 1715.
- 28 «Alberto Durero, conmensuracion del cuerpo humano, Latin, 1 vol. en fol.»*.
a) DÜRER, Albrecht. *Alberti Dureri clarissimi pictoris et Geometrae de Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum: Libri in latinum conuersi.* Núremberg: In aedib. viduae Durerianae, 1532-34.
b) DÜRER, Albrecht. *Alberti Dureri... Geometrae de Symmetria partium humanorum corporum libri quator / e germanica lingua in latinam versi* Paris: In Officina Caroli Perier, 1557.
- 29 «Dyches Diccionario Poligrafico, inglés, 1 vol. 8^o»*.
DYCHE, Thomas. *A New General English Dictionary: peculiarly calculated for the Use and Improvement of such as are unacquainted with the Learned Languages... Together with a Supplement of the Proper Names of the most noted Kingdoms, Provinces, Cities, Towns, Rivers, etc.... Originally begun by the late Mr. Thomas Dyche and now finished by William Pardon.* 8^a ed. Londres: Richard Ware, 1754.

- 30 «Eliano, las varias historias, 1 vol. en 8º.»*.
«Cl. Aeliani variae historiae libri XIV, cum notis Johan Schefferi et interpretatione justii Vulteri: editio novissima Graeco-Latina... Argentorari 1689: 8º. en p^{ta}.»**.
ELIANO, Claudio. *Kl. Ailianoy Poikiles Istorias...* = *Cl. Aeliani variae biatoriae Libri XIV/cum notis Johannis Schefferi & interpretatione Justii Vultei - Editio Novissima...* Estrasburgo: Curante Joachimo Kühnio; Sumptibus Johannis Friderici Spoor & Reinhardi Waechtler, 1685. ASF. Biblioteca, sign. B-2403, con ex libris de Paret.
- 31 «Espiritu de las Bellas Artes, fran^s., 1 vol. en 12º.»*.
ESTÈVE, Pierre. No conservamos ninguna edición de la obra de Pierre Estève en ese formato. Quizá se trate de otro autor y otra obra. En cualquier caso, no es el mismo libro (no concuerdan ni los volúmenes ni el tamaño).
- 32 «L'esprit des Beaux-Arts... Paris 1753. 8º. 2 tomos en p^{ta}.»**.
ESTÈVE, Pierre. *L'Esprit des Beaux-Arts, ou Histoire raisonnée du goût*. 2 vols. París: Chez Baptiste Bauche Fils, 1753. ASF. Biblioteca, sign. A-1803 y A-1804.
- 33 «Geografo manual fran^s., 1 vol. 16º.»*.
EXPILLY, Jean-Joseph. *Le Géographe manuel: contenant la description de tous les pays du monde... par M. l'Abbé Expilly...* Nouvelle édition avec des cartes géographiques. París: Chez Le Jay, 1777.
- 34 «Homero griego-latº., 2 vol. en 12»*.
HOMERO. Son multitud las ediciones de Homero en 2 vols. y 12ª, sin más datos resulta imposible de identificar. Aún así, parece plausible que se trate de una edición de la *Iliada*, puesto que la *Odisea* ya estaba representada en la biblioteca.
- 35 «El mismo por Bitaubé, fran^s., 3 vol. en 8º.»*.
HOMERO. *L'Odysée d'Homere, traduction nouvelle, précédée de réflexions sur Homere & suivie de remarques par M. Bitaubé*. París: Chez Lamy, 1785.
- 36 «Isocrates, oraciones, griego-lat., 1 vol en 8º.»*. ISÓCRATES. Sin edición identificable.
- 37 «Apothegmas por Juan de Járava, español, 1 vol. 8º.»*.
JARAVA, Juan de y DESIDERIUS, Erasmus. *Libro de vidas y dichos graciosos, agudos y sentenciosos de muchos notables varones Griegos y Romanos... compilados por Desiderio Erasmo Roterodamo; y traduzidos... por Iuan Iarava*. Amberes: En casa de Iuan Steelsio, 1549.
Pese a no incluir la palabra «apothegmas» en el título —la traducción de este mismo texto de Erasmo hecha por Francisco de Thamara y publicada el mismo año sí la utiliza— parece que podría tratarse de la edición sugerida.
- 38 «Tratado de Perspectiva para el uso de los Artistas, fran^s.»*.
JEAURAT, Edme-Sébastien. *Traité de perspective a l'usage des artistes Où l'on démontre Géométriquement toutes les pratique de cette Science & où l'on enseigne selon la Méthode de M. le Clerc à mettre toutes sortes d'objets en perspective...* par Edme-Sebastien Jeurat. París: Chez Charles-Antoine Jombert (Imprimerie de J. Chardon), 1750.
- 39 «Apendice á Ovidio, Lat. fran^s., 1 vol. 12º.»*.
JOUVANCY, Joseph de. *Ad Metamorphoses Ovidii appendix de diis et heroibus poëticis auctore Josepho Juvencio e Societate Jesu*. Grenoble: Apud Viduan Andreae Faure, typographi, 1757.
- 40 «Juvenal y Persio, Lat., 1 vol 8º.»*. JUVENAL, Décimo Junio y PERSIO FLACO, Aulio. Sin edición identificable.
- 41 «La misma [se refiere a la *Iconologia* de Ripa] por Prezel, en fran^s., 1 vol. en 8º.»*.
LACOMBE DE PREZEL, Honoré. *Dictionnaire iconologique, ou Introduction a la connoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes & c... avec des descriptions tirées des Poëtes anciens & modernes...* Par M.D.P. París: Chez Theodore de Hansy, Libraire, 1756.
- 42 «Diccionario de las bellas Artes, en fran^s., 1 vol. en 8º.»*.
LACOMBE, Jacques. *Dictionnaire portatif des beaux-arts ou Abregé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique...* París: Chez la Veuve Estienne & Fils: Chez Jean-Th. Herissant, 1752; o bien la reedición del mismo editor al año siguiente.
- 43 «Diogenes Laercio, vidas de los Filósofos, fran^s., 3 vol. 12º.»*.

- LAERCIO, Diógenes. *Les vies des plus illustres philosophes de l'antiquité... traduites dei grec de Diogene Laerce auxquelles on a ajouté la vie de l'auteur, celles d'Epictete, de Confuunis... avec portraits.* 3 vols. Amsterdam: Chez J.H. Schneider, 1758.
- 44 «Port Royal, Gramatica griega, I vol. 8º.»*.
LANCELOT, Claude, ARNAULD, Antoine y NICOLE, Pierre. *Nouvelle méthode de Messieurs de Port Royal, pour apprendre facilement & en peu de temps la langue Grecque; Nouvelle ed., revue, corrigée et reduite en abrège par les mêmes auteurs.* París: Chez Denys Thierry, 1692.
- 45 LANCELOT***, Claude. *Nouvelle Methode pour apprendre facilement la langue latine contenant les regles des Genres, des Declinaisons, des Préterits, de la Syntaxe, de la Quantité & des Accens latins...* 7ª ed. París: Chez Pierre Le Petit, 1667. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, sig. BH FLL 26510, con ex libris de Paret.
- 46 «Raices Griegas por el mismo [Port Royal-Lancelot], I vol. 12º.»*. Probablemente:
a) LANCELOT, Claude. *Le jardin des racines grecques mises... vers françois: avec un traite des prepositions & autres particules indeclinables* París: Chez Pierre le Petit 1674;
b) LANCELOT, Claude. *Le jardin des racines grecques: mises en vers françois, avec un traité des prépositions, & autres particules indeclinables: et un recueil alphabetique des mots françois tirés de la langue greque, soit par allusion, soit par étymologie...* Nouvelle ed.rev. & corr. exactement París: Chez Jean-Baptiste Brocas 1716.
- 47 «Thesaurus Geometriae Practicae omnibus Architecti, Pictoribus, Statuaris, Vª. perutilis... Londini 1737: 8º. en pª. con laminas adornadas de paisés y figuritas»**.
LE CLERC, Sébastien. *THESAURUS Geometriae Practicae: Omnibus Architectis et Pictoribus et Statuariis, et Delineatoribus, tum praecipue Praefectis Urbium Castrorumque muniendorum, perutilis.* Londres: Sumptibus Societatis, 1737. ASF. Biblioteca, sign. B-2777, con ex libris de Paret.
- 48 «Arquitectura de Le Clerc, franª., 2 vol. en 4º.»*.
LE CLERC, Sébastien. *Traité d'architecture avec des remarques et des observations tres-utiles... par Seb. Le Clerc.* 2 vols. París: Chez Pierre Giffart, 1714.
- 49 «Tablas Cronológicas de L'Anglet, franª., 2 vol. 8º.»*.
LENGLET DU FRESNOY, Nicolas. *Tablettes chronologiques de l'Histoire Universelle sacrée et prophane, ecclésiastique et civile: depuis la Création du monde, jusqu'à l'an 1762... par M. L'Abbé Lenglet Dufresnoy; avec des Réflexions sur l'ordre qu'on doit tenir, et sur les Ouvrages nécessaires pour l'Etude de l'Histoire.* 2 vols. París: Chez De Bure, 1763.
- 50 «Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura, per Paolo Lomazzo... Milano 1585: 4º. á la holª.»**.
LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura.* Milán: Per Paolo Gottardo Pontio (a instantia di Pietro Tini), 1585. ASF. Biblioteca, sign. A-787, con ex libris de Paret.
- 51 «Obras de Luciano, gr. Lat., 2 vol. 8º.»*. SAMOSATA, Luciano de. Sin edición identificable.
- 52 «Dialogos selectos del mismo, gr. Lat., I vol. 8º.»*. SAMOSATA, Luciano de. Sin edición identificable.
- 53 «Varias obras del mismo, en franª., 3 vol. 12º.»*. SAMOSATA, Luciano de. Sin edición identificable.
- 54 «Diccionario de Antigüedades, I vol 12º.»*.
MONCHABLON, E. J. *Dictionnaire abrégé d'antiquités, pour servir a l'intelligence de l'Histoire Ancienne... par E. J. Monchablon.* París: Chez Desaint & Saillant, 1760 [reedición del mismo editor en 1773].
- 55 «Ceremonias fúnebres franª., I vol. 12º.»*.
MURET, Jean. *Ceremonies funebres de toutes les nations... par le Sr. Muret.* París: M. Le Petit, 1675 (reeditado por E. Michallet en 1677 y 1679).
- 56 «Oficio de Nrª. Sª. Lat. en vitela, I vol, 8º.»*.
OFICIO de Nrª. Sª. Tan solo a lo largo del siglo XVIII se publicaron en España decenas de «oficios» en ese mismo idioma y ese mismo formato.

- 57 «L'Abecedario Pittorico, accresciuto di molti Professori, et altre notizie spettanti alla Pittura... Napoli 1733: 4^o. pasta»**. ORLANDI, Pellegrino Antonio. *L'Abecedario pittorico dall'autore Pellegrino Antonio Orlandi. Ristampato, Corretto ed Accresciuto di molti professori e di altre Notizie spettanti alla pittura. Ed in questa ultima impressione con nuova e copiosa aggiunta di alcuni altri professori.* Nápoles: A Spese di Nicolò e Vincenzo Rispoli, 1733. ASF. Biblioteca, sign. A-312.
- 58 «Diccionario Tipografico, fran^s., 2 vol 8^o.»*.
OSMONT, Jean-Baptiste-Louis. *Dictionnaire typographique, historique et critique des livres rares... contenant par ordre alfabétique les noms & surnoms de leurs auteurs...* par J.B.L. Osmont. 2 vols. París: Chez Lacombe, 1768.
- 59 «Ovidio, Lat., 1 vol. 16^o.»*.
OVIDIO NASÓN, Publio. Sin edición identificable.
- 60 «Los Metamorfoseos de Ovidio en Estampas, 1 vol. en 4^o.»*.
OVIDIO NASÓN, Publio. Sin edición identificable.
- 61 «Pausanias, Viage dela Grecia, fran^s., 2 vol. en 4^o.»*.
PAUSANIAS. *Pausanias ou Voyage historique de la Grece, traduit en françois Avec des Remarques par M. l'Abbé Gedoy.* 2 vols. París: Chez F. G. Quillau, 1731.
- 62 «Gavinete de las Bellas Artes, en francés, 1 vol. en folio»*.
PERRAULT, Claude y PERRAULT, Charles. *Le Cabinet des Beaux Arts ou Recueil d'Estampes gravées d'après les Tableaux d'un plafond ou Les beaux Arts sont représentés Avec l'explication de ces memes Tableaux.* París: Chez G. Edelinck, 1690.
- 63 «Piezas de poesia selectas, gr. Lat., 1 vol. en 8^o.»*.
Sin edición identificable.
- 64 «Curso de Pintura por Despiles, fran^s., 1 vol. en 12^o.»*.
PILES, Roger De. *Cours de peinture par principes... par Mr. de Piles.* Ámsterdam-Leipzig: Chez Arkstée & Merkus; et se vend a Paris chez Charles-Antoine Jombert, 1766.
- 65 «Vidas de Pintores por dho, fran^s., 1 vol. en 12^o.»*.
PILES, Roger De. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres...* París: Chez Nicolas Langlois, 1681.
- 66 «Pindaro y demas liricos Griegos, gr. Lat., 1 vol. en 16^o.»*.
Sin edición identificable.
- 67 «Pluche Historia del Cielo, fran^s., 2 vol. 12^o.»*.
PLUCHE, Noël Antoine. *Histoire du ciel, où l'on recherche l'origine de l'idolâtrie et les méprises de la philosophie.* 2 vols. París: Chez les Freres Estienne, 1771.
- 68 «Saggio Pittorico, per Michelangelo Prunetti. Roma, 1786: 8^o. marq^a. en rustica»**. PRUNETTI, Michelangelo. *Saggio pittorico: I. Canoni della pittura. II. Riflessioni sull'arte critico-pittorica. III. Caratteri distintivi delle diverse scuole di pittura e ristretto critico delle vite dei più valentuomini e loro opere che nelle chiese di Roma esistono. IV. Esame analitico dei più celebri quadri delle chiese e delle più rinomate pitture a fresco de' palaj di Roma.* Roma: Gio van Zumpel, 1786. ASF. Biblioteca, sign. A-1037, con ex libris de Paret.
- 69 «Raices Griegas, anónimo, 1 vol. 12^o.»*.
Sin edición identificable.
- 70 «Iconologia de Cesar Ripa, ital^o., 1 vol. en 4^o.»*.
Probablemente:
a) RIPA, Cesare. *Della novissima iconologia di Cesare Ripa... opera Utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori... Per inventar Concetti, Emblemi, ed'Imprese, Per divisare qual si voglia apparato Nutiale, Funerale, Trionfale...ampliata in quest'ultima Editione non solo dallo stesso Autore... e cinquantadue Imagini, con molti discorsi... Ma ancora arricchita d'altre Imagini, discorsi... da Gio Zaratino Castellini.* Padua: Per Pietro Paolo Tozzi, 1624-25.
b) RIPA, Cesare. *Iconologia, ovvero Descrizione dell'imagini universali cavate dell'antichita et da altri luogbi... da Cesare Ripa Perugino* Roma: Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.
- 71 ROJAS***, Fernando de. *Tragicomedia d[e] Calisto y Melibea: enla qual se co[n]tienen de mas de su agradable & dulce estilo muchas sentencias filosofales y auisos muy necesarios para mancebos, mostrandoles los engaños que estan encerrados en seruietes & alcabuetas.* Salamanca: En casa de Juan de Junta, 1543.
- 72 «Observations sur les Arts, et sur quelques morceaux de Peinture et de Sculpture exposés au Louvre. Leyde 1748: 12^o. marq^a., en rustica»**.

- SAINT-YVES, Charles-Geoffroy de. *Observations sur les arts: Et sur quelques morceaux de Peinture et de Sculpture exposés au Louvre en 1748: Où il est parlé de l'utilité des embellissemens dans les Villes.* Leyden: Chez Elias Luzac Junior, 1748. ASF. Biblioteca, sign. A-1364.
- 73 «Salustio, Lat. 1 vol. en 4º.»*. SALUSTIO CRISPO, Gayo. Sin edición identificable.
- 74 «Sejournant Diccionario franº. y español, 2 vol. en 4º.»*.
SÉJOURNANT, Nicolas de. *Nouveau dictionnaire espagnol-françois et latin, compose... par M. de Sejournant. Nouvelle edition corrigée et augmentée.* 2 vols. París: Chez Charles-Antoine Jombert, pere, 1775.
- 75 «Sinónimos Latinos, 1 vol. 12º.»*. Sin edición identificable.
- 76 «Spanhemio, Disertaciones sobre el uso y utilidad de las monedas, Lat., 2 vol. en 4º.»*.
SPANHEIM, Ezechiel. *Illustrissimi viri Ezechielis Spanheimii... Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum.* Londres y Ámsterdam: Impensis Richard Smith & prostant; Apud Rodolph. & Gerhard Wetstenios, 1717.
- 77 «Anatomia del Caballo por George Stebbs pintor Inglés, 1 vol. en fol.»*.
STUBBS, George. *The Anatomy of the Horse.* Londres: For the Author [s.n.], 1766.
- 78 «Corn. Tacito Lat., 1 vol. 12º.»*. TÁCITO, Cornelio. Sin edición identificable.
- 79 «Teocrito Idilios, gr. Lat., 1 vol. 8º.»*. Sin edición identificable.
- 80 «Tesoro de Geometria, Lat., 1 vol. 12º.»*.
TESORO de Geometria. No coincide el formato con el *Thesaurus* de Le Clerc (nº 77), de modo que se trata de otro título que no hemos podido identificar.
- 81 TUCÍDIDES***. *De bello Peloponnesiaco. Idem latine ex interpretatione Laurentii Vallae, ab Henrico Stephano recognita.* Ginebra: Henri Estienne, 1564.
[Ejemplar vendido en la Casa Drouot de París (con ex libris de Paret)]
- 82 «Jorge Vasari, Vidas de Pintores Escultores y Arquitectos, en italº., 2 vol. en 4º.»*.
VASARI, Giorgio. *Delle vite de' piu eccellenti pittori scultori, e architettori... Scritte da M. Giorgio Vasari.* 2 vols. Florencia: Apresso i Giunti, 1568.
- 83 «Recueil d'emblemes, devises, medailles, et figures hieroglyphiques... Paris 1696: 8º. marqª. en pª.»***.
VERRIEN, Nicolas. *Recueil d'emblemes devises, medailles, et figures hieroglyphiques, Au nombre de plus de douze cent, avec leurs explications ... par Verrien.* París: Chez Jean Jombert, 1696. ASF. Biblioteca, sign. A-621, con ex libris de Paret.
- 84 «Virgilio, Lat., 1 vol, 16º.»*.VIRGILIO MARÓN, Publio. Sin edición identificable.

NOTAS

1. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Historico de los mas ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, pp. 54-55: «Estuvo D. Luis en Italia y en otras partes, donde acabó de rectificar las buenas ideas que tenia de su profesion, estudiando y copiando á los grandes maestros del buen tiempo. Como habia estudiado latinidad con aprovechamiento, aprendió con facilidad las lenguas orientales y otras vivas que le perfeccionáron en la historia y en otras ciencias y artes conducentes á la pintura [...]. Muy pocos, ó ningun pintor nacional, tuvo España en estos dias de tan fino gusto, instruccion y conocimientos como Paret, y yo que le he tratado de cerca lloraré siempre su muerte y el poco partido que se ha sacado de su habilidad».
2. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Sección de Estado, leg. 2566, doc. 154. El infante don Luis muere en 7 de agosto 1785 y un año después, el 26 de septiembre, Carlos III comisiona a Paret con 15.000 reales anuales para la realización de vistas y planos del Cantábrico. Nuestro artista fue el último de los implicados en el proceso de rehabilitación al infante don Luis que tuvo lugar a partir de mediados de 1775. Paret disfrutó de sueldo de pintor de cámara del Infante durante la década que duró el exilio, además de haber sido pensionado por el propio don Luis en 1763 para viajar a Italia y trabajar a su servicio desde su retorno.
3. De la carta fechada en 25 de diciembre de 1786 por el artista con destino a Silvestre Hernández, se deduce claramente que tenía ya asuntos pendientes en la capital. Toda la documentación referida a la obra de Paret en Santa María de Viana ha sido estudiada y mostrada por LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990. En concreto, aquí se hace mención del doc. 32 de la p. 137.
4. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Secretaría de Hacienda, leg. 1280, siglo XVIII, año 1787. Vid. Apéndice documental, documento I.
5. GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M^a Del Socorro, y ARRIBAS ARRANZ, Filemón, «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVII (1961), pp. 131-296.
6. PARDO CANALÍS, Enrique, «Libros y cuadros de Paret en 1787», *Revista de Ideas Estéticas*, XXIII, nº 90 (1965), pp. 31-36.
7. El trabajo de referencia sobre las bibliotecas de artistas en este periodo que ha servido de marco comparativo básico para este estudio es SOLER I FABREGAT, Ramón, *El libro de arte en España durante la edad moderna*, Gijón: Ediciones Trea, 2000; y su artículo titulado «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía», *Locus Amoenus*, nº 1 (1995), pp. 145-164. Para el estudio del contenido de las bibliotecas de artistas madrileños de la Edad Moderna vid.: GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *Bibliotecas de artistas madrileños (1580-1750)*, Tesis doctoral, Madrid: Univ. Autónoma, Dpto. de Historia y Teoría del Arte, 1996.
8. BÉDAT, Claude, «La bibliothéque du sculpteur Felipe de Castro», *Mélanges de la casa de Velázquez*, nº 5 (1969), pp. 363-410. Una relación del volumen de todos estos artistas, incluido Sabatini, se encuentra en SOLER I FABREGAT, *op. cit.*, 2000, pp. 165-167.
9. La biblioteca del arquitecto fue heredada de su tío Ventura Rodríguez (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [en adelante AHPM], pr. 20.842, fs. 100-113v. BLANCO MOZO, Juan Luis, «La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VII-VIII (1995-1996), pp. 181-221.
10. RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves, «Los libros del arquitecto salmantino Lesmes Gabilán Sierra a finales del siglo XVIII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55 (1989), pp. 466-471; y también por parte de la misma autora, «Bibliotecas de artistas salmantinos en el siglo XVIII», en *Los clasicismos en el arte español: Actas del X Congreso del CEHA*, 1994, pp. 515-522.
11. TORRES LÁZARO, Julio, *Libros de un grabador del siglo XVIII*, Madrid: Museo Casa de la Moneda, 1992; BLANCO MOZO, Juan Luis, «La otra cara de la Ilustración: La formación artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes (1778)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 277-312.
12. ASF. Archivo, *Nota de los libros comprados en la testamentaria de Dn. Luis Paret para la Biblioteca de la Academia*, Libro de Cuentas del año 1799, sign. 3-241, fol. 98. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza [1], *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 410; NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza [2], «Adquisición de libros para la Biblioteca de la Academia de San Fernando (1794-1844)», *Academia*, nº 88 (1999), pp. 127-165. Vid. Apéndice documental, documento II.

13. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza [2], *op. cit.*, 1999, p. 142.
14. ASF. Archivo, Libro de cuentas del año 1799, sign. 3-241, fol. 101. Vid. Apéndice documental, documento III.
15. ASF. Archivo, sign. 5-64-1 y sign. 1-24-1.
16. Son un total de 48 estampas correspondientes a las firmas Gr-2101 a Gr-2148.
17. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, y LASARTE PÉREZ-ARREGUI, Cristina, «La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza», *Academia*, nº 78 (1994), pp. 179-224.
18. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, e HIDALGO BRINQUIS, M^a del Carmen, «Las estampas de Alberto Durero y su escuela en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando», *Academia*, nº 90 (2000), pp. 139-158. El volumen aparece descrito en la p. 148.
19. Sobre las dos copias manuscritas que existen del texto de Sarmiento custodiadas en el ASF. Archivo (sign. 3-371) y en la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE) (Ms. 23038), vid. el texto introductorio de Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero a la edición de SARMIENTO, Martín, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002. La referencia al manuscrito de Pedro Flórez la debemos al calígrafo Torcuato Torío de la Riva: «coronando su obra con varias advertencias utilísimas sobre la teórica y práctica del Arte Caligráfico, que manifiestan el singular mérito del Padre Flórez. Va además adornada con un copioso y exquisito número de estarcidos y muestras escritas por Felipe de Zavala y N. Villafañe, que fué el que las grabó todas en cobre con Privilegio Real como al pie de ellas se expresa, sin advertir el motivo de no haberlas escrito el Padre Flórez, y haberse valido para ello de mano ajena. El ejemplar que yo uso está con anotaciones originales de Palomares, y el original verdadero de esta obra, hecho todo á pluma con el mayor esmero y delicadeza, le conserva entre sus curiosidades Don Luis Paret, pintor de S. M. y Secretario de la Real Academia, de quien va dibujada la portada de esta obra, á cuyo sugeto no le es desconocida una regular formación de varios caracteres». TORÍO DE LA RIVA Y HERRERO, Torcuato, *Arte de escribir por reglas y con muestras [...]*, Madrid: Imprenta de la viuda de Joaquín Ibarra, 1798, pp. 62-63. El manuscrito fue subastado por la casa Sotheby's en Nueva York el año 1972, como parte de la venta de la colección de Mrs. E. F. Hutton.
20. SOLER I FABREGAT, *op. cit.*, 2000, pp. 108-109: «Las desideratas de algunos profesores, a veces de obras habituales en los domicilios particulares, y que no hubieran debido faltar en los centros de enseñanza, sugieren poca atención de los administradores por los recursos didácticos. En Madrid las desideratas casi siempre proceden de los mismos profesores: Pedro Arnal, Luis Paret y Silvestre Pérez».
21. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza [1], *op. cit.*, 1999, pp. 409-412. En estas páginas se hace referencia a las testamenterías de Paret, Sabatini, Blas Cesáreo Martín, Juan Pedro Arnal y el anticuario «Chopinot» (debe tratarse del anticuario madrileño M. Chaupineau); también en NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza [2], *op. cit.*, 1999, p.128.
22. CIRUELOS GONZALO, Ascensión, y GARCÍA SEPÚLVEDA, M^a Pilar, «Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. I, II, III Y IV», *Academia*, nº 64 (1987), pp. 331-386; nº 65 (1987), pp. 253-406; nº 68 (1989), pp. 339-419; y nº 69 (1989), pp. 277-373.
23. AHPM, prot. 21563, fol. 304-311. Citado por primera vez por Llaguno en 1829: LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Tomo IV (ed. facsímil), Madrid: Turner, 1977, p. 308; y posteriormente por BARRIO MOYA, José Luis, «Testamento y muerte del arquitecto Juan Pedro Arnal», *Academia*, nº 71 (1990), pp. 486-487.
24. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, «Los comienzos de la Biblioteca y el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1743-1843)», *Academia*, nº 68 (1989), pp. 291-314.
25. El catálogo, iniciado en 1793 y terminado en 1799, está publicado en BÉDAT, Claude, «La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793», *Academia*, nº 25 (1967), pp. 5-52; nº 26 (1968), pp. 31-85; también aparece citado en NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *op. cit.*, 1989, p. 297, nota 18.
26. AHPM, prot. 19.554, notario Lorenzo Barreda, ff. 314-315. Este último hecho lo refiere Micaela Fourdinier, viuda del pintor, en la carta del 16 de febrero de 1799 dirigida a la Junta de la Academia de San Fernando (ASF. Archivo, sign.1-46-5).
27. Para identificar las ediciones se ha hecho un cotejo descriptivo de las bases de datos del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, Bibliothèque Nationale de France, British Library y Library of Congress y, en aquellos casos en los que han surgido dudas, o al menos varias opciones posibles, se han señalado todas ellas con una breve explicación. Pese a ello, algunas de las entradas han quedado huérfanas. Casi siempre, a causa de su gran popularidad y número de ediciones. En esos casos, se han mantenido los datos ofrecidos por las fuentes como indicio de sus características. Vid. Apéndice documental, documento IV.
28. El que aparece en el frontispicio del ejemplar de Lomazzo aparece referido en: LORENZO FORNIÉS, Soledad, MORO PAJUELO, M^a Luisa, y MUNÁRRIZ ZORZANO, M^a Teresa, «Catálogo de la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Siglos XV y XVII», *Academia*, nº 71 (1990), p. 163.

29. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, «Escultura y Pintura del siglo XVIII», *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte hispánico*, volumen XVII, Madrid: Editorial Plus Ultra, 1958, pp. 243-244.
30. YEVES ANDRÉS, Juan Antonio, «Ex libris de la biblioteca Lázaro», *Goya*, nº 244 (1995), pp. 198-205 (p. 200).
31. *Biblia Novum Testamentum. In quo Tum selecti versiculi 1900, quibus omnes Novi Testamenti voces continentur, asteriscis notantur; Tum omnes & singulae voces, semel vel saepius occurrentes, peculiari nota distinguuntur*. Ámsterdam: Ex Off. Wetsteniana, 1701. Aparece en CATURLA, M^a Luisa, «Paret de Goya, coetáneo y dispar», en *Goya (Cinco estudios)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1949, p. 40: «ni de sus encariñamientos de erudito, cuyo conmovedor testimonio ha quedado en un Nuevo Testamento griego que le pertenecía y lleva su nombre estampado por él con letras de oro».
32. DÉFOURNEAUX, Marcelin, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIIIe siècle*, París: Presses Universitaires de France, 1963, p. 25; MORALES Y MARÍN, Antonio, «Luis Paret y La Celestina (noticia de un proceso del Santo Oficio)», en *Actas del I Congreso Internacional «Pintura española del siglo XVIII»*, 1998, pp. 317-324. PARDO CANALÍS, Enrique, «Una composición inédita de Paret», *Goya*, nº 181-182 (1984), pp. 2-4. Allí aparece la portada de la edición salmantina de 1543, así que parece que podría ser este el ejemplar del pintor.
33. El ejemplar subastado es TUCÍDIDES, *De bello Peloponnesiaco. Idem latine ex interpretatione Laurentii Vallae, ab Henrico Stephano recognita*, Ginebra: Henri Estienne, 1564. Respecto al método de francés se trata de LANCELOT, Claude, *Nouvelle Methode pour apprendre facilement la langue latine contenant les regles des Genres, des Declinaisons, des Préterits, de la Syntaxe, de la Quantité & des Accens latins [...]*, 7^a ed. París: Chez Pierre Le Petit, 1667.
34. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *op. cit.*, p. 54.
35. El *Nigromante* lleva la inscripción «لو كنّ من ملته / مدينة، سيهان وذلك»، que podemos traducir como «Si fueran ellas de su grupo / religión, será humillado por» (agradezco sinceramente al profesor Gonzalo Fernández Parrilla el haberme facilitado la transcripción directa del dibujo y su traducción). Mientras que el dibujo titulado *Sacrificio de Ifigenia* incluye al dorso más caracteres en esta lengua que no hemos podido descifrar.
36. PARDO CANALÍS, Enrique, «Una composición inédita de Paret», *Goya*, nº 181-182 (1984), pp. 2-4. Se trata de un dibujo sobre papel verjurado en el que aparece una mesa revuelta en la que se incluye un disco árabe con una laudatoria al monarca nazarí Muhamad I que, aunque pudo ser copiado sin más, manifiesta su interés por esta lengua. También en BLANCO MOZO, Juan Luis, «Varia paretiana: I. La familia Fourdinier. II. Paret en el País Vasco: su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País», en *Actas del I Congreso Internacional Pintura española del siglo XVIII*, Marbella: Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 299-316. El dibujo perteneciente a la colección Rodríguez-Moñino/Brey con el título *Apuntes de urnas cinerarias* lleva al dorso una receta del pintor cuya traducción es: «Alabado sea Dios. [Receta de] barro maravilloso. Coges enebro y calabaza fruto de [...], los machacas y sueltas el líquido que tengan. Debe quedar fino [?]. Le añades [?] siete veces la misma cantidad de frutos de [...], jugo de cebolla, siete huevos [...] y miel», según la traducción de los autores: BLAS, Javier, CIRUELOS, Ascensión y MATILLA, José Manuel, *Dibujos. Colección Rodríguez-Moñino/Brey. Real Academia Española*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, nº 67, pp. 151-153.
37. Para una relación y estudio completo de los diarios del grabador vid. VILLENA, Elvira, *El arte de la medalla en la España ilustrada*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Centro Cultural Conde Duque, 2004; y también DURÁN GONZÁLEZ-MENESES, Reyes, *Dibujos de los siglos XVI y XVII, Escuela de grabadores de la Casa de la Moneda*, Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1980, pp. 5-15; y con respecto al ejemplar de la BNE en DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, «Diario del grabador González Sepúlveda», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, separata al t. XI, 1935, pp. 315-317.
38. GONZÁLEZ SEPÚLVEDA, Pedro, *Libro 4*, p.156r, septiembre de 1792 (ejemplar de la BNE, Ms. 12628): «George Stubs *Anatomy of the Ors*, del mismo autor *La simetría del cavallo* esta razon me dio paret de estos dos libros yngleses que tratan del cavallo, dice es lo mejor que ha salido moderno».
39. AHPM, prot. 19.554, Lorenzo Barreda, fs. 314-315 del año 1799. El documento fue citado por primera vez por Osiris Delgado, pero ha sido Juan Luis Blanco (1998) quien más extensamente ha tratado las vicisitudes del legado de Paret.
40. En la Junta Particular de la Academia celebrada en 3 de marzo, se dio cuenta del fallecimiento a todos los miembros: ASF. Archivo, Libro de actas de juntas particulares, sign. 3-125.
41. GONZÁLEZ SEPÚLVEDA, Pedro, *Libro 7*, Archivo del Museo Casa de la Moneda, Ms. González Sepúlveda 1, p.104v. He podido comprobar esta referencia personalmente, pero la primera la debemos a PARDO CANALÍS, Enrique, *Luis Paret, pintor de Madrid*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños, 1978, p. 24.
42. AHPM, prot. 19.554, ff. 172-173, y prot. 21.878, ff. 359-872.
43. Archivo Central de Hacienda, Índice de Pensiones de Montepío de Oficinas, Narciso García Arias, leg. 567, exp. 72.

44. GONZÁLEZ SEPÚLVEDA, Pedro, *Libro 10*, Archivo del Museo Casa de la Moneda, Ms. González Sepúlveda 8, p. 62v.
45. GAYA NUÑO, Juan Antonio, «Luis Paret y Alcázar», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 56 (1952), p. 98: «El hecho es que Luis Paret, hombre culto y curioso, había recogido en unos cuadernos diarios sus visitas, impresiones y otros pormenores del viaje. Que sepamos, existían tres cuadernos de tales apuntes, por cuyo conocimiento se hubiera podido dar cualquier cosa, y he aquí cuál ha sido el sino de tales documentos. Uno de ellos los poseyó D. Valentín Carderera, de quien pasó a sus descendientes; pero éstos, por lo menos su rama aragonesa-madrileña, no lo conocen ni pueden dar noticias de su paradero. Otro cuaderno era de D. Félix Boix, quien lo prestó a dos eruditos hermanos de Lérida, parece que un poco descendientes de Paret, desaparecidos a consecuencia de la reciente guerra civil. Y un tercer cuaderno lo guardaba el insigne coleccionista D. José Lázaro, faltando en las series que le fueron devueltas poco antes de su fallecimiento».
46. CATURLA, M^a Luisa, *op. cit.*, p. 34: «Don Félix Boix, en el *Kunstler-Lexikon Thieme*, al informar sobre Paret, dice que fue en Roma alumno de Preciado, director entonces de los pensionados españoles. Noticia firmada por Boix merece crédito. Además, él poseyó un diario del pintor, que cedió a don Manuel Cluet para la monografía que preparaba; esta nunca llegó a publicarse, y ha sido imposible averiguar el paradero actual del diario». Y en referencia al cuaderno de Boix, Osiris Delgado ofrece esta información: «Don Manuel Cluet, quien hacia 1927 trabajaba una monografía sobre Paret que nunca llegó a publicarse, tuvo el diario en su poder durante algún tiempo así como algunas cartas del pintor, que logró de sus descendientes de Madrid⁸ [la nota 8 dice: Información de la familia Cluet, Barcelona]. Estas deben ser igualmente interesantes ya que podrían informarnos sobre algunos extremos de su vida en aquellos períodos en que está lejos de la Corte, pero tampoco sabemos su paradero», en DELGADO, Osiris, *Luis Paret y Alcázar. Pintor español*, Madrid: Univ. de Puerto Rico, Instituto Diego Velázquez del CSIC y Univ. de Madrid, 1957, p. 17.

J. B. PALOMINO Y J. HIEBEL: RENOVACIÓN Y TRADICIÓN EN LAS SERIES TERESIANAS DEL SETECIENTOS

Fernando Moreno Cuadro

RESUMEN: El trabajo se centra en la serie de estampas realizada por Juan Bernabé Palomino, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para ilustrar las Cartas y Obras de santa Teresa de Jesús editadas en la Imprenta del Mercurio de Madrid en 1752, un singular ejemplo de la renovación en las series teresianas del setecientos frente a la tradición representada por la serie diseñada por Johhan Hiebel para el Carmelo de Praga, los últimos ciclos iconográficos grabados dedicados a la reformadora descalza en la Edad Moderna.

PALABRAS CLAVE: Grabado, iconografía, carmelitas, Praga, descalzos, Reforma teresiana.

J. B. PALOMINO AND J. HIEBEL: RENEWAL AND TRADITION IN THE THERESIAN SERIES IN THE EIGHTEENTH CENTURY

ABSTRACT: This work focuses on the series of prints created by Juan Bernabe Palomino, the first director of the engravings of the Royal Academy of Fine Arts in San Fernando, to illustrate the Letters and Works of Saint Theresa of Jesus published in the Mercurio Printing Press in Madrid in 1752. It is a unique example in the eighteenth century Theresian series of renewal with respect to the tradition represented by the series designed by Johh Hiebel for the Carmel of Prague, the last of the iconographic cycles of engravings inspired by the barefoot reformer in the Modern Age.

KEY WORDS: Engraving, iconography, carmelites, Prague, barefoot, *Theresian reform*.

Las series grabadas tienen una especial relevancia para la iconografía de los santos, ya que en ellas se sintetizan los hechos más significativos de sus biografías con la intención de destacar la importancia de los mismos y consecuentemente de las congregaciones a las que pertenecen, particularmente interesadas en intensificar su difusión por los territorios donde se desarrollan sus fundaciones. Todo ello adquiere una mayor dimensión en función de la proyección del personaje al que se dedican y de la entidad y expansión de la Orden que, según los casos, pretende darse a conocer o matizar e insistir en los más singulares conceptos que defiende, lo que confiere a los comitentes, conocedores del grupo social al que van dirigidas, un gran protagonismo. Esto explica que se lleven a cabo unos encargos precisos, que los artistas materializan adaptándose a las exigencias de los mismos, independientemente de su formación artística, siendo estos factores los que determinan el peso de la tradición en los diseños de Johann Hiebel para el Carmelo de Praga y la renovación con un importante avance en la conceptualización de la imagen liderada por Juan Bernabé Palomino, grabador real y primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹, en las estampas teresianas que graba para ilustrar las *Cartas y Obras de la Gloriosa madre Santa Teresa de Jesús* editadas en Madrid por Joseph de Orga

en 1752², que abren el camino a la contemporaneidad con varias ediciones posteriores –Madrid, 1778 y 1793 en la imprenta de Joseph Doblado³, en las que se utilizan estampas retocadas por Vicente Galcerán en 1771⁴– y versiones con ligeras variantes, como la de P. Alabern para las *Obras de Santa Teresa de Jesús* editadas en Barcelona en 1852⁵.

En ambos casos –Praga y Madrid– se trata de pequeñas series que no alcanzan la importancia de las realizadas durante el seiscientos ni la de la versión *setecentista* de Westerhout de las del último tercio del siglo XVII. No es necesario recordar la repercusión de la reformadora descalza del Carmelo, aunque sí conviene subrayar que por su singular impronta se le dedican varias, a diferencia de otros santos a los que sólo se destina una con motivo de su beatificación o canonización. Para la santa de Ávila se graba la primera en 1613, un año antes del *Breve* de Paulo V 1614, que se volverá a editar en 1630, después de la canonización 1622, también en Amberes, con el mismo nombre: *Vita B. Virginis Teresiae a Iesv ordinis carmelitarum excalceatorum piaie restauratrices*, con estampas de Adrian Collaert y Cornelius Galle. A este excepcional conjunto de grabados se añadieron las representaciones de la estampa oficial editada con motivo de la canonización bordeando el característico tema de la transverberación⁶, lo que pensamos tuvo como consecuencia que no se sintiera necesidad de realizar una ampliación de esta serie, en la que se recogen los principales temas de iconografía teresiana, hasta la publicación de la *Vita iconibus expressa*, dedicada a santa María Magdalena de Pazzi con motivo de su canonización en 1669, que creemos fue el detonante de las nuevas series teresianas que se editan en 1670 simultáneamente en Roma y Lyon⁷, y se adaptan a la estética del setecientos por Arnold van Westerhout (1715) en la *Vita Effigiata Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo* que dedica a la princesa del Piombino, Hipólita Ludovisi.

Con ello, prácticamente se podían haber dado por concluidos los ciclos iconográficos seriados de grabados dedicados a santa Teresa, pero los nuevos tiempos provocan la realización de las dos pequeñas series referidas, que responden al interés de los mentores de la Orden por matizar y ampliar los hechos y conceptos recogidos por los grabados anteriores y a la expansión de la Orden por el este de Europa. En ellas vamos a centrar nuestra atención por ser dos significativos ejemplos de la renovación de la iconografía desarrollada a partir de 1613 y del peso de la tradición en un espacio geográfico donde ésta había tenido escaso predicamento, lo que conlleva el tener que recurrir a las ideas básicas expuestas en el seiscientos con algunos cambios y combinaciones de temas, debidos al desarrollo de las imágenes teresianas durante más de un siglo.

La presencia de los carmelitas en Praga se debe a la promesa hecha por el emperador Rodolfo II a los descalzos tras la Defenestración de Praga por la intervención del padre Domingo de Jesús María en la batalla de la Montaña Blanca (1620) de la Guerra de los Treinta Años, que supuso el fin del gobierno protestante en Bohemia y cuyo triunfo se atribuyó a la intercesión de *Santa María de la Victoria*, un pequeño cuadro con la representación de la Epifanía que el carmelita encontró entre los bienes confiscados a la Orden Militar de San Juan de Strakonice⁸, que después de la famosa batalla fue llevada junto a los estandartes conquistados al enemigo a Roma, donde se presentó al Papa y se expuso en la iglesia carmelitana de San Pablo en el Quirinal que, a partir de este momento, fue consagrada a Santa María de la Victoria.

Los carmelitas se establecieron en Viena en 1623 y al año siguiente fundaron en Praga, donde recibieron una casa junto a la iglesia de la Santísima Trinidad que dedicaron a Nuestra Señora de la Victoria y San Antonio de Padua, en la que permanecieron hasta 1784, año en el que el convento fue suprimido por José II, haciéndose cargo de la iglesia



1. Anton Birkhart sobre dibujo de Johann Hiebel, *Serie grabada de santa Teresa de Jesús*, primer tercio del siglo XVIII. Instituto Histórico Teresianum de Roma.

la Orden Militar de los Caballeros de Malta. En este periodo de algo más de ciento cincuenta años, los descalzos emprendieron una singular labor religiosa y la difusión de su Orden, en la que se encuadra la serie grabada por Antón Birkhardt con diseños de Johann Hiebel, un artista nacido en Ottobeuren en 1681, considerado como uno de los pintores de frescos más destacados de la escuela alemana, que tuvo como maestros en Wangen a Johann Siegelbein, en Munich a Kaspar Sing y en Viena al jesuita Andrea Pozzo, al que imitó alcanzando una gran popularidad, especialmente en Praga, donde se estableció en 1707, un poco antes de la muerte de su maestro italiano, cuyo estilo difundió en la República Checa, en sus trabajos para los jesuitas y en las iglesias y monumentos de Praga, realizando también algunas pinturas de caballete y diseños gráficos como la serie teresiana analizada que fue grabada por Antón Birkhart (Augsburgo, 1677 – Praga, 1748) establecido en Praga a partir de 1711, en la que se muestra dentro de la tradición *seiscentista* por exigencias del comitente, como hemos comentado, siendo de destacar en ambos casos cómo se convierte en un gran difusor de formas artísticas en esta zona de Europa hasta su muerte en la capital bohema, el 15 de junio de 1775.

El encargo carmelitano (il. 1), aunque sigue la tradición de las estampas de la serie de Amberes en la temática, está muy lejos de la misma desde el punto de vista estético y en la realización material de las planchas por Antón Birkhart, siendo de destacar la presencia de algunas innovaciones, como la combinación de la entrega de su corazón a Jesús y la mutua posesión –debido probablemente al escaso número de planchas⁹– y la influencia de la iconografía desarrollada paralelamente a las series a través de la estampa suelta, concretamente la adoración al Santísimo Sacramento que aparece en la iconografía de Ana de Jesús y fue asimilada por la de santa Teresa, partiendo de estampas de Wierix y del grabador de cámara¹⁰ Juan Bernabé Palomino.

En la temática recogida por la serie de Hiebel abundan las representaciones clásicas, entre las que destacan la visión teresiana del Cristo llagado¹¹ de la que arranca su definitiva conversión¹² y la transverberación que simboliza la sublime unión de la persona llena de amor divino con Cristo sufriente: «veía en las manos del Ángel un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Esto me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se me quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aún harto. Es requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento»¹³, experiencia teresiana¹⁴ que ha tenido una gran trascendencia artística, siendo uno de los máximos exponentes el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini de la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria de Roma¹⁵.

Por lo que se refiere a las visiones de santos, éstas se reducen a la de los pilares de la Iglesia, san Pedro y san Pablo, que ella misma relata¹⁶, presentando especial interés la citada combinación de la mutua posesión y la entrega del corazón de santa Teresa a Cristo¹⁷ —temática en la que insistiremos al tratar las relaciones de la iconografía teresiana con la de Ana de Jesús— y la visión de la Santísima Trinidad —faceta de la experiencia mística de la santa de Ávila que también encontramos en san Juan de la Cruz¹⁸—, donde vuelve a repetirse —como en la estampa del Cristo llagado— la presencia de un ángel con el corazón teresiano, persistencia que no es extraña habida cuenta del simbolismo del corazón transverberado y encendido en amor a Dios respondiendo a Cristo: «Yo he venido a echar fuego en la tierra, ¿y qué he de querer sino que se encienda?» (Lc 12, 49) y prenda en los cristianos un tipo de vida que tenga proyección sobrenatural, siendo frecuentes las representaciones de los corazones encendidos en los ciclos de amor cristiano¹⁹ y especialmente en las representaciones de los cristianos consagrados, entre las que destacaremos el corazón teresiano, en el que es frecuente encontrar a Jesús en diferentes formas²⁰, especialmente como Niño y Ecce Homo.

No podían faltar en la serie la visión del collar y el velo ni los desposorios místicos, simbolizados por la entrega del clavo, uno de los episodios más representados en los ciclos dedicados a la santa de Ávila, sobre la que un angelito esparce flores en el preciso instante de la unión mística, que no creemos se figure —como se ha escrito— con la entrega de la corona de flores²¹ ni de una flor, como presenta el lienzo *seiscentista* de la colección carmelitana de Francia expuesto en 1983 en París²², en el que antes de la restauración Cristo portaba un clavo, dato especialmente significativo para lo que defendemos, pues lo que entregó Cristo a santa Teresa fue un símbolo pasionista y no una rosa, transformándose en un momento determinado el lienzo de escuela francesa citado en los desposorios místicos al sustituir la primitiva flor por un clavo, pero en un primer momento lo que mostraba era una hermosa rosa, una flor como la de la corona que un angelito con palma²³ intenta entregar a la santa²⁴, ilustrando una visión de sor María de la Encarnación que relató André Duval: «*Approchant de sa fin, elle aperçut un jour, près de l' image d' un crucifix, Notre-Seigneur qui se tournait vers la sainte Mère Thérèse de Jésus, laquelle était proche d' une sienne image qui était aussi en la chambre. Elle vit Notre-Seigneur lui donnant en récompense de sa virginité et des peines qu' elle avait souffertes en la fondation de l' Ordre, une rose d' une beauté admirable*»²⁵, desvelos y recompensa de flor/corona que se representan habitualmente en la coronación de santa Teresa por Cristo «estando haciendo oración en la iglesia antes que entrase en el monasterio,



2. Petr. Brandl, *Desposorios místicos de santa Teresa*, 1697. Iglesia de San José, Praga.

y estando casi en arrobamiento, vi a Cristo, que con grande amor me pareció me recibía y ponía una corona, y agradeciéndome lo que había hecho por su Madre»²⁶.

Pierre Eyckens en un lienzo del Museo de Lille, procedente de la antigua iglesia de carmelitas descalzos, completa la entrega del clavo con la figura de María que se dispone a coronar a santa Teresa con una corona de flores²⁷ y unos ángeles, uno de los cuales porta un texto que atestigua la verdad del relato recogido en la *Vida* de la santa²⁸. Tipo de combinación usual, apareciendo de manera excepcional en el lienzo de P. Brandl de la iglesia de San José de Praga (il. 2) en el que el autor completa la entrega del clavo con varios ángeles que contemplan la escena y esparcen flores sobre la santa que al mismo tiempo está recibiendo el collar de manos de san José, en una figuración sin precedentes —que conozcamos—, pues lo habitual en la iconografía teresiana es que María le imponga el collar,

según se desprende del relato de la propia santa cuando narra la visión que tuvo de María y san José —al que «no vi tan claro, aunque bien vi que estaba allí, como las visiones que he dicho, que no se ven»— el día de Nuestra Señora de la Asunción en un convento de dominicos cuando meditaba sobre la reforma descalza: «Pareciome estando así, que me veía vestir con una ropa de mucha blancura y claridad. Y al principio no veía quien me la vestía; después vi a Nuestra Señora, hacia el lado derecho, y a mi Padre san José al izquierdo [...] acabada de vestir, y yo con grandísimo deleite y gloria, luego me pareció asirme de las manos de Nuestra Señora. Díjome que le daba mucho contento en servir al piadoso San José, que creyese que lo que pretendía del monasterio se haría y en él se serviría mucho al Señor y a ellos dos; que no temiese habría quiebra en esto jamás, aunque la obediencia que daba no fuese de mi gusto, porque ellos nos guardarían, y que ya que su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me daba aquella joya. Parecíame haber echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asido una cruz a él de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá, que no tiene comparación; porque es su hermosura muy diferente de lo que podemos acá imaginar»²⁹.

La pintura de Brandl muestra una singular representación de los escritos de la santa asociando los desposorios místicos con la entrega de la «joya» como señal de la protección divina que se quiere destacar en el cuadro bohemio con una clara intencionalidad al estar realizado para una zona de expansión del Carmelo, presentando esta particular combinación temática por el destino de la pintura y la importancia de san José como patrón de los carmelitas descalzos³⁰. La relación del lienzo con los diseños de Hiebel es evidente en las figuras de Cristo y de la santa, e incluso en los angelitos que esparcen las flores y en los atributos del libro y la vara de lirios que Brandl completa con más ejemplares y una calavera bajo el escalón en el que se arrodilla la santa en ambos casos, siendo asimismo parecida la posición tras santa Teresa de san José en la estampa de la entrega del collar y el manto que Hiebel dibujó para la serie grabada y Brandl presenta en esta bella pintura que, por su fecha 1697, más que combinar los dos grabados de Birkhardt sustituyendo la figura de María por la pareja de ángeles que con atención observan la entrega del clavo como símbolo de los desposorios místicos, parece ser el origen iconográfico de las estampas.

Junto a estos motivos, que también aparecen con algunos cambios en las series de 1670 y 1715 por materializar episodios fundamentales de la vida de santa Teresa, resulta más extraña la representación de la Virgen del manto/manto teresiano que, no obstante adquirir mucha importancia en la iconografía carmelitana³¹, es un tema que no se había incluido en las series dedicadas a la santa de Ávila desde la de Amberes de 1613 que se reeditó en 1630. Dentro de la iconografía tradicional se encuadra también la entrega de la cruz a santa Teresa que, en este caso, sigue los modelos de las series *seiscentistas* en lugar de los ofrecidos por la estampa suelta, importante tipo de fuente gráfica que parece utilizarse para una de las planchas grabadas por Birkhardt, con singulares paralelismos en las estampas de Antón Wierx³² y Juan Bernabé Palomino de la Venerable Ana de Jesús³³, una de las grandes fundadoras del Carmelo teresiano³⁴, a la que representaron arrodillada delante de un altar ofreciendo su corazón al Santísimo Sacramento, composición que tuvo una importante repercusión artística, como ponen de manifiesto los numerosos lienzos derivados de las mismas; sirvan como ejemplo, además de los conservados en el convento de las Hermanas de la Caridad de Lovaine y en el Carmelo de la Encarnación de Clamart³⁵, el del monasterio carmelita de Salamanca que sigue —posición de las manos— la estampa de Wierx que fue utilizada también por otros grabadores, como Juan Bernabé Palomino, quien se encuentra más cerca de la representación delineada por Johhan Hiebel en la estampa



3. Juan Bernabé Palomino, *Verdadero retrato de la V.M. Mariana Francisca de los Ángeles*, 1736. Instituto Histórico Teresianum de Roma.

que realizó de la Venerable Madre Mariana Francisca de los Ángeles, fundadora en 1684 del monasterio carmelita de santa Teresa de Madrid, al que la reina María Luisa de Orleans regaló, a instancias del príncipe de Astillano, una custodia que el grabador destaca en la excepcional plancha que realiza para ilustrar el libro de fray Alonso de la Madre de Dios: *Vida histórico-panegírica de la venerable madre, Mariana Francisca de los ángeles, extática religiosa descalza en el Convento de Ocaña, fervorosa fundadora de el de Santa Teresa de Madrid*, publicado en Madrid en 1736 (il. 3).

La serie madrileña de 1752 es la más importante de las últimas que se dedican a la santa de Ávila y la primera que se graba en España, lo que le confiere un gran interés que se incrementa con la síntesis de destacados conceptos carmelitanos junto a temas



4. Juan Bernabé Palomino, *Santa Teresa escritora*, 1752. Biblioteca Colombina, Sevilla.

tradicionales renovados. Uno de los más difundidos e importantes de su iconografía es el de *Santa Teresa escritora* iluminada por el Espíritu Santo³⁶ (il. 4) que aparece en algunas ocasiones combinado con la «vera efigies». Es una temática que encontramos en la primera serie de Amberes y que se aborda de una manera particular en las series de 1670 con un ángel que escribe sus textos, figuración que se mantiene en la serie de 1715, aunque Westerhout incorpora también la imagen tradicional adaptándola a la estética del setecientos. En esta línea continúa la estampa que antecede la *Vida* de la santa, aunque en ella se introducen varios elementos que le confieren una especial singularidad, marcada, además de por la destacada representación del Espíritu Santo —cuya visita recibió en forma

de Paloma³⁷—, por el contraste entre la luz y las tinieblas, entre los vuelos etéreos para alcanzar la gracia divina y la materialidad y apego a las cosas terrenales, con un claro recuerdo de *Las Moradas*, donde se representan las almas en forma de palomas, desde las que no pueden emprender el vuelo por estar atrapadas a las cosas terrenales, figurándose en la edición de Juan de Rojas una imagen muy ilustrativa del alma dirigiéndose al sol³⁸; siendo especialmente significativos en este sentido los emblemas que completan la estampa, imágenes de la propia santa: una paloma y el águila volando hacia el astro que simboliza la divinidad, completándose en los ángulos opuestos con el Pelicano que alimenta a sus hijos y el Ave Fénix que renace de sus cenizas, como renacen las llamas del Espíritu en los escritos de santa Teresa, que las hace propias y transmite a sus seguidores en forma de alimento espiritual³⁹.

La plancha, que se completa con el texto «Aestuat ut ruptis vivax fornacibus ignis, / Aestuat haec flammis pagina parva suis. / Flammis hic etenim vero rediviva colore / Offertur propria picta Teresa manu» (se agita esta pequeña página con sus llamas, se agita como fuego vivo en un horno reventado. Aquí, en verdad devuelta a su verdadero color gracias a las llamas, Teresa se ofrece dibujada por su propia mano) y se relaciona con las representaciones de san Cirilo de Alejandría —uno de los Padres más importantes de la Iglesia oriental⁴⁰, venerado como el santo de la maternidad divina de María⁴¹ por vencer a Nestorio con sus escritos y representado generalmente escribiendo los *Doce anatematismos clásicos* que debía suscribir el hereje⁴², que suele figurarse a sus pies, bajo la mesa, de manera similar a como figura Juan Bernabé Palomino al demonio en la estampa comentada⁴³—, tuvo una especial repercusión y fue seguida cambiando el formato, eliminando los emblemas y reduciendo el texto latino, además de por P. Alabern en la serie de 1852, en la estampa suelta firmada por M. Navarro, a quien podemos relacionar con José Mariano Navarro, que figura como grabador y encuadernador en México desde 1756 hasta 1809, conocido por sus ilustraciones de las *Lecciones matemáticas* de José Ignacio Bartolache (1769) y de la *Historia de la Nueva España* editada por el arzobispo Lorenzana en 1779⁴⁴, y por otras estampas, especialmente por la copia de la realizada por Juan Bernabé Palomino para el segundo tomo del *Museo Pictórico*⁴⁵ con la intención de que sirviera de prospecto a las reuniones que organizaba en su casa⁴⁶, dentro de las tertulias de estudiosos o pequeñas academias para tratar problemas del bien común y de las artes plásticas, fruto del ambiente social influido por las ideas de la Ilustración que anteceden al establecimiento de la Real Academia de San Carlos⁴⁷. Estas versiones de Navarro y Alabern tienen formato rectangular, como algunas láminas de la edición de 1752, frente a las comentadas con emblemas que recuerdan un tipo de plancha que tuvo poco desarrollo en el ámbito carmelitano y que sitúa la serie de Juan Bernabé Palomino en el tránsito del Barroco al Neoclasicismo, mirando hacia atrás en algunos aspectos y hacia los nuevos tiempos, como se advierte en el planteamiento de los temas tradicionales, entre los que destaca especialmente la transverberación⁴⁸ (il. 5) que presenta una cierta relación con algunas estampas de las series de 1670 y 1715 en las que santa Teresa se figura ante un altar con Jesús Niño recordando como la reformadora descalza quiso adscribirse a Jesús, posesión nominal que culmina con la sublime unión con Cristo en la transverberación, cuya plancha se completa con cuatro emblemas —corazón con el dardo de Amor divino, girasol buscando la luz, brújula señalando el Norte y salamandra, que en la poética quevedesca aparece asociada al amor⁴⁹— y el texto «Ignea tela Puer jaculat Teresia corde / Accipit, et tanto vulnere victa jacet. / Ignea sed jaculat tibi tela simillima Virgo. / Accipe flammigera dulcia scripta manu» (el Niño lanza dardos encendidos. Teresa los recibe en el corazón, y yace vencida por tan gran herida.



5. Juan Bernabé Palomino, *Transverberación de santa Teresa*, 1752.
Biblioteca Colombina, Sevilla.

Pero la Doncella te lanza a ti dardos del todo iguales. Recibe las dulces palabras escritas por su ardiente mano). La simbiosis de imágenes comentada enriquece el significado de la estampa, sintetizando aspectos diferentes de los más amplios conjuntos seriados; particularidad que se presenta, además de como una ventaja económica, como una característica de las series *setecentistas* —exceptuando la adaptación de Westerhout de las *seiscientistas*— que encontramos también en la diseñada por Johann Hiebel para el Carmelo de Praga no obstante su apego a la tradición. Pero la serie madrileña presenta, además, una singular utilización del emblema —solo con cuerpo, sin texto interpretativo⁵⁰ de la



6. Juan Bernabé Palomino, *Nuevas fundaciones teresianas*, 1752.
 Biblioteca Colombina, Sevilla.

imagen que sirve para afianzar la idea⁵¹— y supera la hagiografía emblemática⁵² —de la que participa el libro *A Estrella Dalva*⁵³ dedicado a santa Teresa con grabados de Manuel Freyre⁵⁴— dando comienzo a un original tipo de estampa que condensa acertadamente los conceptos básicos de las obras teresianas que ilustra.

Temática significativamente renovada es la que se refiere a las nuevas fundaciones (il. 6) simbolizadas por una representación de santa Teresa saliendo de un edificio en obras⁵⁵, en el que se ve la imagen de Cristo llagado, como parte fundamental de la espiritualidad teresiana —su verdadera conversión—, anunciando con la campanita que lleva la cruz y una

imagen de la Virgen del Carmen, transmitiendo que lo importante de sus fundaciones no era tanto la edificación⁵⁶ sino la vida espiritual que en ellas se vivía con la presencia constante de Cristo y de María, lo que matiza el texto «Ut bene fundetur praebent animacula normam / Ut melius praestat sedula fabra modum. / Nil mirum: nam gestat fabram Virgo Magistram. / Quae templum, turris, dicitur, atque domus» (las almas sencillas ponen en práctica sus reglas para una buena construcción. Para una construcción aún mejor, la obrera diligente aplica su buen oficio: y no es de extrañar: pues la Doncella lleva consigo a la Maestra de obras, a la que llaman templo, torre y casa⁵⁷). En los emblemas que la completan se recuerda el aumento de los «palomarcitos» que proliferan a partir de santa Teresa, en los que se asegura el aislamiento –paloma sola en medio del mar– que facilita la oración, el recogimiento infuso y la unión con Dios, representándose el alma a través gusanos de seda que se encierran en su capullo –monasterio– para convertirse en mariposas y volar al cielo –como recoge la santa en *Las Moradas*–; figurándose las nuevas fundaciones en los emblemas superiores, en los que destaca la representación de un nido de cigüeñas en una torre, recordando al ave que no solo alimenta a sus polluelos sino también a sus progenitores⁵⁸, en una clara alusión a los calzados.

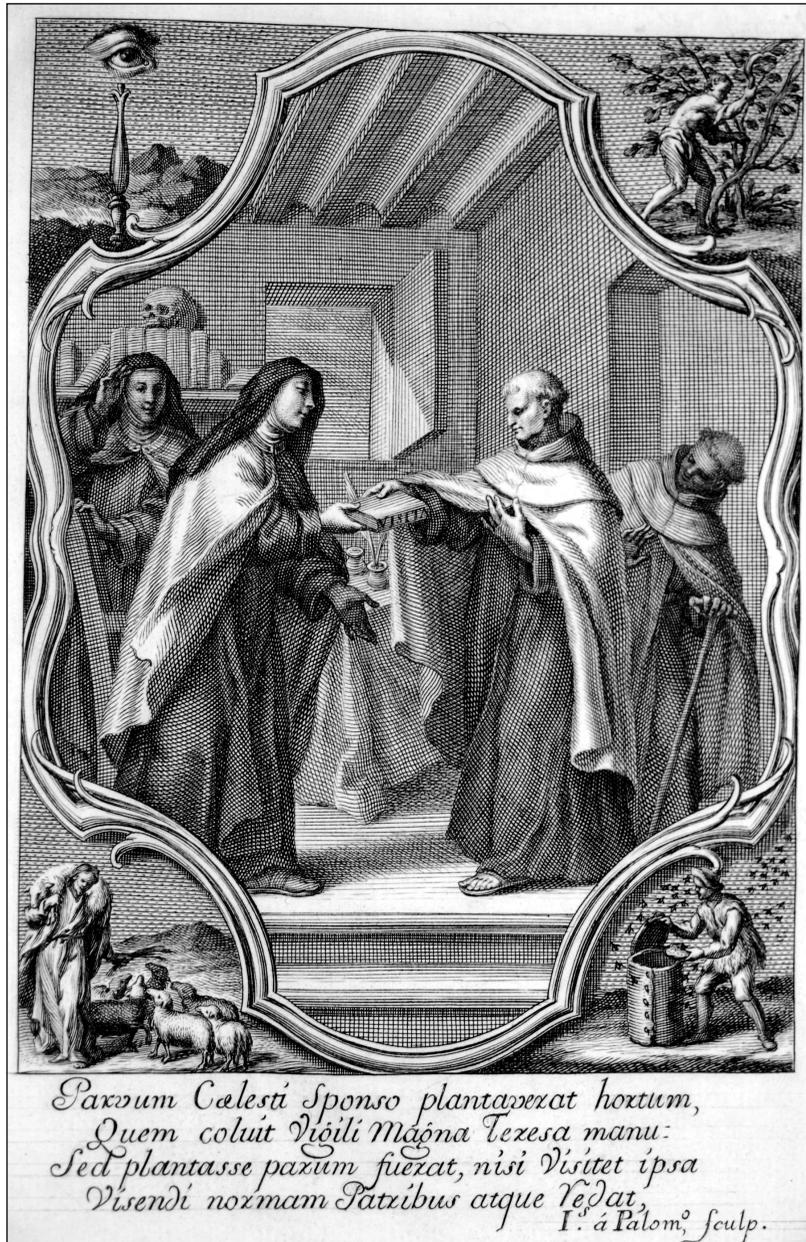
Como complemento de esta idea de difusión del Carmelo teresiano se incorpora a la serie, en la contraportada de los dos primeros tomos de las *Obras* (il. 7), una singular representación de santa Teresa ofreciendo flores junto a Elías y santo Domingo con el texto «Virtutum innumeris fulget Teresa talentis, / quae tamquam flores suscipit á Patribus; / multiplicat vero lucrum, dum serva fidelis: / dat sponso fructus pluribus in fratribus» (Teresa resplandece con los innumerables talentos [6000 dracmas áticas/parábola de los talentos] de las virtudes que recibe de los Padres como si de flores se tratara; multiplica la ganancia, como sierva fiel: «rodeada» de numerosos hermanos, entrega los beneficios al esposo). Los acompañantes de la reformadora descalza portan, además de la espada flamígera y la cruz flordelisada, cestas con las flores que la santa reparte a un grupo de carmelitas –entre los que se encuentra san Juan de la Cruz con el nimbo de santidad–, simbolizando la expansión del Carmelo –eliano y tomista– que multiplica sus flores con una singular imagen que relaciona a los carmelitas con las flores del Carmelo y a los monasterios con los jardines carmelitanos, como suele ser habitual encontrar en las estampas que tienen relación con las nuevas fundaciones, como la grabada por Courbes para el frontispicio de la vida de Isabel de Santo Domingo⁵⁹, en el que se presenta el nuevo monasterio de San José de Zaragoza como un jardín –un nuevo jardín místico de oración–, como es frecuente mostrar los carmelos teresianos, donde surgen las flores del Carmelo que los descalzos cultivan, como representa Richard Collin sobre dibujo de F. Quellinus en el frontispicio de *Les Fleures du Carmel* (Amberes, 1670) del padre Pedro de la Madre de Dios, en el que se representa el Jardín Carmelitano como «hortus conclusus», con forma de monte, que necesita cuidado para crecer y el agua adecuada, que mana de las doctrinas tomistas y teresianas tal como representa la estampa de Francesco Curti, sobre dibujo de Angel Michel Calon, para la obra de Baldassaro de S. Catarina de Siena: *Splendori riflessi di sapienza celeste vibrati da gloriosi generali Tomaso d' Aquino e Teresa di Gesù sopra il Castello Interni e Mistico Giardino*, publicada en Bolonia en 1671, en la que santa Teresa y santo Tomás aparecen arrodillados sobre un cúmulo de nubes recibiendo la luz del Espíritu Santo para escribir sus obras que transmiten a un grupo de carmelitas situado en primer término, apareciendo entre unos y otros el «castillo interior» y el «jardín místico de la oración» en el que se aprecia la fuente de Elías, un pozo y una noria, que aluden a las diferentes formas de regar el huerto/jardín, tal como escribió santa Teresa: «agua de lluvia, río, noria o arrojando el agua con los propios brazos», a las que se alude en una de las más interesantes estampas grabadas por Juan



7. Juan Bernabé Palomino, *Expansión del Carmelo teresiano*, 1752.
 Biblioteca Colombina, Sevilla.

Bernabé Palomino para la serie que comentamos, en la que se figura a la reformadora señalando una alegoría del alma.

Tampoco podía faltar en una serie teresiana la representación de uno de los encuentros de santa Teresa con san Juan de la Cruz para llevar a cabo la reforma, que la descalza relata en el libro de las *Fundaciones*: «Poco después (de la fiesta de la Asunción) acertó a venir allí un Padre de poca edad, que estaba estudiando en Salamanca, y él fue con otro compañero, el cual me dijo grandes cosas de la vida que este Padre hacía. Llámase fray Juan de la Cruz. Yo alabé a Nuestro Señor, y hablándole contentóme mucho y supe de él



8. Juan Bernabé Palomino, *Encuentro de santa Teresa con san Juan de la Cruz en Duruelo*, 1752. Biblioteca Colombina, Sevilla.

como se quería unir a los Cartujos. Yo le dije lo que pretendía y le rogué mucho esperase hasta que el Señor nos diese monasterio, y el gran bien que sería, si había de mejorarse, ser en su misma Orden y cuanto más serviría al Señor. Él me dio la palabra de hacerlo, con que no se tardase mucho»⁶⁰. Después de que san Juan decidiera formar parte de la familia de santa Teresa, ella lo instruyó en la misma, como podemos apreciar en diversas estampas de los carmelitas abulenses que materializan lo que la santa narra, escribiendo que aprovechó su estancia en Valladolid para informarle de «toda nuestra manera de proceder, para que llevase bien entendidas todas las cosas, así de mortificación como de

estilo de hermandad y recreación que tenemos juntas; que de todo es con tanta moderación que sólo sirve de entender allí las faltas de las hermanas, y tomar un poco de alivio para llevar el rigor de la Regla»⁶¹, representándose en la estampa⁶² de Juan Bernabé Palomino a la santa de Ávila entregando al santo de Fontiveros un libro de *Visitas* (il. 8) con el texto «Parvum Caelesti Sponso plantaverat hortum, / Quem coluit vigili magna Teresa manu: / Sed plantasse parum fuerat, nisi visitet ipsa / Visendi normam Patribus atque redat» (la gran Teresa había plantado para su Celestial Esposo un pequeño huerto que cultivó con mano atenta: pero de poco sirviera lo plantado, si no lo visitara ella misma y entregara a los Padres la regla para visitar). En esta estampa los emblemas están relacionados, además de con la asistencia divina simbolizada por la imagen de Buen Pastor, con la labor de la reformadora y de los visitantes, destacando especialmente el cuidado de las religiosas a través de los emblemas del apicultor y agricultor, y el cetro con ojo que alude a la vigilancia⁶³.

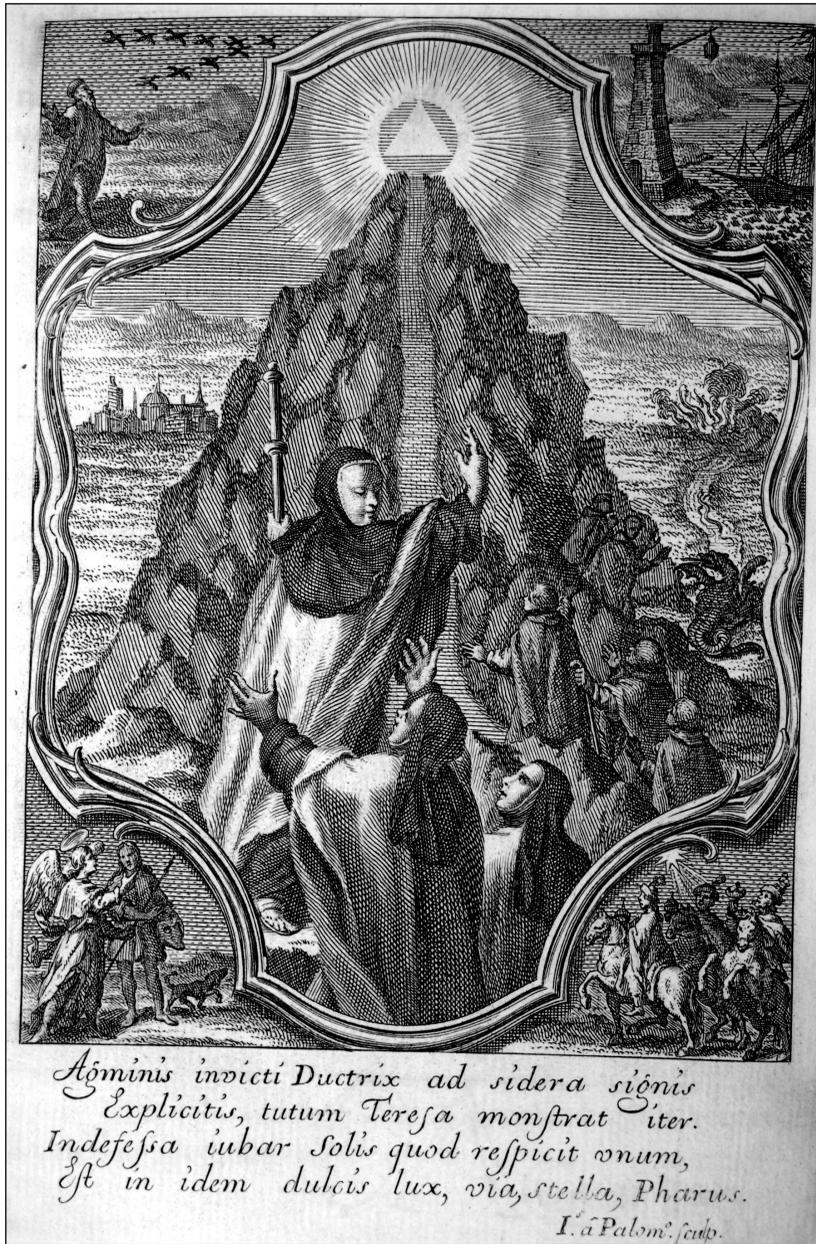
Una singular representación es la que encontramos en la contraportada de los dos tomos de las *Cartas* con el texto «Virtutum tuctrix ambit commertia corde; / Merces sub Chartis, datque Teresa lucris. / Lepido subscriptis bexamine jura reposcit: / sed quaestus sponso, perdita sibi refert» (vigilante acoge en su corazón el comercio de las virtudes; los bienes están en las escrituras, y Teresa los da a interés. Con graciosas burlas reclama los réditos a los suscriptores; pero las ganancias son para el esposo, y ella se queda con las pérdidas) simbolizando las virtudes de la reformadora descalza, representada como si se tratara de una apoteosis, recibiendo la inspiración divina del Espíritu Santo para escribir sus *Cartas* en las que transmite la fuerza para alcanzar el fin sobrenatural a sus lectores, a quienes –según el texto latino que utiliza un símil mercantilista– les reclama las ganancias, que recauda para el Esposo, representado en el cáliz con la Sagrada Forma. La figuración de santa Teresa como una mujer virtuosa ha sido frecuente en su iconografía a través de obras que destacan por separado diferentes cualidades de la carmelita, pero es atípica su representación rodeada por las alegorías de las mismas tal como la muestra Juan Bernabé Palomino en la singular estampa (il. 9), en la que las virtudes presentan la iconografía habitual, destacando el diálogo entre la Prudencia y la Fortaleza con la piel de león al modo hercúleo, y la justicia con la templanza que vierte agua en el vino, como se representó frecuentemente a esta virtud en el arte italiano⁶⁴, iconografía que se extendió a través de la estampa, en la que podemos recordar el bello ejemplar perteneciente a la *Serie de Virtudes* grabada por el holandés Lucas de Leyden⁶⁵. En el ángulo opuesto se ha representado el Espíritu Santo junto a las virtudes teologales, entre las que destaca especialmente la alegoría de la Fe con el cáliz y la Sagrada Forma, recordando uno de los episodios que se consideran esenciales en la vida espiritual de la venerable Ana de Jesús y que grabó Corneille Galle sobre dibujo de Pedro Pablo Rubens, en el que aparece la carmelita ofreciendo su corazón llameante al Santísimo Sacramento, representado por el cáliz con la Forma que sostiene un angelito; versión que tuvo una enorme repercusión por toda Europa y como ejemplo citaremos el conservado en las Carmelitas Descalzas de Bruselas, atribuido a Rubens⁶⁶, que presenta en espejo la misma composición grabada.

De gran interés es la estampa con la que comienza el *Camino de perfección* (il. 10) que representa a santa Teresa mostrando⁶⁷ a los carmelitas el camino a seguir con la letra «Agminis invicti Ductrix ad sidera signis / Explicitis, tutum Teresa monstrat iter. / Indefessa iubar Solis quod respicit unum, / Est in idem dulcis lux, via, stella, Pharus» (general de un ejército invicto con las banderas desplegadas, Teresa le muestra el camino seguro hacia las estrellas. Infatigable, tan solo mira hacia el resplandor del sol, en el que hay una luz encantadora, un camino, una estrella, un faro). El mensaje se completa con



9. Juan Bernabé Palomino, *Virtudes de santa Teresa*, 1752.
 Biblioteca Colombina, Sevilla.

los emblemas que representan la importancia del faro y de la estrella para los navegantes y los Reyes Magos, y los elianos que figuran el penoso camino del profeta a Horeb, en el que fue confortado por el ángel que lo invitó a beber agua y comer pan, del que fue también servido por los cuervos cuando se retiró al torrente de Querit tras anunciar al rey Ajab la sequía como castigo por la introducción oficial del culto a Baal (1 Re 17,1-7), asistencia divina en ambos casos que se consideran prefiguraciones eucarísticas⁶⁸. La particularidad de esta imagen en la iconografía teresiana viene marcada por su vinculación al programa espiritual sanjuanista, singularmente representado en una de las estampas más interesantes del



10. Juan Bernabé Palomino, *Santa Teresa maestra enseña el camino de la salvación*, 1752. Biblioteca Colombina, Sevilla.

seiscientos hispano que participa de los caracteres del emblema –figura con leyenda explicativa– aunque no de manera estricta, la grabada por Diego de Astor en 1618 para la edición príncipe de las *Obras* del santo carmelita con la representación del Monte Carmelo, en la que se sintetiza el programa ascético místico destinado a los descalzos, que san Juan materializó en unos dibujos, de los que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 6296) el dedicado a Magdalena del Espíritu Santo, descalza de Beas, cuyo monasterio visitaba el reformador carmelita periódicamente desde su residencia en la cercana fundación de La Peñuela; existiendo entre los dos conventos un gran monte, en cuya falda

—volviendo de Beas— había dos caminos que parecían conducir a La Peñuela, pero que no llevaban hasta el paradisíaco lugar, al cual sólo se llegaba por un empinado y difícil camino que atravesaba el monte; medio geográfico que influyó en la materialización del programa sanjuanista que grabó Diego de Astor, en cuya estampa se aprecia una zona luminosa en la parte superior que representa la unión con Dios —«que solo mora en este monte», dice la leyenda—, a la que se accede por una estrecha senda en la que no hay nada y no por los anchos caminos laterales llenos de bienes, pudiéndose apreciar una forma semejante a una cruz, habiendo destacado Florisoone el sentido antropomórfico de la estampa⁶⁹.

El Monte Carmelo que materializa san Juan no representa el lugar donde tuvo su origen la Orden, sino un carmelo ideal, el Paraíso carmelitano que con forma de montaña grabó Richard Collin para *Les Fleures du Carmel* (Amberes, 1670), presentando los dos reformadores descalzos los esfuerzos de la vida interior para llegar a la unión con Dios. Este monte de la virtud cuenta con numerosos precedentes, entre los que hay que destacar, además del *Monte Calvario* (1529) de fray Antonio de Guevara y la *Subida del Monte Sión* (1537) de Bernadino de Laredo que siguió santa Teresa⁷⁰, los más inmediatos de la «Alegoría del Monte y del Palacio de la virtud» en *Le Temple de Minerva* (1513) de Lemaire de Belges, *Le Temple de Vertu* (1542) de fray Habert⁷¹ y la *Tabla de Cebes*, una alegoría de la vida humana en forma de montaña que se corona con el templo de la Felicidad, el premio que alcanzan los bienaventurados que se esfuerzan en alcanzar la virtud⁷², una obra de influencia estoica en la actitud ante la vida que se adapta a las doctrinas de la Contrarreforma y a los presupuestos ascéticos sanjuanistas⁷³.

El monte se difundió en numerosas ediciones de obras, apareciendo en algunas santa Teresa y san Juan invitando a subir a la cima, como en la estampa de F. A. Dietel para la edición vienesa de 1736 de la obra *Geistliche Sprüche und Leer-Stück, gezogen aus denen Büchern der seraphischen a Mutter Theresiae a Jesu, und des seeligen Vatters Joannis von Kreutz*. La santa de Ávila lleva en la mano izquierda el dardo de Amor divino de la transverberación y en la derecha un libro en el que se lee una de las sentencias más difundidas de cuantas dijo «*aut pati, aut mori*» (o padecer, o morir), mientras que el santo de Fontiveros lleva la cruz y un libro con la frase «*pati et contemni*» (padecer y ser despreciado), de la respuesta que san Juan dio a Jesús cuando se le apareció en Segovia y le preguntó qué era lo que deseaba que Él se lo concedería⁷⁴. Los famosos lemas condensan el modo de vida de los reformadores descalzos, los cuales aparecen en la estampa llamando a sus seguidores para que suban al monte que simboliza el camino de perfección para encontrar a Dios que se encuentra en la cima del monte Sión, al que se refiere el texto de la profecía isaiana recogido en el pie de la misma: «Venid y subamos al monte de Yhavé, a la casa del Dios de Jacob, y él nos enseñara sus caminos» (*Is* 2,3), entre los que destacan los marcados por los reformadores carmelitas, simbolizados en los citados lemas —grabados en los libros que portan— que son el camino de su existencia cristiana que transmiten a sus seguidores que se encaminan hacia la cumbre del monte en el que se ha representado una construcción carmelitana con el escudo de los descalzos que pensamos también evoca en esta estampa, en la que se sintetiza el programa ascético místico destinado a los descalzos, la construcción que según la tradición erigió Elías en el Monte Carmelo —recogida en la serie de estampas realizadas por Lommelin para el *Speculum Carmelitanum* (Amberes, 1680) de Daniel de la Virgen del Carmen⁷⁵—, vinculando a los descalzos con la cuna histórica y espiritual de la orden, al tiempo que se recuerda que la reforma teresiana promovió el retorno a la primitiva austeridad, a través de la cual desean llegar a la unión con Dios, lo que se materializa por Gregorio Fosman en una de las estampas más singulares de los reformadores descalzos



11. Juan Bernabé Palomino, *Santa Teresa mostrando una alegoría del alma y las formas de oración*, 1752. Biblioteca Colombina, Sevilla.

que funden su corazón con Dios en la cumbre del Carmelo⁷⁶. En otras ocasiones es santa Teresa la que invita a subir a la cumbre en la que reside la divinidad, como vemos en la estampa de Juan Bernabé Palomino para la edición madrileña de 1752 de las *Obras* de la santa que analizamos, llevando los dos reformadores –*Subida al Monte Carmelo*, *Las Moradas* o *Camino de perfección*– a la unión con Dios, que reside en la cumbre del monte, al que deben ascender especialmente los carmelitas, como vemos en los frontispicios de *Summarium* (München, 1634) e *Institutionum Mysticarum* [...] (Amberes, 1671), en el que aparece coronado por la Santísima Trinidad.

El comienzo de *Las Moradas* se señala con una representación de santa Teresa mostrando una alegoría del alma y las formas de oración con el texto «Cursibus undarum profert Teresia merces, / Cordis quas castro congregat ipse Deus. / Et famulas, parvos tenerosque invitat ad arcem, / Exhibet et Sophiae Diva Teresa dapes» (Teresa muestra en los cursos de las aguas los bienes del corazón que el propio Dios reúne en un castillo. Y santa Teresa invita a la fortaleza a las siervas, a los humildes y a los niños, y les enseña los manjares de la Sabiduría) evocando la comparación que hace de la oración con el agua para regar el huerto: «Pues veamos ahora de la manera que se puede regar (el alma) [...] Paréceme a mí que se puede regar de cuatro maneras: o sacar el agua de un pozo [...] o con noria y arcaduces [...] o de un río o arroyo [...] o con llover mucho, que lo riera el Señor sin trabajo ninguno nuestro, y es muy sin comparación mejor que todo lo que queda dicho»⁷⁷. En el centro de la estampa (il. II) una alegoría del alma en forma de castillo atacado por el mal, en el que se encuentra el corazón transverberado por el amor de Dios, Agnus Dei que corona la estampa y que se ofreció en sacrificio en la cruz, fuente de la vida que se relaciona con la simétrica del pozo de Samaria, donde Jesús reveló a la samaritana su condición de Mesías cuando le dijo: «quien bebe de esta agua volverá a tener sed, pero el que beba del agua que yo le diere no tendrá jamás sed. Que el agua que yo le dé se hará en él una fuente que salte hasta la vida eterna» (Jn 4,13-14) —recordando a Elías y la fuente eliana que riega el Carmelo—, episodio evangélico muy apreciado por santa Teresa desde que era pequeña, como refiere en su autobiografía, escribiendo que siendo niña, aunque no comprendía el valor del agua viva que Cristo ofrecía a la samaritana, suplicaba al Señor que se la concediese siguiendo la leyenda «Domine, da mihi aquam» de una representación que tenía del pasaje bíblico⁷⁸ que se representó en las decoraciones de los carmelos teresianos, destacando el realizado por Jacques Stella (1596-1657) para el convento de la Encarnación en su último periodo parisino, después de su regreso de Italia, que después de múltiples vicisitudes se conserva en la iglesia de Notre-Dame-de-Bercy⁷⁹.

La estampa tiene un profundo sentido alegórico, comenzando por la configuración del alma como un castillo que tiene paralelismos en la mística islámica⁸⁰, en la *Civitas Dei* agustiniana⁸¹ y en las lecturas mundanas de la época, las denominadas novelas sentimentales⁸². Castillo interior con siete torres «o moradas» que Juan de Rojas explica en las *Representaciones de la verdad vestida* [...] con «Jeroglíficos, Emblemas y Empresas, estampadas para mayor inteligencia de la Doctrina de la Seráfica Doctora», comenzando con una representación de santa Teresa ante una alegoría de *Las Moradas* como conductora y guía que lleva a los lectores por el *Castillo interior*, con siete moradas que conducen a Dios⁸³, donde se representan las almas en forma de palomas, desde la que no puede emprender el vuelo por estar atrapada a las cosas terrenales —primeras moradas—. Pero el alma aunque está apegada a los deleites terrenales tiende a Dios —segundas moradas—, al que se dirige liberándose de los mismos mediante la oración —terceras moradas— y el recogimiento infuso —cuartas moradas—. Se busca la unión con Dios —quintas moradas—, figurándose el alma por gusanos de seda que se encierran en su capullo —monasterio— para convertirse en mariposas y volar al cielo en contraposición al topo que busca en la tierra su anhelo y muere en ella. En este caminar el alma encuentra dificultades —sextas moradas—, pero finalmente abraza al Amor divino —séptimas moradas—⁸⁴.

En esta senda espiritual santa Teresa describe los trabajos y dificultades que el caminante encontrará —la batalla interior inherente a su obra⁸⁵—, dificultades que en la estampa de Palomino se simbolizan por las serpientes que bordean el castillo, al que parecen dirigirse varias carmelitas. Por ello, pensamos que la grandiosa edificación, además de

representar el castillo interior —el alma que busca a Dios siguiendo un camino de perfección en el que progresa con renunciaciones a las cosas de este mundo y superando todas las dificultades que obstaculizan la unión con Él, que mora en el centro del castillo, en el centro del alma, al que se llega a través de las moradas que son los distintos grados de intimidad del alma consigo misma—, también representa la imagen de un monasterio en el que se busca a Dios, como en *Las Moradas* o *Castillo interior*, una obra dirigida —como *Camino de perfección*— a las religiosas —viandantes por las moradas— para enseñarles el camino de la contemplación⁸⁶ y de la unión con Dios, en la vida que la santa de Ávila evidencia a sus seguidoras en las fundaciones teresianas, los «palomarcitos» o jardines carmelitanos donde surgen las flores del Carmelo, como hemos comentado.

Por concebir santa Teresa el alma como un huerto/paraíso, se presentan en las terceras moradas, además de jardines donde se encontraban las esposas que simbolizaban el temor filial y el temor servil, otros jardines muy espaciosos⁸⁷, el último con ermitas que remiten a los monasterios descalzos, en los que éstas son frecuentes, pues la reforma teresiana promovió el retorno a la primitiva austeridad, sugiriendo la vuelta a las sedes eremíticas, siendo el carmelita español Tomás de Jesús (1564-1627) quien resolvió el problema tipológico del monasterio creando los Santos Desiertos, que se construían en lugares apartados y fértiles para poder cultivarlos y en muchos casos idílicos, pues se asocia la práctica de la plegaria con la belleza de lo creado⁸⁸. Eran espacios amplios y cercados, sobresaliendo en el cuerpo principal del conjunto monástico la iglesia, en el centro de un claustro rodeado por dependencias para la vida comunitaria y las celdas: pequeñas casas, con dormitorio, estudio y huerto, a medio camino entre el clásico monasterio oriental con la iglesia en el centro del claustro y los claustros grandes de las Cartujas⁸⁹. En ellos se suele destacar de manera especial la denominada *fuentes y lugar de encuentro espiritual*, imagen del Paraíso Carmelitano, y se completaban con pequeñas ermitas que varían en número y que eran utilizadas por los contemplativos en determinados momentos del año litúrgico, especialmente Adviento, Cuaresma y Pentecostés⁹⁰. En los monasterios teresianos no faltan las ermitas u oratorios contruidos en la huerta donde las descalzas podían buscar la soledad de la vida eremítica y a donde se retiraban «todo el tiempo que no anduvieran con la comunidad o en oficio della»⁹¹ para no ver ni oír nada y en soledad ejercitarse en la primera forma de oración: «De las que comienzan a tener oración podemos decir son las que sacan el agua del pozo, que es muy a su trabajo [...] que han de cansarse en recoger los sentidos [...] Han menester irse acostumbrando a no se les dar nada de ver ni oír [...] sino estar en soledad y, apartadas, pensar su vida pasada [...] Han de procurar tratar de la vida de Cristo, y cánsase el entendimiento en esto»⁹². Hemos señalado la presencia simbólica de esta forma de oración en la estampa de Juan Bernabé Palomino, en la que también se figura la oración de quietud a través de la noria: «Aquí se comienza a recoger el alma, toca ya aquí cosa sobrenatural, porque en ninguna manera ella puede ganar aquello por diligencia que haga [...] no cansa [...] aunque dure mucho rato; porque el entendimiento obra aquí muy paso a paso y saca muy mucha más agua que no sacaba del pozo [...] Esta agua de grandes bienes y mercedes que el Señor da aquí hace crecer las virtudes muy más sin comparación que en la oración pasada, porque se va ya esta alma subiendo de su miseria y dásele ya un poco de noticia de los gustos de la gloria»⁹³. Junto a la santa, en primer término, también se ha figurado el tercer modo de oración o «tercera agua con que se riega este huerto, que es agua corriente de río o de fuente, que se riega muy a menos trabajo [...] Quiere el Señor aquí ayudar al hortelano de manera que casi Él es el hortelano y el que hace todo»⁹⁴, completándose la estampa con la imagen de Cristo crucificado, de

cuyas llagas surge el agua viva, que «viene del cielo para con su abundancia henchir y hartar todo este huerto de agua [...] Ésta del cielo viene muchas veces cuando más descuidado está el hortelano. Verdad es que a los principios casi siempre después de larga oración mental [...] Estando así el alma buscando a Dios, siente un deleite grandísimo y suave casi desfallecer toda con una manera de desmayo que le va faltando el huelgo y todas las fuerzas corporales [...] toda la fuerza externa se pierde y se aumenta en las del alma para mejor poder gozar su gloria»⁹⁵. Deleite que se figura de una manera muy plástica en la representación octava sobre las cuartas moradas en la obra de Juan de Rojas -acompañada por la letra: «De un mismo origen nace / pero en su manantial mas satisface»- con la que comienza el capítulo XXIII «En que se trata de los gustos, y regalos que la oración de quietud trae consigo, como efectos suyos mas principales: Dizese como los goza el alma, los participa también el cuerpo; y se señala la diferencia que ay entre los contentos de la meditación, y los deleytes de esta tan subida contemplación»⁹⁶ y que recuerda Juan Bernabé Palomino complementando excepcionalmente el significado en la estampa comentada, una de las más singulares de la serie destinada a ilustrar las *Obras* de santa Teresa editadas en Madrid en 1752.

**Temática de las estampas de las series teresianas de Madrid y Praga
en relación con las series de Amberes, Lyon y Roma**

MADRID 1752	PRAGA (primer tercio del s. XVIII)	ROMA 1715	LYON 1670	ROMA 1670	AMBERES 1613 y 1630
	Visión del Cristo Llagado	Lámina X			Lámina 6
Transverberación	Transverberación	Lámina XIX	Lámina 18 (p. 117) Lámina 19 (p. 123)	Lám. (p. 265)	Lámina 8
	Santa Teresa con San Pedro y San Pablo				Lámina 9
	Mutua posesión	Lámina LXIV	Lámina 45 (p. 299)	Lámina 67 (p. 279)	Lámina 10
	Santa Teresa contemplando la S. Trinidad.				Lámina 11
	Desposorios místicos	Lámina XLV	Lámina 44 (p. 291)	Lámina 54 (p. 247)	Lámina 13
	Santa Teresa recibiendo el velo y el collar precioso.	Lámina XXXIII	Velo, L.30 (p. 191) Collar, L.31 (p. 197)	Velo, L.18 (p. 151) Collar, L.42 (p. 211)	Lámina 14
Encuentro de santa Teresa con san Juan de la Cruz en Duruelo		Lámina XLII			Lámina 18
	Virgen del manto				Manto teresiano Lámina 19
	Santa Teresa recibiendo una cruz preciosa	Lámina XVII	Lámina 16 (p. 10)	Lámina 50 (p. 235)	
	Santa Teresa ante el S. Sacramento				
Santa Teresa escritora		Lámina LIII Lámina LIV	Lámina 50 (p.339)	Lámina 53 (p. 245)	Lámina 23
Nuevas fundaciones teresianas					
Expansión del Carmelo teresiano					
Virtudes de santa Teresa					
Santa Teresa maestra enseña el camino de la Salvación					
Santa Teresa mostrando una alegoría del alma y las formas de oración					

NOTAS

1. GALINDO, Natividad, «Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino», *Academia*, nº 69 (1989), pp. 239 ss.
2. Hemos manejado los ejemplares de la Biblioteca Colombina de Sevilla, sign. BAS 31/71-74.
3. Biblioteca del Teresianum de Roma, sign. Carm/B/1885 y 1886.
4. PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorios de grabados españoles*, Madrid, 1982, t. II, p. 341, recoge las ediciones de 1752 y 1778.
5. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, sign. 145.VI.62-66.
6. Estampa publicada por MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Paris, 1932, p. 99. Las escenas reproducidas fueron los ocho milagros que se recogieron en la bula de canonización: multiplicación de la harina en el monasterio de Villanueva de la Jara, curación de Ana de la Trinidad en Medina del Campo, curación de la priora de Medina del Campo, el árbol revivificado en el momento de la muerte de santa Teresa, la curación de un niño, la curación de una carmelita que había perdido el olfato, la curación de Ana de San Miguel y la curación de Francisco Pérez, temas secundarios de la estampa que no se mantienen en la iconografía teresiana, en la que se continúan repitiendo los de la *Vita* de 1613.
7. Hablamos de series porque son diferentes, pero realmente es una serie que presenta leves diferencias. Ilustran *La Vie de la seraphique Mere Sainte Teresa de lesvs, fondatrice des Carmes Déchaussez & Carmelites Déchaussées, en Figures, & en Vers François & Latins. Avec un Abbregé de l'Histoire, une Reflexion Morale, & une Resolution Chrétienne sur chaque Figura* y la *Vita Effigiata et Essercizi Affettivi di s. Teresa di Giesv Maestra di Celeste Dottrina*. El hecho de que algunos grabados estén firmados por Gillaume Valet y que se destaque la devoción de santa Teresa a san Luis advierten del origen francés de la serie, aunque ésta debió realizarse probablemente en Roma, pues la serie italiana es mayor, es la que presenta tres estampas firmadas por Valet y en ella se advierte el recuerdo de Giovanni Lanfranco, el discípulo de Agostino Carracci que a principios de los años '30 realizó para el monasterio de San José de MM.C.D. una pintura de *Santa Teresa recibiendo el collar de manos de María en presencia de San José* que fue seguida por Valet en la estampa de la serie italiana que firma y aparece reproducida como en el lienzo de Lanfranco y en espejo respecto a la serie francesa sin firma, por lo que podríamos considerarla como la estampa de la plancha original al invertir el modelo, si bien pudo haber utilizado alguna estampa de reproducción de la singular pintura, de la que conocemos el ejemplar conservado en el Colegio Internacional San Alberto O. C. de Roma. Las variantes de las dos series son mínimas, cuando no se repiten exactamente igual, presentándose algo más de dos tercios invertidas en las ediciones citadas. Pequeñas diferencias que se deben a que dado que la edición es simultánea, con lo que cuenta el país importador es con las pruebas de estado, de editor o autor que se hacían para comprobar el efecto general de la estampa, que se puede cambiar si no es satisfactorio, a lo que pensamos se deben los cambios señalados (Cfr. MORENO CUADRO, Fernando, «En torno a las fuentes iconográficas de Tiepolo para la «Visión teresiana» del Museo de Bellas Artes de Budapest», *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 327 (2009), pp. 243-258).
8. Son muy numerosas las estampas que representan al padre Domingo portando el famoso cuadro y la cruz -como la grabada por F. L. Schmitner que sirvió de inspiración para el relieve esculpido entre 1624 y 1628 en la portada de la iglesia de Weissen Berg- o sosteniendo la cruz ante una panorámica de la famosa batalla, como en el lienzo que la infanta Isabel Clara Eugenia encargó a Rubens del carmelita en 1621, cuando se encontraba en Bruselas (Cfr. RIEZLER, *Der Karmeliter P. Dominikus a Jesús Maria und der Kriegrath vor der Schlacht am Weissen Berge*, München, 1897, p. 443).
9. Coincide que es la única estampa firmada por «F. Lucas del.», de quien no tenemos noticias y puede ser un discípulo de Johann Hiebel, manteniéndose la realización por Birckart o su taller, aunque siempre aparecen firmadas las planchas por él. Sobre la relación maestro-discípulo en los talleres de grabado vid. MORENO CUADRO, Fernando, «La relación Francisco Quart - Tomás Planes y la estampa pedagógica en Valencia en el primer cuarto del siglo XVIII», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVIII (2007), pp. 25-36.
10. PÁEZ RÍOS, *op. cit.*, pp. 336 y 341, ha constatado entre 1737 y 1773 la firma «Is a Palomino esculp. Regs Mti incidit». Otras estampas, como las de la serie que nos ocupa, están firmadas: «Is a Palomino sculpt».
11. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 9, 1. La visión de la imagen del Ecce Homo se produjo en 1553 cuando atravesaba el oratorio: «Era de Cristo muy llagado, y tan devota, que mirándola, toda me turbó de verla tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojome cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle».
12. AUCLAIR, Marcelle, *Vida de Santa Teresa*, Ávila: Ed. Palabra, 1989.
13. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 29, 13.

14. CHEVALIER, Jacques, «Sainte Thérèse d'Ávila et l'expérience de Dieu», en *Histoire de la Pensée*, Paris, 1956. pp. 669-687.
15. KUHN, R., «Die Unio Mystica der Hl. Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der Kornaro Kapelle in Rom», *Alte und Moderne Kunst*, XII (1967), pp. 2-8.
16. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 29, 5: «Suplicaba mucho a Dios que me liberase de ser engañada. Esto siempre lo hacía y con hartas lágrimas, y San Pedro y San Pablo, que me dijo el Señor, como fue la primera vez que me apareció en su día, que ellos me guardarían no fuese engañada; y así muchas veces los veía al lado izquierdo muy claramente, aunque no con visión imaginaria. Eran estos santos muy mis señores».
17. ENRIQUE DEL SAGRADO CORAZÓN, «Doctrina y vivencia de Santa Teresa sobre el misterio de Cristo», *Revista de Espiritualidad*, 22 (1963), pp. 773-812.
18. EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS, *San Juan de la Cruz y el misterio de la Santísima Trinidad*, Zaragoza, 1947, y del mismo autor: «Doctrina y vivencia de Santa Teresa sobre el misterio de la Santísima Trinidad», *Revista de Espiritualidad*, 22 (1963), pp. 756-772; v.a., HERRÁIZ, Maximiliano, «Teresa de Jesús, experiencia trinitaria», *Monte Carmelo*, 109 (2001), pp. 3-34.
19. MORENO CUADRO, Fernando, «En torno a la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús», *Traza y Baza*, 7 (1978), pp. 117-119.
20. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario, «Realidad y experiencia de Dios en Santa Teresa», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, 1982, t. II. p.835.
21. GUTIÉRREZ RUEDA, Laura, «Ensayo de iconografía Teresina», *Revista de Espiritualidad*, 90 (1964), pp. 87-88.
22. *L'Art du XVII siècle dans les Carmels de France*, París: Yves Rocher, 1982, p. 57, n. 17.
23. El mismo motivo que Gutiérrez Rueda cita en una pintura de colección particular, *op. cit.*, p. 88.
24. La coronación y entrega de flor la recoge Antón Wierix en una estampa (ALVIN, L, *Catalogue raisonné de l'oeuvre des frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, Bruselas, 1866, p. 206, n. 1089) que Emond destaca como una excepcional representación de la aparición de María y san José a la reformadora, en la que el santo patriarca le entrega la flor y María le ofrece la corona (EMOND, C., *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruselas, 1961, p. 163).
25. DUVAL, A, *La vie admirable de la bienheureuse soeur Marie de l'Incarnation, religieuse converse en l'ordre de Notre Dame du Mont Carmel et fondatrice de cet ordre en France, appelée dans le monde Mademoiselle Acarie*, Paris, 1621, (reed. en 1893), pp. 307-308.
26. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida*, 36, 24.
27. En un lienzo de santa María Magdalena de Pazzi de los carmelitas de Medina del Campo se representan simétricamente Cristo y María coronando de espinas y rosas a la extática calzada que porta los símbolos de la Pasión ante la Santísima Trinidad, tema central de la estampa oficial editada con motivo de su canonización. Tipo de combinación frecuente –partiendo de que la corona de espinas «a veces, laurel» desde el mundo tardoantiguo es un símbolo de triunfo «triunfo de Cristo sobre la muerte» que aparece representada, además de en el lienzo vallisoletano comentado y en la estampa que sirvió de referencia a Valdés Leal para la representación magdaleniana del retablo del Carmen calzado de Córdoba– para simbolizar que la santa carmelita alcanzó con las vivencias de la cruz la corona de la gloria, tal como aparece también en el frontispicio de la obra *Ristretto de la Serafica Vita di S. Maria Maddalena de Pazzi* [...], editada en Bolonia en 1669, en el que aparece recibiendo los estigmas de la Pasión –iconografía frecuentemente relacionada con su coronación por María, que ocupa un papel fundamental en el cristocentrismo de la carmelita– y sirvió de punto de partida para una importante serie de pinturas repartida por diferentes lugares de Europa y América (MORENO CUADRO, Fernando, «Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya», en prensa). Es la corona del justo de la que habla el libro de la *Sabiduría*: «Pero los justos viven para siempre, y su recompensa está en el Señor, y el cuidado de ellos en el Altísimo. Por eso recibirán un glorioso reino, una hermosa corona de mano del Señor» (*Sab* 5, 15-16), como la que recibió María que «está en el cielo glorificada [...] como imagen y comienzo de la Iglesia que tendrá que tener su cumplimiento en la edad futura» (*Lumen Gentium*, 68), corona recibida en unas ocasiones de manos de Cristo y en otras de María, cuya glorificación antecede a la que tendrá la Iglesia al final de los tiempos, como en los ejemplos citados.
28. REYNAERT, *Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues, exposés dans les galeries du Musée des tableaux de Lille*, Lille, Lefébure-Ducrocq, 4ª ed, 1869, in-12º, p. 247, n. 447.
29. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida*, 33, 14.
30. MORENO CUADRO, Fernando, «En torno a las fuentes [...]», *op. cit.*, 2009.
31. El manto teresiano es la imagen que centra el frontispicio de la *Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*, un tratado de la Contrarreforma dirigido a los carmelitas con una singular serie de alegorías de la vida reli-

- giosa. Vid. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «Iconografía de la vida mística teresiana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, X (1982), p. 15.
32. MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes de Wierix conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert I*, Bruselas, 1978, n. 1764.
 33. S.N.D., *Life of the ven. Anna of lesvs*, Londres, 1932; BOSSCHE, L. van den, *Anne de Jesús, coadjutrice de Ste. Thérèse d'Ávila*, Brujas, 1958; MORIONES, I., *Ana de Jesús y la herencia teresiana*, Roma, 1968; TORRES SÁNCHEZ, C., *Ana de Jesús (1545-1621)*, Madrid: Ediciones del Orto, 1999.
 34. Ingresó en el mismo en 1570 en el convento de Ávila y profesó al año siguiente en Salamanca. Después de fundar en Granada (1582) y Madrid (1586) y de su retiro a Salamanca, acompañó a la beata Ana de San Bartolomé en las fundaciones francesas de París (1604), Pontoise y Dijon (1605), para finalmente dirigirse a Flandes y fundar en Bruselas, Lovaina y Mons (1607). Sobre la expansión del Carmelo teresiano vid. MORENO CUADRO, Fernando, *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del Teresianum de Roma*, Madrid: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministerio de Cultura, 1991, pp. 90 ss. vid. esp. pp. 100-101.
 35. *L'Art du XVIIe siècle dans les Carmels de France*, op. cit., p. 85, n. 40.
 36. BAUDRY, J., «La place du Saint Esprit dans la spiritualité de Thérèse d'Ávila», *Carmel*, 23 (1975), pp. 59-82.
 37. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 38, 9-12.
 38. ROJAS, Juan de, *Representaciones de la verdad vestida [...]*, Madrid, 1677.
 39. Para los cuerpos de estos emblemas, muy difundidos en el Barroco, vid. HENKEL, A., SCHÖNE, A., *Emblemata*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1976.
 40. DUCHESNE, L., *Histoire ancienne de L'Eglise*, 1907-1926.
 41. EBERLE, A., *Die Mariologie des hl. Cyrill von Alex*, 1921.
 42. REHRMANN, A., *Die Christologie des hl. Cyrillus von Alex*, 1921.
 43. MORENO CUADRO, Fernando, «San Cirilo de Alejandría y la lucha de los carmelitas contra las herejías», en *Gratia Plena*, Córdoba, 2004, pp. 58-71.
 44. ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, 1948, p. 516.
 45. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1715, Madrid: Edición de Aguilar, 1947, p. 446.
 46. La inscripción del ángulo superior izquierdo de la estampa «Se aiara en casa de / Navarro / frente de la / Moneda: aonde se / ase Junta, o ser-/tamen Pictorico entre / algunos aficionados, / los que gustaren on / rarme con su asisten-/cia seran bien Recebidos» ha sido destacada como muestra de un creciente interés en asuntos académicos por MOYSEN, Xavier, «La primera academia de pintura en México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, nº 34 (1965), p. 23.
 47. CASTRO MORALES, Efraín, «Un grabado neoclásico», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, nº 33 (1964), pp. 107-109.
 48. Comienzo de *Exclamaciones o Meditaciones del alma a su Dios*, tomo II de *Obras [...]*.
 49. QUEVEDO, Francisco de, «Amante sin reposo»: «Está la ave en el aire con sosiego, / en el agua el pez, la salamandra en fuego, / [...] y en fuego el corazón y el alma mía», «Poemas amorosos», en *Obra Poética*, I, edición de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1969, nº 406, p. 584. Cfr. PULIDO ROSA, María Isabel, «Adaptaciones de un motivo literario: la salamandra», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI (1998), pp. 307-318.
 50. Al que a veces queda reducido el emblema. Cfr. INFANTES, Víctor, «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, 1996, pp. 93-109.
 51. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «Juegos del espíritu», en *Teatro de la memoria*, Salamanca, 1988, pp. 56-58.
 52. MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, «Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)», *Via Spiritus*, 10 (2003), pp. 113-138.
 53. EXPECTACIÓN, Antonio de la, «A Estrella Dalva a sublissima, e sapientissima mestra da Santa Igreja, a angelica, e seráfica mystica Santa Theresa de Jesús, may, e fila do Carmelo: Matriarca, Fundadora de su sagrada Reforma», tomo I, Lisboa, 1710; tomo II, Coimbra, 1716.
 54. MORENO CUADRO, Fernando, «Las empresas de Santa Teresa grabadas por Manuel de Freyre», *Mundo da Arte*, 16 (1983). pp.19-32
 55. Al comienzo del libro de *Fundaciones*, tomo II de *Obras [...]*.
 56. Sobre la arquitectura carmelitana vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *Arquitectura carmelita (1562-1800). Arquitectura de los Carmelitas descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI al XVIII*, Ávila: Diputación Provincial e Instituto Gran Duque de Alba, 1990; y para las recomendaciones de santa Teresa en relación a los edificios conventuales y su relación con las categorías vitruvianas –firmitas, utilitas, venustas– y de la concepción de la be-

- lleza expresada por ALBERTI en *De re aedificatioa –concinntas* o armonía primordial de los elementos arquitectónicos entre sí y con respecto a la unidad de la que forman parte– vid. BLASCO ESQUIVIAS, B., «Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación», *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004), pp. 143-156.
57. Sobre la Letanía Lauretana vid. CASTILLO UTRILLA, María José del, «Iconografía de la Letanía Lauretana según Dornn», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, nº 3 (1989), pp. 220-223.
 58. ZAFRA, Rafael, *Las verdaderas imágenes del Alciato de Daza: el caso de la cigüeña*, Pamplona, Universidad de Navarra, GRISO 2002 (Pliegos Volanderos, 2).
 59. LANUZA, Miguel Bautista, *Vida de la Bendita Madre Isabel de Santo Domingo. Compañera de Santa Teresa de Jesus. Coadjutora de la Santa, en la nueva Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo. Fundadora del Monasterio de S. Isabel de Zaragoza*, Madrid: Imprenta del Reino, 1638.
 60. SANTA TERESA DE JESÚS, *Fundaciones* 3, 17.
 61. Ídem, *Fundaciones* 13, 5.
 62. Entre los libros de *Fundaciones y Modo de visitar los conventos de Religiosas Descalzas de Nuestra Señora del Carmen*, tomo II de *Obras* [...].
 63. Así aparece también en CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, Madrid: Clásicos Castalia, 1981, edición de Don William CRUICKSHANK, p. 144, vv. 1415 ss.: «DON DIEGO / bien haces, / que el Rey debe ser un Argos / en su reino, vigilante: / el emblema de aquel cetro / con dos ojos lo declara».
 64. MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1969, p. 321.
 65. MORENO CUADRO, Fernando, «El crucero de la catedral de Córdoba: estudio iconográfico e iconológico», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVI, nº 31 (2007), pp. 57-59.
 66. THÉODORE RAUCH, R. P., «Die Ehrw. Anna von Jesus und Rubens», en *Die Christliche Kunst*, Munich, 1934, pp. 49-58.
 67. En la estampa de P. Alabern para la edición de Barcelona de la Librería Religiosa, Imprenta de Pablo Riera, 1852, se representa a la Santa en la cima del monte ayudando con una cuerda a sus seguidores para que la alcancen.
 68. Sobre la relación de Elías y Jesucristo vid. CHARPENTIER, E, *Para leer el Antiguo Testamento*, Madrid: Verbo Divino, 1982, p. 46.
 69. FLORISOONE, Michel, *Jean de la Croix. Iconographie générale*, Brujas, 1975, pp. 113-119.
 70. En la devoción a san José dentro del Carmelo teresiano tuvo una especial influencia el místico español Bernardino de Laredo que escribió un tratadito, denominado *Josephina*, como apéndice de *Subida del Monte Sión*, el libro de cabecera de santa Teresa, que tuvo una segunda edición por Juan Cronberger en Sevilla en 1538, que fue la que seguramente leyó la santa de Ávila –como recoge Fidèle de Ros (LAREDO, Bernardino, *Tratado de San José*, ed. facs. de los folios ccv v.º a ccxij v.º de la *Subida del Monte Sión* de la edición de Sevilla, en casa de Juan Convergier, 1538, Madrid: Ediciones Rialp, 1977. Introducción de Federico Delclaux)– quien aumentó su devoción a san José a partir de la enfermedad que sufrió en 1539, de la que sanó gracias a la intercesión del «padre de su amado».
 71. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995, p. 93.
 72. PEDRAZA, Pilar, «La *Tabla de Cebes*: un juguete filosófico», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV (1983), pp. 93-113.
 73. RODRÍGUEZ, J. V., *Introducción a Subida al Monte Carmelo*, Madrid, 1983.
 74. MORENO CUADRO, Fernando, «El Nazareno y el grabado carmelitano», en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1991, pp. 775-799.
 75. KOTSCHNER, Joseph, *Elija. Von seinen Kultin Bild und Wort*, Bamberg, 1985.
 76. JESÚS MARÍA, Antonio de, *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval, Presbítero Cardenal de la S. I. R. del Titvlo de la Santa Cruz en Iervsalem. Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Canciller Mayor de Castilla, del Consejo de Estado, i Iunta de Gobierno Universal de la Monarquía*, Madrid, 1630.
 77. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 11.
 78. Ídem, *Vida* 30, 19.
 79. Vid. nota 35, p. 156, n. 138.
 80. ASÍN PALACIOS, M., «El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa», *Al-Analus*, XI (1946), pp. 263-274.
 81. OWST, G.R., *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge University Press, 1933, p. 79.
 82. EGIDO, Aurora, «La configuración alegórica de *El castillo interior*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, X (1982), pp. 69-93, vid. esp. p. 75.
 83. Relacionadas con los siete cielos planetarios por los que progresa Dante hasta llegar al Primer Móvil que se materializaron en las fiestas realizadas en Sevilla en 1671 por la canonización de san Fernando. Cfr. MORENO CUADRO,

- Fernando, «Humanismo y arte efímero hispalense: La canonización de san Fernando», *Traza y Baza*, 9 (1985), pp. 21-98, vid. esp. pp. 54-60.
84. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid: Alianza Forma, 1985, pp. 76-81
 85. FLETCHER, A., *Allegory. The theory of a symbolic mode*, Cornell, University Press, 1970, pp. 147 ss.
 86. ÁLVAREZ, Tomás, «Santa Teresa de Jesús contemplativa», *Ephemerides Carmeliticæ*, 13 (1962), pp. 25-30.
 87. ROJAS, Juan de, *op. cit.*, pp. 187-192.
 88. Sobre los Santos Desiertos vid. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *De las Batuecas a las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica*, Badajoz: Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, 1999.
 89. Vid. BRAUNFELS, Wolfgang, *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona: Barral Editores, 1974.
 90. MORENO CUADRO, Fernando, *op. cit.*, 2004, pp. 66-67.
 91. *Constituciones*, cap. I, 14.
 92. SANTA TERESA DE JESÚS, *Vida* 11, 9.
 93. Ídem, *Vida* 14, 2, 4 y 5.
 94. Ídem, *Vida* 16, 1.
 95. Ídem, *Vida* 18, 9-10.
 96. ROJAS, Juan de, *op. cit.* pp. 267 ss.

DE HOSPITAL A MUSEO: LA HISTORIA EDILICIA DEL HOSPITAL GENERAL Y DE LA PASIÓN

M. Dolores Muñoz Alonso

RESUMEN: A veces, un grave peligro, como la amenaza de demolición, puede abrir un sugerente horizonte a un viejo edificio que fue ideado para convertirse en uno de los centros sanitarios más importantes de la Europa del siglo XVIII: el Hospital General y de la Pasión. Tras dos siglos de intensa actividad sanitaria, se transformaría en uno de los museos de arte contemporáneo de mayor prestigio internacional: El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹.

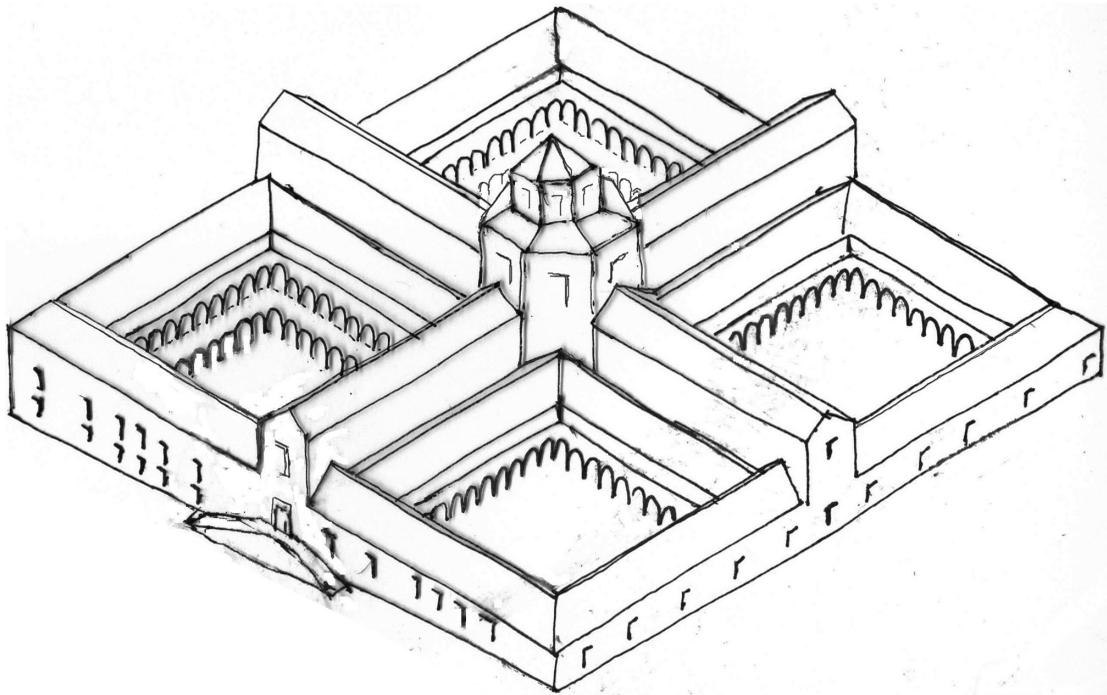
PALABRAS CLAVE: Centros sanitarios, Hospital General y de la Pasión de Madrid, Congregación Real de Hospitales, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, José de Hermosilla, Francisco Sabatini, Ignacio Haan, Bruno Fernández de los Ronderos, Baltasar Hernández Briz, Antonio Fernández Alba, José Luis Iñiguez de Onzoño, Antonio Vázquez de Castro, Jean Nouvel.

FROM A HOSPITAL TO A MUSEUM: THE BUILDING HISTORY OF THE GENERAL AND PASSION HOSPITAL

ABSTRACT: Sometimes, a serious danger, such as a demolition threat, can open up new horizons to an old building that had been designed to be one of the most important health centers in the XVIII century Europe: the General and the Passion Hospital (Hospital General y de la Pasión de Madrid). After two centuries of intense medical activity, it would become one of the most prestigious museums of contemporary art at the international level: the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

KEY WORDS: Health Centers, Hospital General y de la Pasión, Royal Assembly of Hospitals, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, José de Hermosilla, Francisco Sabatini, Ignacio Haan, Bruno Fernández de los Ronderos, Baltasar Hernández Briz, Antonio Fernández Alba, José Luis Iñiguez de Onzoño, Antonio Vázquez de Castro, Jean Nouvel.

La situación del Hospital General y de la Pasión de Madrid al comenzar el reinado de Fernando VI era sumamente crítica; de ahí que el monarca tomara dos decisiones inmediatas: ordenar la entrega de una importante limosna, con la que pagar las deudas y mejorar la estancia y alimentación de los enfermos, así como el abono de los sueldos a los empleados, y, en segundo lugar, nombrar un administrador capaz de realizar una eficiente gestión del centro². Poco tiempo después, a través de la promulgación del Real Decreto de 24 de diciembre de 1748³, daría nuevas instrucciones, entre las que cabe destacar la orden de construir un nuevo edificio, que debería ser capaz de satisfacer las necesidades de médicos, empleados y enfermos. Estos son los antecedentes que condujeron a la «Junta de Dirección y Gobierno del Hospital General y de la Pasión» (en adelante Junta del hospital) —órgano rector del hospital, constituido por voluntad real en 1754⁴— a iniciar el proceso de selección del arquitecto que ejecutara el proyecto del nuevo centro sanitario.



I. Hipótesis (axonometría) del Hospital según documentos coetáneos estudiados.

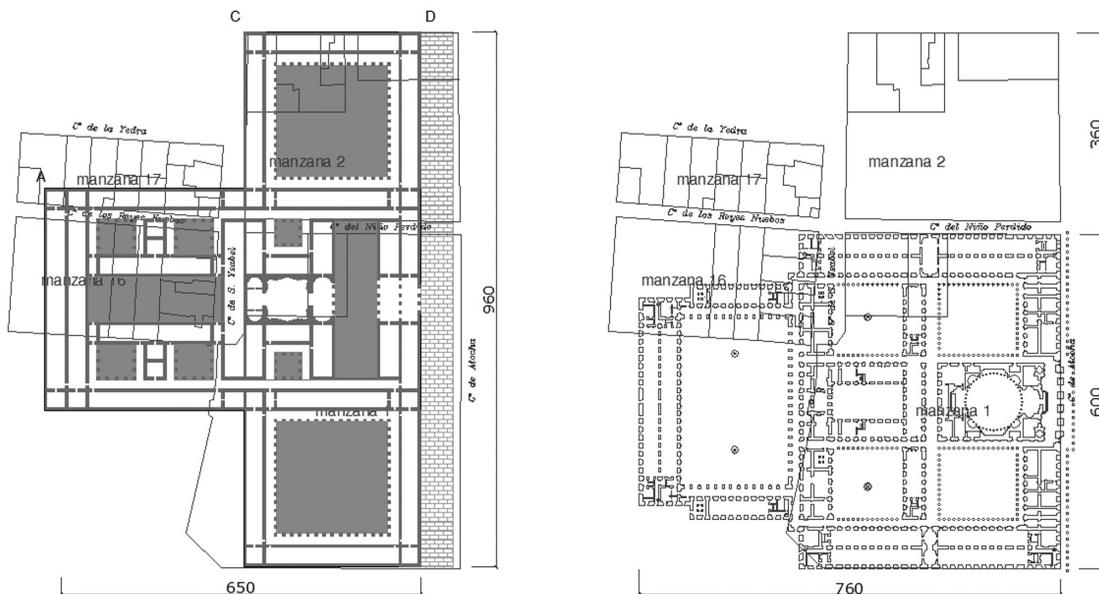
El edificio en que se hallaba instalado el hospital contaba con una existencia de un siglo y medio y había sido objeto, durante aquel tiempo, de diversas ampliaciones que habían transformado radicalmente el proyecto inicial. Esta construcción había surgido bajo el auspicio de Felipe II, para resolver las carencias del primer Hospital General, que había visto cómo se saturaban las salas de las construcciones domésticas en las que se hallaba instalado tras la agregación de diversas instituciones sanitarias de la Villa. El nuevo edificio estaba llamado a constituirse en un modelo –tanto desde el punto de vista institucional como edificatorio– trasladable a otras poblaciones del Reino, al haber sido elegido por el protomédico real, Cristóbal Pérez de Herrera, para servir de pauta a la construcción de los albergues de indigentes, lugar donde se perseguía, además de darles cobijo, su reintegración social, tal como se planteaba en su libro *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos*⁵. El edificio, que fue denominado por este protomédico, «Hospitium Pauperum», era ampliamente descrito en el texto, incluyéndose en él una lámina que contenía los alzados y la planta. Esta se componía de un cuadrado de cuatrocientos pies de lado, cruzado por una triple crujía, que generaba cuatro patios interiores. En la intersección se ubicaba la capilla, que tenía una longitud equivalente al ancho de las tres crujías; es decir, ocuparía un cuadrado de ochenta y cuatro pies de lado, dimensiones muy superiores a cualquier edificio coetáneo similar. La construcción del Hospital General se inició en 1596, en un terreno situado en el extremo sur de la Villa. Por las dimensiones y trazas que se indican no cabe duda de que el arquitecto que estuvo tras esta obra, y asesoró al protomédico Pérez de Herrera, fue una figura importante y cercana al monarca. El nosocomio renacentista nunca fue concluido, pues del ambicioso plan proyectado solo llegó a ejecutarse la mitad, construyéndose las crujías que conformaban los dos patios más cercanos a la calle de Atocha⁶. El proyecto comprendía 420 x 375 pies de perímetro y la

gran capilla central debía haber tenido 84 pies de lado (il. 1), con un espacio diáfano de más de 23 metros que, posiblemente, guardaría cierta semejanza con el existente en el *Hospital del Santo Spiritu de Sassia*, en Roma. Al quedar inconclusa la obra y no cerrarse esta capilla central, fue preciso acondicionar como iglesia del hospital la crujía situada en el eje de simetría del edificio, que, a su vez, era perpendicular a la fachada principal.

Tras numerosas ampliaciones y reformas, al mediar el siglo XVIII la Junta del hospital, obedeciendo el mandato de Fernando VI, convocó a diversos arquitectos de reconocido prestigio para presentar los planos del nuevo hospital⁷. La elección del proyecto recayó en una comisión técnica –constituida por consiliarios de la Junta– que, a su vez, delegó en un jurado constituido por arquitectos, entre cuyos miembros se hallaba el director honorario de la Junta preparatoria de la Academia de las Tres Nobles Artes, Juan Saqueti⁸. A finales del mes de mayo de 1755 la Junta del hospital había recibido dos propuestas, pero debieron parecer insuficientes, o quizás alguno de los arquitectos invitados no había entregado aún sus planos, ya que en la sesión celebrada el día 25 los consiliarios aprobarían la ampliación del plazo del concurso en quince días⁹. Las siguientes actas parecen indicar que se seleccionaron dos proyectos y se enviaron al Rey, para que realizara la elección final, mas este los devolvió con la indicación de que fuera la Junta del hospital, asesorada por la comisión técnica, quien determinara cuál sería el ganador¹⁰. No debió ser fácil llegar al acuerdo final puesto que meses más tarde, el acta de la reunión del 21 de diciembre recogía la solicitud de los consiliarios de la junta a los miembros de la comisión de obras para que resolvieran rápidamente el concurso¹¹. Aún tardaría unas semanas en llegar el fallo del jurado, y, tras conocerlo y aprobarlo la Junta del hospital, fue trasladado a Fernando VI para su ratificación¹². La elección había recaído en el plan diseñado por José Agustín de Hermosilla y Sandoval¹³, quien fuera uno de los primeros artistas becados por la Junta preparatoria de la Academia (para perfeccionar su formación en Roma) y en el momento en que obtuvo el encargo del nuevo nosocomio –el 1 de marzo de 1756¹⁴– aunaba el cargo de ingeniero y arquitecto real, el de director de arquitectura de la recién fundada Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando y tesorero de la misma.

Sobre cuál fue el número de arquitectos invitados a este concurso no podemos más que especular; al no quedar claro en los legajos pertenecientes a la Junta del hospital cuántos intervinieron. Podría deducirse que fueran sólo dos –los directores de arquitectura de la Academia José de Hermosilla y Ventura Rodríguez¹⁵– si nos atenemos al contenido de la nota que dirigió el conde de Miranda al conde de Valdeparaíso, el 12 de octubre de 1756. En ella informaba del envío al Rey de los dos planos, para que eligiera aquel que fuera más de su agrado¹⁶, mas esto no contradice el hecho de que pudieran haberse presentado más participantes y se hubiera realizado una selección previa por parte de los consiliarios que formaban la comisión de estudio, y, tras apartar el resto de los diseños, los dos de mayor interés y calidad fueran enviados al monarca.

Por otro lado, la carta que Ventura Rodríguez remitió al conde de Miranda, Hermano Mayor de la Congregación Real de Hospitales, el 14 de febrero de 1756, avala la tesis de un mayor número de participantes. El arquitecto solicitaba al representante de la Junta del hospital que se revisara el fallo del jurado por una institución de mayor prestigio como la *Accademia de San Luca*, para lo cual debían enviarse todos los proyectos: «se determine enviar a Roma los Dibujos ejecutados por mí, y los otros arquitectos, junto con el de don Juan Saqueti»¹⁷. Se deduce que, además de Ventura Rodríguez debieron participar al menos otros dos más y, también, queda clara la participación del «primer Arquitecto y M^{or} Ma^{or} de Madrid y director de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes» Juan Saqueti, si



2. Hipótesis del Plano del Hospital presentado al concurso por Ventura Rodríguez y José de Hermosilla 1755.

bien se desconoce por qué realizó esas trazas, ya que no podía participar en el concurso si era él quien juzgaba. Para garantizar el rigor del proceso de selección la Junta del hospital había acordado que los miembros del jurado que examinaran los planos debían ser los maestros de la Corte que no hubieran participado en la redacción de las propuestas¹⁸. En esa extensa carta el concursante agraviado manifestaba su desacuerdo con la valoración realizada por el jurado e intentaba demostrar las virtudes de su proyecto con una detallada descripción. Gracias a ello y a las reseñas que de este proyecto realizó Eugenio Llaguno y Amirola en el libro *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*¹⁹ es posible realizar una propuesta gráfica de cómo podrían haber sido las trazas presentadas por Ventura Rodríguez al concurso y compararlas con la solución adoptada por Hermosilla (il. 2).

Del proyecto ganador no se conocen descripciones coetáneas pero sí una representación gráfica, que está insertada en la *Planimetría General de Madrid*, mapa de la Villa grabado por Espinosa de los Monteros en 1769. Esta imagen es la más antigua de las conocidas y bien pudo ser un esquema del edificio presentado al concurso por Hermosilla (il. 2). Un interesante conjunto de planos del proyecto del hospital real, que se confeccionaron en los años posteriores, aún se conservan y han podido ser estudiados²⁰. Algunos están fechados (como los integrantes de la carpeta conservada en los Archivos Nacionales de Francia, que fueron ejecutados en 1777 y los planos de la Biblioteca Nacional de París, que se delinearon en 1787), mientras otros son de dudosa datación (como los conservados en el Archivo General de Palacio Real de Madrid o en la Biblioteca Nacional de Viena).

El análisis de la representación del hospital contenida en la *Planimetría General de Madrid* evidencia que esta es una superposición de dos pisos: el sótano y la planta baja, dado que las puertas planteadas en sus cuatro fachadas pertenecen, inevitablemente, a los dos niveles, a consecuencia de la fuerte pendiente que tenía el terreno. Hasta el momento no es posible datarlo con precisión, pero el descubrimiento realizado por la autora de este artículo de un croquis correspondiente al extremo sureste de la planta sótano del nuevo hospital, fechado el 22 de febrero de 1762²¹, permite –al contrastarlos– reconocer una coincidencia

casi total entre ambos, y una variación puntual entre estos y las colecciones de planos citadas anteriormente, mas en todos ellos el esquema compositivo, formal y funcional es el mismo, de ahí que se pueda afirmar que el proyecto del Hospital General y de la Pasión fue diseñado por José de Hermosilla, autoría que anteriormente ha sido cuestionada por diversos historiadores en favor de Francisco Sabatini²², quien asumió la dirección de la obra en la primavera de 1769, al ser apartado de ella José de Hermosilla.

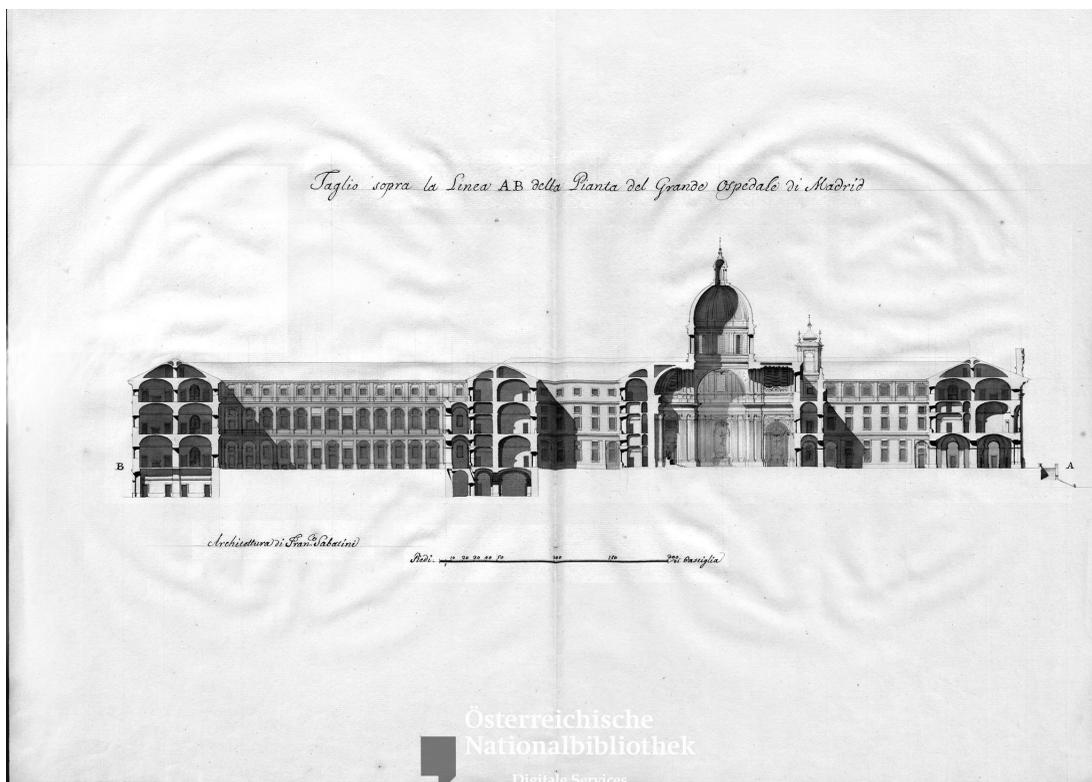
Desde la fase del concurso —en la primavera de 1755— hasta la delineación del plano del hospital que incluye la *Planimetría General de Madrid* pudieron llevarse a cabo diversos ajustes cuyo alcance se desconoce hasta el momento. No obstante, es indudable que el proyecto tuvo una revisión gráfica, anterior a 1777 (fecha en la que se realizó la carpeta de planos que se conserva en el Centre Historique des Archives Nationales, en París), cuyo asunto principal fue la transformación formal de la iglesia y su disposición dentro del conjunto sanitario, desconociéndose quién —José de Hermosilla o Francisco Sabatini— fue el autor. No existe mención alguna en los legajos vinculados a la construcción del hospital acerca de posibles cambios en el proyecto y, por tanto, tanto la nueva iglesia como el alzado principal pudieron ser las aportaciones de Sabatini al proyecto (ya que carecemos de información suficiente para adscribir estas decisiones a Hermosilla). También pudo haber revisado la altura de las plantas (excepto el nivel de sótano que fue construido durante los años en que Hermosilla estuvo al frente de la obra) o cambiar algún aspecto constructivo, dado que todo esto no puede ser contrastado con el croquis del extremo sureste de la planta sótano, citado anteriormente. El rigor con el que la Junta del hospital administraba todos los asuntos conduce a pensar que, si se hubiera acordado llevar a cabo alguna modificación, como las comentadas anteriormente, esta se habría reflejado en los libros de actas de las sesiones, en los libros de representaciones, en los informes enviados al Consejo de Estado o en las peticiones al monarca. Solamente existe constancia de un reajuste del plan de obras, que podría haber provocado variaciones en el diseño; pero la información relativa a este hecho —un amplio conjunto de cartas, órdenes y anotaciones de los libros de la obra, que están fechados entre octubre de 1765 y enero de 1766— sólo menciona vagamente el contenido del nuevo plano delineado por Hermosilla: «Esta inspeccion me hizo conocer que no era suficiente la Obra proyectada y delineada en dicho primer plan, para llenar el fin y celosos deseos dela Junta; y se trató el mexorar la idea, en los terminos del adjunto nuevo plan con color encarnado; y las escaleras asus extremos con las letras A y B dispuesto por el Yngeniero Arquitecto Dⁿ Jph de Hermosilla, enla qual se encuentra que podran colocarse commodamente mil trescientos y cinquenta enfermos; y disponer las correspondientes oficinas, y una cocina mui capaz»²³. Ese otoño la Junta solicitó al arquitecto la revisión del plan de obras para poder acabar, en el menor plazo posible, una porción del edificio y poder trasladar cuanto antes a un buen número de enfermos. Al ser presentada al Consejo de Estado la nueva planificación, el Marqués de Esquilache, Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda, fue más ambicioso que la dirección del nosocomio y mandó rehacer lo diseñado, ampliándolo. Carlos III intervino a continuación y propuso una solución intermedia: debía ejecutarse el fragmento constituido por el denominado «Patio grande y el Ala de la calle del Niño Perdido»²⁴ en un plazo inferior a los tres años, para lo cual se concedió un crédito de cinco millones de reales, avalado con una nueva renta; esto supuso añadir a la entrega de los dieciséis maravedíes por cada libra del tabaco vendido, concedida desde el año 1761, la nueva asignación de 100.000 reales anuales proveniente de la Real Lotería. Este pudo ser el momento en que Hermosilla revisara su primer proyecto y, entre otros cambios, propusiera reajustar la altura total del edificio,

umentando la pendiente de la cubierta para poder habilitar, en caso de necesidad, las buhardillas como enfermerías²⁵. Otra de las posibles modificaciones realizadas, que ha sido citada anteriormente, afectaría a la forma de la iglesia y su posición en el eje transversal del denominado «Quadro grande»²⁶. En los primeros planos, es decir, en la planta contenida en la *Planimetría General de Madrid* y en el croquis del extremo sureste de la planta sótano, el eje transversal coincide con el eje de simetría del rectángulo denominado «Quadro grande». El resto de los planos conocidos tiene desplazado este eje transversal hacía la fachada principal y coincide con el eje de simetría de los patios delanteros, pero no del «Quadro grande». Esta alteración pudo ser consecuencia de la reconsideración de la iglesia —al ser modificada formalmente, pasando de la planta circular a la de cruz griega, y desplazarse hacia el sur— creando un atrio entre ella y la fachada principal. El traslado del eje afectó también a la planta sótano, debiendo ser reordenadas las estancias de las crujías orientales para llevar la «Puerta de carros», el vestíbulo y el de acceso al «Patio de los sótanos» hasta el eje del patio delantero, como así lo atestigua el estudio comparativo del croquis fechado en septiembre de 1762 y los planos delineados posteriormente.

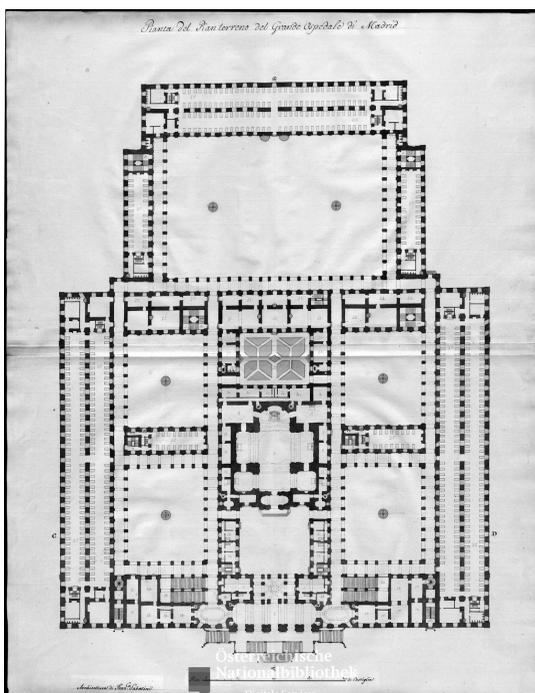
Se ha citado en párrafos anteriores la existencia de diversas colecciones de planos del hospital, de las cuales sólo pueden datarse fehacientemente los conservados en los centros franceses (la carpeta del Centre Historique des Archives Nationales (CHAN) y los planos de la Biblioteca Nacional de Francia), si bien, el análisis de las pequeñas variaciones que presentan cada uno de ellos ha permitido establecer un hipotético orden cronológico, que sería el siguiente:

1. La planta baja del hospital incluido en la *Planimetría General de Madrid*, plano que pudo ser realizado en fecha anterior a enero de 1766.
2. El plano del conjunto sanitario que conserva el Archivo General de Palacio (Madrid) identificado con la signatura 331.
3. Los planos que conserva el Archivo General de Palacio (Madrid), identificados con las signaturas 329-1, 329-2 y 330.
4. Los planos correspondientes a la carpeta de los Archives de l’Ancien Régime CHAN, Sección Cartas y planos, cuya signatura es NN 23.
5. El plano de la portada del hospital que conserva el Archivo General de Palacio Real de Madrid, identificado con la signatura 345.
6. El conjunto de plantas, alzados y secciones que conserva el Archivo General de Palacio Real de Madrid, cuyas signaturas son 343, 344, 346, 348, 349, 350 y 351.
7. El conjunto de planos custodiados en la Österreichische Nationalbibliothek con la signatura ALB Port 15a, 4 Kar (ils. 3, 4, 5, 6 y 7).
8. La colección de planos de la Bibliothèque Nationale de France, Sección Manuscrits Espagnols 409 y signaturas 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60 y 62. Los planos pertenecientes al 4º y 5º lugar podrían intercambiar este orden, entre sí; el hecho de contener un elemento que los singulariza del resto (a saber, las salas de comisarías de hombres y mujeres —que se sitúan a ambos lados del vestíbulo de acceso principal— son de planta circular, si bien en el resto de las plantas son elipsoidales) indica que fueron dibujados en fechas muy cercanas pero se desconoce cuál fue el primero²⁷.

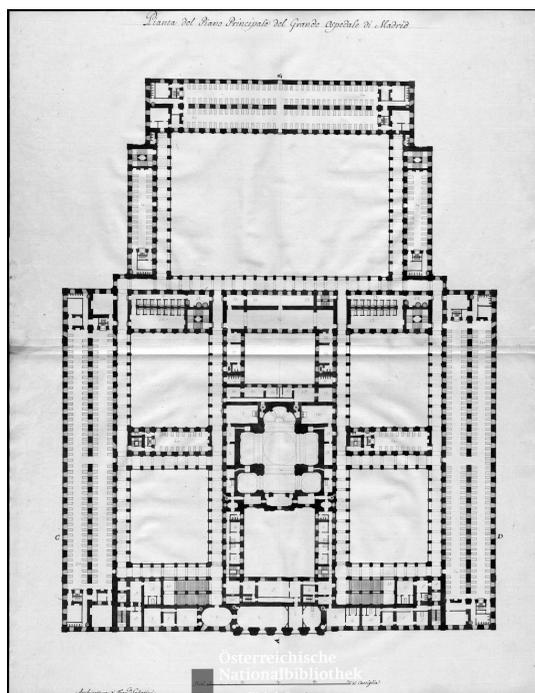
La colección de planos conservada en la Bibliothèque Nationale de France, en París, fue elaborada por el equipo de Sabatini para ser enviada al embajador de España en la Corte francesa. Allí se había tenido noticia de la obra madrileña y los responsables sanitarios



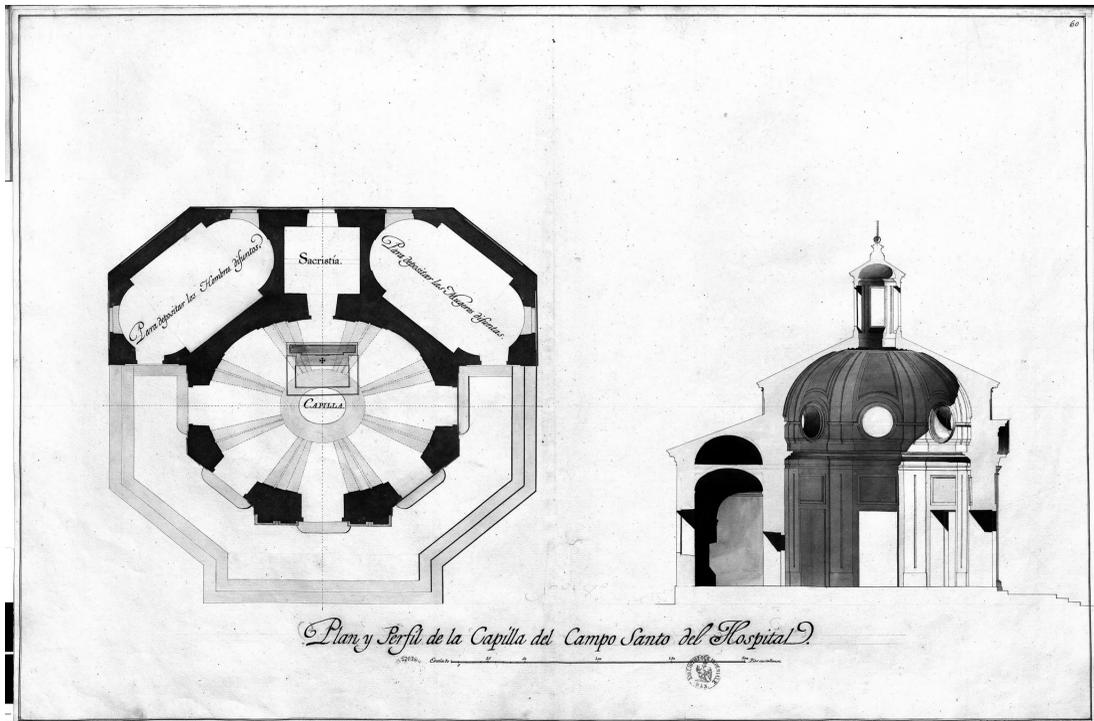
5. Taglio sopra la Linea AB della Pianta del Grande Ospedale di Madrid. ÖNB, Viena.



6. Pianta del Piano terreno del Grande Ospedale di Madrid. ÖNB, Viena.



7. Pianta del Piano Principale del Grande Ospedale di Madrid. ÖNB, Viena.



8. Plan y Perfil de la Capilla del Camposanto del Hospital 1787. BNF. Sección Manuscrits Espagnols, Paris.

estaban interesados en conocerla en detalle, para abordar —tras el estudio de diversos ejemplos europeos— la creación de los nuevos hospitales que reemplazarían al incendiado Hôtel Dieu. Las láminas enviadas a Paris, en mayo de 1787, representan las cuatro plantas, las dos secciones y el alzado principal del nuevo Hospital General. En el séptimo pliego se incluye la sección longitudinal de la iglesia y la portada del hospital a mayor escala y, junto a estos, en otras dos láminas, están dibujadas la planta, las secciones y el alzado de la capilla del camposanto (ils. 8 y 9)²⁸. Este pequeño edificio, que aún existía en 1860 (fecha en la que el arquitecto Bruno Fernández de los Ronderos²⁹ le incluyó en el levantamiento del conjunto hospitalario que sirvió de base al proyecto de segregación del «Alo de la calle del Niño Perdido») era un templo de planta octogonal con tres cuerpos adosados: una sacristía —tras el altar— y otras dos estancias —a ambos lados de la sacristía— que se destinaron a depósitos de cadáveres.

Esta capilla pudo ser la aportación del arquitecto palermitano al nuevo Hospital General; afirmación que se basa en el hecho de que las primeras noticias relativas a su construcción están fechadas en 1780, si exceptuamos la inclusión de este espacio en los listados de las estancias que debía contener el proyecto del nuevo hospital³⁰, documentos que la Junta del hospital entregó a los participantes en el concurso arquitectónico. Quizás, la incorporación de estas dos láminas al conjunto permitía a Sabatini difundir un proyecto suyo —el de la capilla— y adherirlo al proyecto principal —el proyecto del Hospital General diseñado por Hermosilla— del que debía de sentirse orgulloso. Esta afirmación se funda en que no aparece firma alguna en las láminas y en la poco elegante atribución del proyecto del hospital a su persona que aparece en el índice de la carpeta de planos que se conserva en el Centre Historique des Archives Nationales, en Paris³¹. Sabatini alteró la fecha de



9. Fachada y Perfil de la Capilla del Camposanto 1787. BNF. Sección Manuscrits Espagnols, Paris.

construcción del hospital, trasladándola hasta 1771, dos años después de tomar el relevo en la dirección de las obras y trece años después del inicio real, para adscribirse la autoría.

Del conjunto de planos del hospital que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia sólo se conocía la planta baja, al haber incorporado Fernando Chueca Goitia una reproducción de esta al informe presentado el 7 de marzo de 1769 en la Real Academia de la Historia, para ser enviado a la Dirección General de Bellas Artes y con ello demostrar el valor histórico y artístico del edificio y la conveniencia de declararlo monumento histórico-artístico³².

Otro conjunto de planos inédito hasta el momento es el correspondiente a las láminas que se conservan en la Österreichische Nationalbibliothek, en Viena. El profesor Jörg Garms en el artículo titulado «Sabatini, Vanvitelli, Fuga y Roma»³³ mencionaba, únicamente, su existencia. Gracias a ello la autora ha podido conocer este conjunto de las láminas cuyos títulos son: *Pianta del Pian terreno del Grande Ospedale di Madrid, Pianta del Piano Principale del Grande Ospedale di Madrid, Facciata Principale del Grande Ospedale che si eseguisce in Madrid, Taglio sopra la Linea AB della Pianta del Grande Ospedale di Madrid, Taglio sopra la Linea CD della Pianta del Grande Ospedale di Madrid*³⁴.

Sigue ignoto el primer conjunto de planos, es decir, el proyecto original, aquél que José de Hermosilla entregó a la Junta al finalizar el año 1756, recibiendo a cambio una importante gratificación (por el esmero y la calidad del proyecto realizado), según consta en el libro de pagos extraordinarios de la obra³⁵. El comienzo de las obras se demoraría más de dos años, hasta el 1 de marzo de 1758, ya que fue preciso adquirir algunas parcelas para anexar a la ocupada por el viejo hospital. La financiación de la obra, en su primera etapa, provino, fundamentalmente, de las limosnas y, muy específicamente, de las otorgadas

por la familia real y las recaudadas en las Indias³⁶. Desafortunadamente, poco después de dar comienzo este gran proyecto Fernando VI falleció y su sucesor, Carlos III, no se implicó en la misma medida, por lo que la financiación escaseó casi permanentemente. Las rentas adscritas eran claramente insuficientes para mantener un buen ritmo de trabajo pero, sobre todo, no llegaban con la celeridad necesaria y las deudas contraídas por la Corona, como la relativa a las estancias de los soldados en el hospital, eran abonadas con una demora de años y una valoración de cada estancia diaria muy inferior al coste real. Todo ello condujo a que la previsión de acabar la parte de las obras que aprobó Carlos III en 1765 (tres años), se prolongara hasta 1805, quedando sin ejecutarse elementos constructivos relevantes, además de producirse la demora en el abono de los trabajos de más de un lustro. Un ejemplo de esta deficiente finalización de la obra se refiere a la cubierta del «Ala de la calle del Niño Perdido»; esta se apoyó directamente en los muros de fachada, muy por debajo de lo que debía haber sido la cota de coronación, faltando por ejecutarse las bóvedas vaídas de las salas y la cornisa de piedra sobre la que apoyaba el alero. Esta cubrición, ejecutada con la intención de ser reemplazada cuando se contara con suficiente presupuesto, se mantuvo así durante un siglo y medio.

Al inicio de 1761, poco después de que Carlos III examinara y aprobara el proyecto, ya se habían destinado a las obras más de 100.000 ducados, de los cuales 350.000 reales se habían empleado en la compra de las casas y las tierras sobre las que se construiría el magno edificio. Ese fue el año en que se iniciaron las cimentaciones del nuevo nosocomio, habiéndose ejecutado en los años precedentes los trabajos de cierre de la parcela y vallado del nuevo camposanto, las charcas, el pozo de la nieve, las lápidas y las conducciones de saneamiento. En el mes de marzo de 1768, cuando el Rey pidió la relación valorada de los trabajos desarrollados hasta entonces, los gastos totales ascendían a 2.311.925 reales y 17 maravedíes. Desde esa fecha y hasta el comienzo del año 1770, cuando se retomaron los trabajos con Francisco Sabatini como responsable, se consumieron otros 900.000 reales.

Mientras Hermosilla estuvo al frente de la obra defendió el método mixto de contratación (por administración o directo, y por asiento o concurso), puesto que a su parecer resultaba muy ventajoso, en calidad y en precio. No obstante, a comienzos de 1769 la Junta acordó la supresión de las contrataciones por administración, para continuar la obra sólo con la contratación por asiento, es decir, desde ese día todos los oficios se elegirían a través de concursos. Esto, que fue la razón esgrimida por algunos de los consiliarios de la Junta del hospital para apartar a Hermosilla de la obra, no se cumpliría rigurosamente y a través de los apuntes de los libros de pagos se confirma que varios de los trabajos, como los realizados por los herreros, fontaneros, pintores, etc., se contrataron directamente, si bien la elección de los asentistas principales fue objeto de un riguroso concurso en el otoño de 1769. Esto y el cambio de dirección técnica provocaron la suspensión de los trabajos durante buena parte de ese año.

La escasez de presupuesto impidió que la obra se ejecutara al ritmo deseado, viéndose obligada la Junta del hospital a solicitar diversos créditos, que requerían la preceptiva aprobación del monarca. Los informes elaborados para la concesión de uno de estos créditos han permitido conocer que la valoración de los trabajos que correspondía a la ejecución de la primera fase de las obras fue estimada por Francisco Sabatini, el 8 de agosto de 1771, en 11.411.674 reales³⁷. Esta cantidad era la requerida para construir el fragmento del hospital que S.M. había aprobado el 23 de enero de 1766, del cual se había finalizado la planta sótano mientras José de Hermosilla estuvo al frente de la obra. Esta fase comprendía la construcción del «Patio grande y el Ala de la calle del Niño Perdido», esto

es, lo que realmente se ejecutó del magno proyecto tras medio siglo de obras. Desde el año 1773 hasta el mes de julio de 1777 se consumieron los 8.000.000 de reales concedidos, mas con ello ni tan siquiera se consiguió finalizar el primer fragmento del edificio, para poder trasladar a algunos de los enfermos y proseguir con la demolición de las viejas enfermerías³⁸. Una nueva actualización del presupuesto cifró en 13.000.000 de reales lo invertido hasta entonces y en 10.800.000 reales el coste de lo que quedaba por realizar para cumplir el deseo expresado por Carlos III años atrás³⁹. Este importante desajuste llevó al Consejo a reducir las nuevas peticiones de la Junta y autorizar únicamente 4.500.000 reales, cantidad con la que se pretendió finalizar el «Patio grande»⁴⁰.

El día 8 de septiembre de 1781, día de la Natividad de Nuestra Señora, coincidiendo con la fecha en que se había puesto la primera piedra del hospital renacentista, se inició el traslado de enfermos a las nuevas salas. La satisfacción de la Junta del hospital era tal que solicitó permiso al monarca para que en los días precedentes se pudieran abrir al público los nuevos espacios⁴¹.

Cada una de las salas de enfermerías concluidas contaba con un oratorio. Desde ellos se celebraba la misa y se bendecía a los enfermos. Las imágenes que presidían sus altares daban nombre a las salas y habían sido realizadas por los mejores pintores de la Corte. La Junta había confiado la supervisión de este trabajo a Francisco Sabatini, quien trasladó a Mariano Salvador Maella la elección de los que, junto a él, realizarían los lienzos del nuevo hospital. Maella ejecutó las imágenes de *san Carlos Borromeo* y *san Hermenegildo rey de España*, obras que serían destinadas a las salas grandes de la planta baja y segunda, respectivamente. Ginés de Aguirre realizó tres cuadros, *Nuestra Señora de los Dolores*, *san Ignacio de Loyola* y *san Luis rey de Francia*, y José del Castillo los de *Nuestra Señora de Madrid*, *la Visitación de Nuestra Señora a su prima santa Isabel* y *san Eugenio arzobispo de Toledo*⁴².

Pocos meses más tarde se encargaron otros cuatro cuadros más y el pintor elegido sería Antonio González Velázquez, quien realizó las representaciones de *san Judas Thadeo*, *san Matheo*, *san Pedro Alcantara* y *santa Gertrudis*⁴³. Maella recibió un nuevo encargo de la Junta del hospital; debía pintar el gran lienzo que presidiría el altar de la capilla del camposanto cuya temática sería la *Santísima Trinidad*⁴⁴.

Al dar por finalizadas las obras del «Ala de la calle del Niño Perdido», ya comenzado el siglo XIX, como parte de las tareas de acondicionamiento y amueblamiento de las salas de enfermería se encargaron otros nuevos lienzos. Esta vez sería José Maea el encargado de realizar cuatro representaciones: *Santísima Trinidad*, *Ntra Señora de Atocha*, *san Pedro* y *san Pablo* y *santo Domingo* y *san Fran^{co}*. Zacarías González Velázquez también participaría en estos trabajos y entregaría dos lienzos, posiblemente para las salas menores, representando a *Ntra. Señora del Rosario* y *san Juan de Mata* y Antonio Rodríguez otros dos: *san Nicolas de Bari* y *san Vicente Ferrer*⁴⁵.

Desde 1781 –fecha en que se finalizó la primera parte de las obras (las plantas sótano, baja, primera y segunda parcialmente)– hasta 1788, se trabajó en la conclusión de la planta segunda y las cubiertas del edificio del «Patio grande», si bien parte del presupuesto también se destinaría al avance de la construcción del «Ala de la calle del Niño Perdido», es decir, las crujías occidentales del «Quadro grande». Estas obras coincidieron con la primera transformación de los espacios recién construidos; Carlos III decidió crear el 13 de abril de 1780 el «Real Colegio de Cirugía» y, al no contar con financiación para llevar a cabo el proyecto diseñado por Francisco Sabatini, optó por instalarlo en una parte de las crujías meridionales de la planta sótano del nuevo nosocomio. El Hospital General tendría otro nuevo inquilino unos años más tarde; este sería la «Cátedra de Clínica o Medicina Práctica».

Para realizar el acondicionamiento de diversas estancias de la planta primera y establecer en ellas esta segunda institución, que era gobernada por una junta rectora ajena al hospital, se le encargó a Ignacio Haan la supervisión de las obras, corriendo a cargo de la obra principal del Hospital General el abono de los trabajos⁴⁶.

La escasa y discontinua financiación, que fue un invariante durante toda la obra, llevó a que durante los once primeros años en que José de Hermosilla fue el responsable de su ejecución sólo se consiguiera construir la planta sótano. Luego serían necesarios otros doce años para dar por concluida una primera fase; lo que permitió trasladar a un nutrido grupo de enfermos a las nuevas salas, si bien estaban inacabadas la planta segunda y la cubierta. La finalización de estas últimas plantas del «Patio grande» arrastró una renuncia significativa de las calidades y materiales con el fin de reducir costes; así, se redujo drásticamente el tamaño y la labra de la cornisa de coronación, tal como se advierte aún hoy. Hubo de transcurrir más de un lustro para dar por acabados estos trabajos, si bien el extremo noreste sólo se construyó hasta el nivel de arranque de la planta segunda; dejando pendiente la construcción de esta área al enjarje con los muros transversales, es decir, las crujías orientales del «Quadro grande», hecho que nunca se produjo. De ahí que un siglo y medio después, cuando el arquitecto Bruno Fernández de los Ronderos realizó el levantamiento de los planos del edificio para proyectar la segregación del «Ala de la calle del Niño Perdido» y la nueva fachada del hospital dibujó en este extremo de la fachada —el más cercano a la estación ferroviaria— una cubrición de aspecto provisional que se apoyaba en el forjado comprendido entre las plantas primera y segunda.

La última de las etapas en que puede desglosarse la construcción del ambicioso proyecto ilustrado corresponde a la finalización del «Ala de la calle del Niño Perdido», para ello fueron precisos diecisiete años más. Las enfermerías de la planta baja y primera se construyeron con unas calidades similares a las del bloque meridional (el denominado «Patio grande»), sin embargo los espacios de la planta segunda fueron acondicionados con escasos medios, sin llegarse a ejecutar la cubrición de las salas con el sistema constructivo de bóvedas de un pie de espesor, siendo cubiertas con una solución de carácter provisional. En 1805 la Junta de hospitales decidió dar por finalizados los trabajos y posponer para un futuro más esperanzador la conclusión del gran proyecto imaginado medio siglo antes por Fernando VI y José de Hermosilla.

Durante la época de Isabel II Madrid creció considerablemente y las previsiones futuras confirmaban esta tendencia, consecuentemente, al iniciarse la segunda mitad del siglo XIX, fue preciso planificar la reforma interior y la ampliación del núcleo urbano. Mientras los responsables municipales estudiaban diversas operaciones urbanísticas de alineación de trazados urbanos —en conjunción con el nuevo plan de crecimiento de la Villa que redactaba el ingeniero Carlos María de Castro— tales como la conexión del barrio de Lavapiés y Antón Martín con la nueva estación ferroviaria, la Diputación Provincial de Madrid, institución encargada de la gestión del Hospital General y de la Pasión (que había pasado a denominarse Hospital Provincial de Madrid), había decidido transformar el sistema sanitario y crear una red de hospitales de mediano tamaño en distintos distritos de la ciudad. Respecto al vetusto nosocomio había decidido la segregación del «Ala de la calle del Niño Perdido» y su venta a la Facultad de Medicina, para obtener financiación y proseguir la reforma sanitaria. Con ello, además, se lograría prolongar la calle de Santa Isabel hasta la nueva estación ferroviaria, que había quedado interrumpida al llegar a la fachada occidental del hospital, hecho que satisfacía tanto a la Diputación Provincial como al Ayuntamiento de Madrid. El «Avance del Plan de Ensanche de Madrid», redactado en

a la fachada del hospital hasta llegar a la estación ferroviaria. Simultáneamente, se iniciaron las obras de demolición de las viejas construcciones y la parcelación de los terrenos, dejando una franja de terreno intermedia entre los nuevos solares y la calle de Santa Isabel con la intención de ser vendida al Ayuntamiento para transformarla en «parque higiénico», mientras el resto saldría a subasta para ser destinado a la construcción de viviendas particulares.

Las obras de segregación del pabellón occidental y la creación de la nueva fachada se desarrollaron entre los años 1861 y 1863. En este tiempo también se demolió una parte de las edificaciones del hospital renacentista. Sin embargo el resto de las intervenciones quedaron paralizadas durante una década debido a que, como primera medida, se requería acondicionar el Hospital Provincial para incorporarle las prestaciones sanitarias que hasta entonces se cubrían en las viejas salas, y esto suponía, necesariamente, realizar unas obras de transformación de diversas salas que no pudieron acometerse por falta de presupuesto. Todo ello obligó a mantener un constante tránsito de médicos, empleados y enfermos, de un lado a otro de la calle de Santa Isabel, hasta que a mediados de los años 70 se abordaron esas obras pendientes y —tras el traslado de enfermos y material sanitario— se completó la demolición de las viejas construcciones. En 1876 finalizaron las obras, siendo el último edificio en desaparecer la iglesia del hospital. Con ello quedó libre el terreno para ser parcelado y vendido. Esta enajenación constituiría la segunda vía de financiación de los nuevos hospitales que habían de crearse en la ciudad, dado que, como se ha comentado anteriormente, la venta del fragmento escindido proporcionaría, a juicio de los responsables sanitarios, una sustanciosa aportación con la que abordar las nuevas construcciones. La venta del pabellón occidental a la Facultad de Medicina tardó más de lo previsto en efectuarse, permaneciendo durante tres décadas más las plantas baja y segunda, así como los almacenes, cuartos de médicos y empleados adscritos al Hospital Provincial, mientras la planta primera siguió utilizándose como las Salas de Clínica de la Facultad de Medicina. El disturbio que esto provocaba en el funcionamiento del hospital motivó la creación de un conector de hierro y vidrio sobre la calle de Santa Isabel, coincidiendo con la cota de la planta primera del hospital, para facilitar la comunicación a cubierto de ambos edificios sin interrumpir el tránsito urbano. Hasta principios del siglo XX no se llevaría a cabo la venta y, tras ella fue el arquitecto Cesareo Iradier, en 1904, quien redactó el proyecto de reforma del pabellón para instalar el «Hospital San Carlos u Hospital Clínico»⁴⁷.

Las obras realizadas en el Hospital Provincial durante el siglo XX fueron, principalmente, obras de adaptación y mantenimiento del edificio, exceptuando la notable transformación de la imagen del hospital al ser ampliado en altura, con el remonte de una planta —en las crujías oriental, meridional y occidental— y el remonte de dos plantas —en las crujías septentrionales—. Estos trabajos, que fueron iniciados en 1912 gracias a la generosa financiación del doctor Medinaveitia, supusieron, según los gestores del centro, la transformación de las viejas buhardillas en unas salas de generosas dimensiones y grandes ventanas, con lo que se conseguía una correcta ventilación (cuestión importante ya que en ellas se acogían a los enfermos infecciosos)⁴⁸. En la década siguiente la Diputación Provincial planificaría las obras de continuación de esta ampliación, siendo encargado el proyecto al arquitecto Baltasar Hernández Briz⁴⁹, el 25 de junio de 1925⁵⁰. Los trabajos se desarrollaron en cinco fases, que prolongaron las obras hasta 1934 y supusieron, entre otras intervenciones, el desmontaje de las bóvedas de la crujía septentrional de la fachada principal correspondiente a la planta segunda y una buena parte del «muro *tramediante*»,

debido a las numerosas fracturas que presentaban (causados, posiblemente, al haber quedado a la intemperie durante varios años en su etapa inicial de construcción).

El sistema constructivo elegido para efectuar este remonte fue similar en todas las crujías; tras el desmontaje de la cubierta, los nuevos muros de carga exteriores se apoyaron sobre los existentes, siendo elevados 4,5m. Los huecos de ventanas siguieron el mismo ritmo de los niveles inferiores, pero en esta ocasión se ejecutaron únicamente de fábrica de ladrillo, prescindiendo de los encintados de granito (que había sido una constante en la construcción original). Sobre el muro *tramediante* se apoyaron los pilares metálicos que sustentaban las vigas metálicas y, a su vez, soportaban el forjado y la terraza a la catalana.

Las obras de ampliación distorsionaron profundamente la imagen exterior del edificio; además de alterar la altura y composición de los alzados (al añadir una o dos plantas, según las orientaciones, más las cajas de escaleras y ascensores) se sustituyó la cubierta a dos aguas de la construcción original por una cubierta plana (elemento que quedaba oculto por un peto corrido, que no era más que una prolongación del muro de la fachada con una albardilla de remate). Lo que a nivel sanitario supuso una brillante transformación a nivel arquitectónico resultó ser un mediocre crecimiento surgido bajo el patrón de la continuidad compositiva.

Al llegar el año 1964 la Diputación Provincial de Madrid, propietaria y gestora del hospital, decidió trasladar las funciones sanitarias —que durante casi dos siglos habían sido desempeñadas en las crujías del históricamente conocido como «Patio grande»— a un nuevo edificio, capaz de resolver las demandas de la nueva asistencia sanitaria. Con ello se intentaba emular las intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo por el Ministerio de Sanidad, cuyos ejemplos más relevantes fueron la construcción de la Ciudad Sanitaria La Paz, la Clínica de la Facultad de Medicina y la Clínica de la Concepción⁵¹. En el verano de 1968, tras finalizarse las obras del nuevo centro, se produjo el traslado del Hospital Provincial y el viejo edificio quedó vacío. La Diputación Provincial no creía apropiado abordar la reforma y adscripción a un nuevo uso del inmueble sino la venta del magnífico solar en que estaba implantado, dado que la valoración económica que se había efectuado lo tasaba en los mil millones de pesetas. Tan desmesurada plusvalía estaba calculada en base a los parámetros urbanísticos vigentes que permitían una alta edificabilidad, por lo cual la futura compradora, la Caja de Compensación y Reaseguro de las Mutualidades Laborales, había proyectado para su nueva sede un edificio de treinta plantas. La alarma que provocó tal pretensión en la Dirección General de Bellas Artes y en el Ayuntamiento de Madrid frenó esta tentativa. No obstante, en los dos años siguientes la Diputación Provincial abogaría ante las instituciones citadas anteriormente para conseguir la aprobación de las sucesivas propuestas arquitectónicas, que combinaban la demolición parcial del hospital con la creación de un nuevo cuerpo de dieciocho alturas⁵². Esta reducción de superficie edificada obligó a depreciar el valor del solar hasta los seiscientos millones de pesetas, cantidad en que se ajustó el contrato de compraventa que se formalizó el 9 de febrero de 1970.

Esta operación especulativa quedó paralizada por la incoación, y más tarde declaración, de monumento histórico artístico del inmueble. El informe de Fernando Chueca Goitia, leído en la Real Academia de la Historia el 7 de marzo de 1969, fue decisivo para conseguirlo pero este no fue ni el primero ni el único de los pronunciamientos a favor de la conservación del vetusto hospital. El 9 de octubre de 1966 Patricio González Canales (primer ministro de la Congregación de San Felipe Neri, orden encargada del cuidado de los enfermos) se dirigió a la Dirección General de Bellas Artes para informar a la institución

responsable de la salvaguarda del patrimonio histórico del propósito de la Diputación, más sus palabras no condujeron a actuación alguna. Otros colectivos, como los propios médicos del hospital, también se habían manifestado en contra de las pretensiones de la Diputación y, a través de los artículos que desde el año 1964 publicaron los periódicos y revistas, rebatieron la argumentación esgrimida por esta (a saber, la necesidad de costear las obras de los nuevos centros asistenciales) y defendieron la permanencia del edificio para otros fines sociales.

La implicación de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia fue determinante en el cambio de actitud de la Dirección General de Bellas Artes, iniciando -tras la recepción de los informes técnicos de los académicos- las actuaciones conducentes a la conservación del nosocomio borbónico.

El grado de protección exigido tras la declaración de monumento, que finalmente aprobó el Consejo de Ministros en diciembre de 1977, hizo inviable el plan previsto por la Caja de Compensación y Reaseguro de las Mutualidades Laborales. Tampoco la Diputación Provincial estuvo interesada en mantener el viejo hospital en su patrimonio inmueble; consecuentemente, acordó revertir la venta y entregarlo al Ministerio de Educación y Ciencia a cambio de seiscientos veinticinco millones de pesetas.

Los estudios para transformar el viejo hospital en centro cultural se iniciaron inmediatamente después de la adquisición del conjunto sanitario, siendo una de las primeras propuestas la de servir de ampliación de la Biblioteca Nacional y del Archivo Histórico Nacional. Desde esa fecha (1977) y durante una década se realizaron más de una docena de planificaciones funcionales, que fueron determinando las intervenciones arquitectónicas.

El primer arquitecto que inició los trabajos de rehabilitación del edificio fue Carlos Fernández-Cuenca, al que poco después se uniría Antonio Fernández Alba. Este sería el verdadero artífice de la recuperación de las cualidades formales y urbanas del edificio soñado por José de Herosilla. Desde el conocimiento profundo de las trazas originales y sus posteriores transformaciones planteó una intervención basada, principalmente, en la recuperación espacial, cuyo ejemplo más significativo fue la reconstrucción y adaptación de las salas de enfermería para ser utilizadas como salas de exposiciones temporales. La recuperación formal de las estancias, que habían sido fuertemente transformadas por las numerosas fragmentaciones efectuadas en el último siglo, y el empleo de materiales, colores y texturas afines a la concepción inicial del hospital fueron algunas de las decisiones que presidieron los proyectos elaborados por este arquitecto durante los años 1980 a 1987. Al intento de suprimir las adicciones que habían distorsionado su percepción urbana, esto es, la creación de las nuevas plantas y la sustitución de la cubierta a dos aguas por una terraza plana, la institución responsable de la intervención -el Ministerio de Cultura- optó por una solución parcial: demoler las crujías que constituían la segunda de las plantas añadidas pero mantener la elevación primera (que corresponde a la actual planta cuarta del museo), ya que resultaba inaceptable perder los 5.000 m² de superficie que representaba la propuesta de Antonio Fernández Alba. La reconstrucción de la cubierta, recuperando su configuración original, mejoró sensiblemente la volumetría del edificio pero no eliminó la extrañeza visual que produce la desequilibrada composición de los alzados, como consecuencia de la inconclusión del proyecto original y la permanencia de la planta añadida a comienzos del siglo XX.

Desde que se creó la primera comisión técnica en el año 1979, el debate acerca de las instituciones que se establecerían en las salas del antiguo Hospital Provincial de Madrid fue continuo, de suerte que, una vez decidido un plan de adscripción de espacios, lo que

parecía ser una propuesta razonable y viable se revisaba y alteraba una y otra vez. Esto obligaba, necesariamente, a una constante revisión de los proyectos arquitectónicos, incluso durante el proceso de ejecución de las obras, como fue el caso de la adscripción de una parte de las estancias de la planta sótano para *Salas de Exposiciones Temporales de Arte Contemporáneo* si bien habían sido proyectadas para acoger el *Museo de Reproducciones Artísticas*.

Al llegar la primavera de 1986 se habían concluido los trabajos de rehabilitación y adecuación de las plantas sótano y baja y se inauguraban las primeras exposiciones temporales. El 26 de mayo se abrió al público el nuevo Centro de Arte Reina Sofía, mientras se continuaban las obras en las plantas superiores. Junto al arquitecto Antonio Fernández Alba había trabajado una docena de equipos de arquitectos y diseñadores que se habían encargado de realizar la adecuación de diversas estancias para acoger las actividades públicas complementarias a la exposición; como la adaptación de una de las viejas salas de enfermería en salón de actos, por el equipo barcelonés Jaume Bach y Jaime Mora; el amueblamiento del vestíbulo de acceso para implantar las funciones de información, venta de objetos y librería, por los arquitectos José Antonio Martínez y Elías Torres; la instalación de la cafetería/restaurante, por Federico Correa y Alfonso Milá; las salas de protocolo, prensa y asistencia sanitaria, por Miguel Milá, el programa de identificación gráfica por André Ricard, etc.

De manera similar a lo ocurrido en 1781, fecha en que se ocupó parcialmente el nuevo Hospital General y de la Pasión mientras se proseguían las obras de construcción de las plantas superiores, tras la inauguración del nuevo Centro de Arte Reina Sofía se continuó trabajando en la planta primera y se encargaron los proyectos de adecuación de los niveles superiores. Un año más tarde se reconsideraría de nuevo el programa de actividades del centro y la adscripción de espacios a las instituciones que se trasladarían a éste, proponiendo la comisión técnica, que asesoraba acerca de los contenidos y la transformación de los espacios, al Director General de Bellas Artes, el destinar la totalidad del inmueble al nuevo Museo de Arte Contemporáneo. Al ser informado de los nuevos planteamientos, el arquitecto Antonio Fernández Alba rechazó el encargo de reelaborar, una vez más, los proyectos que se estaban ejecutando y solicitó el relevo, dejando paso al equipo encabezado por los arquitectos José Luis Iñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro.

El trabajo más destacado llevado a cabo por estos arquitectos, por su trascendencia en la imagen exterior del edificio, fue la creación de las dos torres de comunicación del público y otra, de similares características, para el movimiento de las obras de arte; proyecto que fue desarrollado con la colaboración del arquitecto irlandés Ian Ritchie. Con todo, la implicación de este equipo de arquitectos en el edificio fue de mayor calado y afectó, prácticamente, a la totalidad de los espacios. Desde octubre de 1987, fecha en que inició el desarrollo del Plan Director del nuevo museo, hasta 1991 dirigieron una decena de obras para transformar el Centro de Arte Reina Sofía en Museo Nacional. La instalación del centro de documentación y biblioteca en la planta tercera del edificio y las salas de exposiciones de la colección permanente en la planta cuarta fueron los primeros proyectos en llevarse a cabo. En estas fechas se acordaría una nueva denominación de las plantas del edificio, haciendo desaparecer la planta baja; así, los niveles quedarían fijados en 0, 1, 2, 3, 4 y 5 o bajo cubierta. A continuación se abordó el proyecto de las nuevas torres de comunicación vertical, siendo modificado en varias ocasiones para introducir profundos cambios que afectaron al diseño e, incluso, a la ejecución de las obras. La decisión de implantar estos núcleos en la cara externa de la fachada evitó intervenir en el edificio histórico, pero fue preciso consensuar con el Ayuntamiento de Madrid, tanto la solución

formal como su envergadura e impacto en el espacio público en el que se levantarían. En la solución final las dos torres de comunicación del público se situaron a dos metros de la fachada, alineadas con los pasillos de aquellas crujías que nunca llegaron a construirse. Con el fin de transmitir levedad y continuidad a estos elementos se las hizo emerger de un foso, lo cual obligó a modificar la rasante de la calle de Santa Isabel y crear una pasarela para acceder al museo. También se redactaron diversos proyectos de ordenación del espacio exterior, incluyendo la reordenación de la plaza que antecede al museo. La puesta en marcha de esta intervención requirió numerosas reuniones entre el Ayuntamiento y el Ministerio de Cultura, aunque, poco después de ser llevada a cabo la solución finalmente consensuada esta sufrió una drástica modificación, con la creación de un aparcamiento público en la zona central; actuación que fracturó la plaza, aislando el área de acceso al museo del área configurada por las plataformas que cubrían los niveles del parking.

Simultáneamente a esta obra se llevaría a cabo la creación de los nuevos almacenes de obra de arte, en la planta sótano del edificio; la reforma del vestíbulo de acceso, la nueva tienda y librería, en la planta baja; la adaptación de la planta segunda para instalar la colección permanente; la creación de los espacios de trabajo administrativo, el nuevo taller de restauración, etc.

Una nueva inauguración del edificio, esta vez como Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tuvo lugar el 31 de octubre de 1991. Desde entonces se ha destinado la totalidad del espacio a la producción y desarrollo de las actividades del nuevo museo, más la creciente actividad que ha llevado a cabo ha conducido, en menos de una década, a la colmatación de los espacios rehabilitados. Las colecciones también se han incrementado notablemente, al haber impulsado el Ministerio de Cultura la adquisición de obras de arte y aceptar el Ministerio de Hacienda la fórmula del pago de impuestos (sociedades, transmisiones patrimoniales, donaciones, etc.) a través de la entrega de obras de arte a los museos. El número de visitantes anuales se duplicó en ese período y con ello se evidenció la escasez de superficie destinada a los espacios públicos de apoyo a la exposición. Todo ello llevó a la dirección del centro, al iniciarse el año 1999, a plantear a los representantes ministeriales la necesidad de abordar la ampliación de la institución, más en esta ocasión se concretaría en la creación de un edificio de nueva planta en la parcela anexa, es decir, en el solar situado entre la fachada meridional y las calles de la Ronda de Atocha, calle de Argumosa y calle del Hospital. Este espacio estaba ocupado por los antiguos pabellones del Hospital Provincial y tras la compra del conjunto sanitario, en 1977, el Ministerio de Educación y Cultura los había destinado a diversas dependencias administrativas.

La convocatoria del concurso internacional para la selección del arquitecto autor de la ampliación del museo, llevada a cabo en abril de 1999, condujo a la elección, entre las doce propuestas que habían superado la primera fase, del equipo AJN Architectures Jean Nouvel. A juicio de los componentes de la comisión examinadora, este proyecto respondía brillantemente a los problemas inherentes a la inserción de un nuevo edificio en un entorno condicionado por la presencia del antiguo hospital y la vía de tráfico que mediaba entre este y la estación ferroviaria de Atocha. También, en opinión del Real Patronato del Museo, la elección satisfacía doblemente: por una parte, se conseguiría erigir una obra de notable interés y calidad arquitectónica y, por otra, se resolvería eficazmente las actuales disfunciones del museo.

La propuesta de Jean Nouvel se basaba en el respeto al edificio original, al tiempo que este se convertía en protagonista del nuevo barrio que se levantaría a su espalda y

que, gracias al conjunto de terrazas con las que coronaba la ampliación, podría ser contemplado con una perspectiva inédita⁵³. Las funciones más relevantes adquirirían valor formal, puesto que el proyecto preveía la creación de edificios independientes para cada una de ellas; así, el «edificio exposiciones temporales» contenía las dos nuevas salas expositivas, en un volumen prismático de nítidos contornos que cerraba la parcela en el límite oeste. El «edificio biblioteca», de clara cercanía formal al anterior, pero con una difusa volumetría a la que los materiales constructivos contribuían, era destinado, casi totalmente, al centro de documentación y biblioteca; su posición era paralela a la calle de la Ronda de Atocha pero apartado de ésta, para crear una amplia acera que lo alejara de la presión del tráfico rodado. El tercer edificio, rótula de los anteriores, era el «edificio auditorio» y se significaba formal y constructivamente a través de una brillante y rojiza pieza oblonga. Albergaba los dos salones de actos, la sala de protocolo y la cafetería-restaurante, es decir, las nuevas funciones que «la revolución cultural» había adherido en el último tercio del siglo pasado a la institución museística, en el afán por convertirlo en un atractivo producto de consumo de masas. Y como un pragmático ejemplo de «La Trinidad» (que tan extensamente había sido representada en los lienzos que constituían los oratorios de las salas de enfermería y la capilla del hospital del siglo XVIII), estos tres elementos se fundían en uno con la incorporación de la gran cubierta de cinc y aluminio que quedaba flotando junto a la línea de la cornisa original del edificio de José de Hermosilla.

Y así, el ambicioso proyecto soñado por un monarca ilustrado de breve reinado para satisfacer eficazmente las demandas sanitarias de sus más humildes súbditos, se ha transformado hoy en una institución cultural de rango internacional, que satisface las inquietudes artísticas de los madrileños y de cuantos se acercan a la capital de España.

NOTAS

1. Este artículo recoge algunos de los apuntes más relevantes de la tesis doctoral realizada por la autora *De hospital a museo. Las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado: el Hospital General de Madrid*, Universidad Politécnica de Madrid, 2010.
2. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Sección Consejos, sign. 50105.
3. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (en adelante ARCM), Fondo Diputación, sign. 5156, expte. 15/3.
4. Fernando VI nombró a los componentes de la primera «Junta de dirección y gobierno del Hospital General y de la Pasión», denominada «La Congregación Real de Hospitales General y de la Pasión», el 8 de octubre de 1754. Las sucesivas renovaciones se harían mediante la ratificación real de los candidatos propuestos por dicha Junta. Esta se constituía por un Hermano Mayor (que siempre fue un miembro de la alta nobleza), veinticuatro consiliarios, dos secretarios, dos contadores, un tesorero y un asesor. El Hermano Mayor fue el máximo representante y mantenía una estrecha relación con el Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda, quien –a su vez– informaba a S.M. de cuanto acontecía. La Congregación se reunía con carácter semanal (fijando dicha cita en el domingo) y permitía a todos los ciudadanos que así lo quisieran asistir al acto.
5. PEREZ DE HERRERA, Christoval, *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos, y de la fundación y principio de los albergues destos Reynos, y amparo de la milicia dellos*, Madrid: Luis Sánchez, 1598.
6. La información obtenida en el libro *Discursos del amparo de los legítimos* sobre este nosocomio junto con las representaciones planimétricas de los restos del viejo hospital que aún pervivían a mediados del siglo XIX –siendo de especial interés por su precisión gráfica el *Plano de Madrid* realizado por Juan Merlo Fernando Gutiérrez y Juan de Ribera en los años 1841 a 1846 e insertado en MADOZ IBAÑEZ, Pascual, *Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*, Madrid: Imprenta José Rojas, 1848, volumen X, así como el levantamiento realizado por el arquitecto Bruno Fernández de los Ronderos en 1860 (plano que serviría de base a su proyecto de segregación del ala norte del hospital) y las dos imágenes conocidas de éste; el lienzo *La procesión de la Candelaria*, que contiene la fachada principal y la fotografía de Jose María Sánchez, realizada en 1857, que

- conserva la Biblioteca Nacional, han permitido describir cómo fue el edificio en su origen y las transformaciones que sufrió en los dos siglos siguientes.
7. Sobre el proyecto del nuevo Hospital General y de la Pasión vid. SAMBRICIO Y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, «El Hospital General de Atocha en Madrid. Un edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Francisco Sabatini», *Arquitectura*, nº 239 (1982), pp. 44-52; SAMBRICIO Y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, «Francisco Sabatini, arquitecto madrileño: El Hospital General de Atocha», en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Madrid: Servicio de Publicaciones del COAM, 1986, pp. 60-61; CALATRAVA ESCOBAR, Juan, «Hospital General de Madrid, 1769-1797», en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, Madrid: Ed. Electa, 1993, pp. 395-408; AZPIRI ALBISTEGUI, Ana, «Nuevos proyectos para el Hospital General de Madrid», *Anales de Historia del Arte*, nº 3 (1991-92), pp. 207-214; CHUECA GOITIA, Fernando, «Informe sobre el Hospital General de Madrid», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXIV (1969), pp. 307-313.
 8. Nota dirigida al Marqués de Esquilache, de 9 de febrero de 1761. AHN, Sección Consejos, sign. 50105.
 9. *Acuerdo 5º de la sesión de 25 de mayo de 1755*. ARCM, Fondo Diputación, sign.13.726, Libro de Actas, fol. 59.
 10. Nota del Conde de Miranda al de Valdeparaíso, de 12 de octubre de 1756. AHN, Sección Consejos, sign. 50107.
 11. *Acuerdo 3º de la sesión de 21 de diciembre de 1755*. ARCM, Fondo Diputación, sign.13.726, Libro de Actas, fol. 97.
 12. Nota dirigida al Conde de Miranda, de 19 de febrero de 1761. AHN, Sección Consejos, sign. 50105.
 13. José Agustín de Hermosilla y Sandoval nació en Llerena (Badajoz) en 1715 y murió en Leganés (Madrid) el 21 de junio de 1776. Contó con una amplia formación que se inició con los estudios de filosofía y teología en la Universidad de Sevilla. Ingresó en el cuerpo de ingenieros del Ejército y poco tiempo después pasó a emplearse en las obras del nuevo Palacio Real de Madrid, a las órdenes de Juan Bautista Saqueti. Por real orden de 2 de mayo de 1747, Hermosilla fue designado por Fernando VI para pasar a Roma como pensionado de la Junta Preparatoria de la Academia y así poder perfeccionar su formación artística. Allí pasó al servicio del arquitecto florentino Ferdinando Fuga, con quien colaboró en el palacio Corsini, el levantamiento del palacio en que se hallaba la embajada de España y fue propuesto por Fuga para hacerse cargo de las obras de consolidación de la iglesia de la Santísima Trinidad de los Españoles. El 22 de junio de 1751 se le ordenó regresar a Madrid, por haber dado suficientes muestras de su aprovechamiento durante cuatro años de ausencia de la corte, y poco después (el 12 de abril de 1752) fue nombrado segundo director de Arquitectura de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, junto a Ventura Rodríguez, quien desempeñaba este puesto desde hacía un mes. Su vinculación con la Academia aumentó al ser nombrado tesorero de esta el 11 de agosto de 1754. Sobre este arquitecto vid. LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración por [...], ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Madrid: Imprenta Real, 1829, t. IV, pp. 264-267; SAMBRICIO Y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, «José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración», en *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: Editorial Clotas-Orcoyen, 1986, pp.109-127; RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil. José de Hermosilla y Las Antigüedades Árabes de Córdoba y Granada*, Madrid: Servicio de Publicaciones del COAM, 1992; DEUPI, Victor, *José de Hermosilla y Sandoval and the origin of the Spanish Academy*, en the second Savannab Symposium: «Authenticity in Architecture», 2002. <<http://www.intbau.org/essay4.htm>>.
 14. Nota de Joaquín de Aguirre al Conde de Miranda, de 3 de febrero de 1761. ARCM, Fondo Diputación, sign. 5156.
 15. Ventura Rodríguez Tizón nació en Ciempozuelos (Madrid), el 14 de julio de 1717 y falleció en Madrid el 26 de agosto de 1785. Fue nombrado teniente del maestro director de la Junta preparatoria de la Academia, D. Juan Saqueti, el 18 de marzo de 1745. Alcanzó el nombramiento de director de Arquitectura de la Academia el 12 de marzo de 1752, cuando Saqueti fue nombrado director honorario. Ese mismo año también obtuvo el cargo de teniente de arquitecto mayor en las obras del Palacio Real nuevo de Madrid. Durante dos periodos de tiempo desempeñó el puesto de director general de la Academia: de 1766 a 1768 y de 1775 a 1777. Sobre este arquitecto vid. *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Catálogo de la exposición Ayuntamiento de Madrid, Madrid: Concejalía de Cultura, 1983; *Estudios sobre Ventura Rodríguez, 1717-1785*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.
 16. Nota del Conde de Miranda al de Valdeparaíso, de 12 de octubre de 1756, AHN, Sección Consejos, sign. 50107.
 17. Escrito de Ventura Rodríguez al Conde de Miranda, de 14 de febrero de 1756, Biblioteca Nacional, Ms. 9927.
 18. *Acuerdo de la Junta de Hospitales de 25 de mayo de 1755*, ARCM, Fondo Diputación, sign. 13.726, Libro de Actas, fol. 59.
 19. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *op. cit.*, p. 242.
 20. Los conjuntos de planos conocidos se conservan en: el Archivo General del Palacio Real, Madrid (AGP); los Ar-

chives de l'ancien Régime, Centre Historique des Archives Nationales, Paris (CHAN); la Österreichische Nationalbibliothek, Viena (ÖNB) y en la Bibliothèque Nationale de France, Paris (BNF).

21. ARCM, Fondo Diputación, sign. 5007.
22. Francisco Sabatini nació en Palermo en 1721 y murió en Madrid el 19 de diciembre de 1797. Se formó en Italia con Luigi Vanvitelli, participando con él en las obras del Palacio de Caserta, encargo del Rey Carlos de Borbón, a quien acompañó a Madrid cuando fue proclamado Rey de España tras la muerte de su hermano Fernando VI. Nombrado mariscal de campo y teniente coronel e inspector del Cuerpo de Ingenieros y de todas las obras reales, extendió su ámbito de intervención a todo el territorio de la Corona. De su amplio conjunto de actuaciones puede destacarse la Casa de la Aduana, la Puerta de Alcalá, la iglesia del convento de Santa Ana en Valladolid, las fábricas de armas de Toledo, el Cuartel de las Guardias Walonas en Leganés y el Cuartel de Caballería del Puente de la Magdalena en Nápoles. Como ingeniero militar desarrolló una amplia y diversa labor: fue el organizador y supervisor de las obras de fortificaciones, de la realización de caminos, de la dirección de equipos para la construcción de las obras públicas, de la creación de edificios y el trazado de nuevas ciudades. Sabatini, al igual que hizo Hermosilla en 1756, antepuso su condición de ingeniero a la de arquitecto, llegando a ascender a lo largo de su estancia en Madrid hasta el grado de Inspector General del Real Cuerpo de Ingenieros. Sobre el arquitecto vid. *Francisco Sabatini, 1721-1797* [...], *op. cit.*; LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *op. cit.*, pp. 278-280; SAMBRICIO Y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, «Francisco Sabatini: arquitecto madrileño», *Arquitectura*, 216 (1979), pp. 55-57; SAMBRICIO Y RIVERA-ECHEGARAY, Carlos, «Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en la España del siglo XVIII», en *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: Ed. Closas-Orcroyen, 1986. pp. 189-204.
23. ARCM, Fondo Diputación, legajo 5007, fols. 167 y ss.
24. Con la acepción «Patio grande» se conocía al fragmento meridional del edificio, es decir, las crujeas que rodeaban al patio de mayor dimensión. Este fragmento es hoy el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El «Quadro grande» era el otro fragmento en que se dividía la planta del nuevo Hospital General y de la Pasión. Dentro de este, las naves situadas en el extremo occidental de la parcela –que hoy constituyen la sede del Conservatorio Superior de Música– fueron las conocidas como el «Ala de la calle del Niño Perdido».
25. Esta hipótesis surge del estudio de las notas enviadas entre la Junta del hospital y el Consejo en estos meses, pero sobre todo, del estudio de los alzados y las secciones que constituyen la colección de láminas que se conservan en el Archivo General del Palacio Real, de Madrid, pues es evidente que el plano del alzado meridional no forma parte del mismo conjunto y fue delineado en fecha distinta al resto de las secciones, plantas y alzado principal. El alzado meridional tiene menor altura, tanto desde la rasante hasta la cornisa, como desde esta a la cumbre, está delineado a una escala distinta (que no está representada en la lámina) y la rotulación del nombre del plano es claramente diferente al resto de ellos.
26. Con esta acepción se conocía al fragmento del edificio que rodeaba los cuatro patios menores y cuyo borde septentrional era la fachada principal de la calle de Atocha. En el borde opuesto se hallaba el denominado «Patio grande».
27. La carpeta conservada en el Centre Historique des Archives Nationales (Paris) titulada *VARJ DISEGNI DI ARCHITETTURA CIVILE, DI ALCUNE OPERE ESEGUITE IN MADRID PER ORDINE DI S. M.C. CARLO III. INVENTARIO E DISEGNATI DAL BRIGADIERE Dn FRANCESCO SABATINI, CAVALIERE COMMENDATORE DELL'ORDINE MILITARE SI S. GIACOMO, DEL SUPREMO CONSIGLIO DI GUERRA, E DIRECTTOR COMANDANTE DEL REAL CORPO DI INGEGNERI DEGLO ESERCITI DELLA MAESTA SUDETTA. IN MADRID L'ANNO DI MDCCLXXVII* está fechada en 1777, lo que nos permite afirmar que también en esa fecha –o muy cercana a ella– se realizó la lámina de la portada principal del hospital que conserva el AGPR.
28. Junto a estos planos se insertó una extensa memoria, en la que se describía el funcionamiento de la institución (detallando la división de los enfermos en salas atendiendo a su enfermedad, la distribución de los trabajos para cada tipo de empleado, el modo y frecuencia con que se realizaban las visitas a los enfermos, el contenido de las raciones alimenticias, etc.).
29. Bruno Fernández de los Ronderos nació en Salamanca en 1822. Obtuvo el título de arquitecto en la Academia de San Fernando el 13 de diciembre de 1846 con un proyecto de museo de ciencias e historia natural. Perteneciendo al cuerpo de arquitectos de la Diputación Provincial, pasó a ser responsable de las obras del Hospital Provincial al reorganizarse el servicio de arquitectura de la provincia de Madrid, suprimiéndose el puesto de arquitecto de la Beneficencia. Esto condujo a que fuera él quien redactara el *proyecto de prolongación de la calle de Santa Isabel, segregación del ala norte y división de los solares liberados*, en 1860. Sus obras más conocidas son el Teatro Eslava (1870-71) y la Real Fábrica de Paños finos (hoy Colegio de Huérfanos de Juncarejo o Asilo de Huérfanos en Valdemoros).
30. *Noticias y proyecto de la planta del nuevo Hospital, y distribun de sus oficinas y havittantes de sirvientes y empleados*, ARCM, Fondo Diputación, sign. 5156, expte. 15/14.

31. En el índice de planos correspondiente a la planta del edificio aparece la siguiente frase: *Plan inferiur du nouvel Hôpital général. Cet immense Edifice a été commencé en 1771 on en a construit environ la moitié. Sa capacité doit éter pourbe 8000 malades. Il coûte au Roi á l'heure qu'il environ un Millon de florins*, VARJ DISEGNI DI ARCHITETTURA CIVILE [...], CHAN. Archives de l'Ancien Régime, Sección Cartas y planos, sign. NN 23.
32. Los títulos de las ocho láminas, que junto al *Plan del Piso bajo del Hospital General* constituyeron el dossier enviado a París, son: *Plan de los Sótanos del Hospital General, Plan del piso principal del Hospital General, Plan del Piso segundo del Hospital General, Perfil del Hospital, sobre la línea B.C. y Fachada Principal del Hospital; Perfil del Hospital, sobre la línea E.D; Perfil en Grande de la Iglesia del Hospital y Entradas en Grande de la Fachada Principal del Hospital; entrada en grande de la fachada principal del hospital; Plan y Perfil de la Capilla del Campo Santo del Hospital, Fachada de la Capilla del Campo Santo y perfil de la Capilla del Campo Santo*, BnF, Sección Manuscrits Espagnols 409, sign. 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60 y 62.
33. GARMS, Jörg, «Sabatini, Vanvitelli, Fuga y Roma», en *Francisco Sabatini, 1721-1797* [...], *op.cit.*, pp. 61-72.
34. ÖNB, sign. ALB Port 15a, 4 Kar.
35. *Certificación de los pagos extraordinarios*, ARCM, Fondo Diputación, sign. 5158, fol. 178.
36. Nota anónima que explica actuaciones para la ejecución de la nueva fábrica, AHN, Sección Consejos, sign. 50105.
37. AHN, Sección Consejos, sign. 4126, expte. 5.
38. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Sección Secretaría y Superintendencia de Hacienda, sign. 685, expte. 2.
39. AGS, Sección Secretaría Gracia y Justicia, sign. 1012.
40. AGP, Obras de Palacio, Sección A-G, Caja 1091, expte. 5.
41. ARCM, Fondo Diputación, sign. 4635, fols. 207 y ss.
42. ARCM, Fondo Diputación, sign. 5160, expte 31, fols. 235 y ss.
43. ARCM, *ibíd.*
44. ARCM, *ibíd.*
45. ARCM, Fondo Diputación, sign. 5156, expte 40/10.
46. *Resolución de 28 de junio de 1795*, ARCM, Fondo Diputación, sign. 4636, libro 7.
47. *Expediente de tira de cuerdas y construcción de un pabellón en el ala derecha del Hospital provincial para clinicas de la Facultad de Medicina, sito en las calles de Atocha, Doctor Mata y Santa Isabel, solicitada por Dn Julian Calleja*, octubre, 1904, Archivo de la Villa de Madrid, Sección Secretaria, sign. 16-49-22.
48. *El Liberal*, núm. 11.771, viernes 26 de enero de 1912.
49. El arquitecto Baltasar Hernández Briz, hijo del doctor del mismo nombre, tuvo una dilatada actividad profesional vinculada, principalmente, a las instituciones sanitarias. Además de ser autor de las obras de ampliación del Hospital Provincial de Madrid, diseñó el Hospicio Provincial (1926-31), el Hospital infantil de O'Donnel (1928) y el Instituto Psiquiátrico en Alcalá de Henares (1932-36), todas ellas promovidas por la Diputación Provincial de Madrid. Fue premiado con el segundo premio en el concurso «conjuntos arquitectónicos y croquis de ideas arquitectónicas originales», organizado por el Círculo de Bellas Artes en 1915 y ese mismo año participó –y obtuvo el tercer premio– en el concurso para la realización del Monumento a Cervantes, acompañado del escultor Angel Ferranz. Diseñó, conjuntamente con Manuel Sánchez Arcas, el pabellón de Castilla la Nueva en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y fue becado por el Círculo de Bellas Artes para realizar el estudio del proyecto de reconstrucción de la Tarragona romana (1917). El anteproyecto para la nueva sede del Círculo de Bellas Artes, que presentó junto a Sainz Martínez, fue premiado con 7.500 pesetas (al igual que los realizados por Zuazo/ Quintanilla y Fernández Balbuena).
50. *Sesión de 26 de junio de 1925 del Pleno de la Diputación*, ARCM, Fondo Diputación, sign. 903298/3, fol. 22.
51. ARCM, Fondo Diputación, sign. 903498/3.
52. *Notificación del acuerdo de la Gerencia municipal de Urbanismo al Excmo. Sr. Presidente de la Diputación, 25 de octubre de 1969*, Archivo General de la Administración, Fondo Cultura, sign. 73/10560.
53. *Memoria del proyecto presentado por el equipo AJN Architectures Jean Nouvel a la segunda fase del Concurso internacional para la Ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en noviembre de 1999*, Archivo Central del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

LA COMISIÓN DE ARQUITECTURA Y LOS EXPEDIENTES DE ULTRAMAR EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (I)

Silvia Arbaiza Blanco-Soler

RESUMEN: El artículo analiza los expedientes de Ultramar procedentes de Ecuador, México, Colombia, Perú, Guatemala, Argentina, Puerto Rico, Cuba y República Dominicana, que fueron censurados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1786 y 1898, a través de la Comisión de Arquitectura.

PALABRAS CLAVE: Comisión de Arquitectura, territorios de ultramar, academias de bellas artes, oposiciones, denuncias, obras de nueva planta, restauración, concursos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, México, Ecuador, Colombia, República Dominicana, Argentina, Perú, Guatemala, Puerto Rico, Cuba.

COMMISSION FOR ARCHITECTURE AND THE RECORDS OF OVERSEAS

ABSTRACT: The article analyzes the Overseas records from Ecuador, México, Colombia, Peru, Guatemala, Argentina, Puerto Rico, Cuba and Dominican Republic, which were censored by the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando between 1786 and 1898, through the Commission for Architecture.

KEY WORDS: Architecture Commission, overseas territories, academies of fine arts, competitions, reports, new works, restorations, competitions, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mexico, Ecuador, Colombia, Dominican Republic, Argentina, Peru, Guatemala, Puerto Rico, Cuba.

Para España, Ultramar fueron principalmente todas las posesiones del Imperio español en América, Filipinas, Guam y el resto de islas del Pacífico, que en un tiempo formaron parte de la Corona Española. Para ocuparse de su administración y gobierno se crearon diferentes órganos consultivos, de ahí que a partir de la Constitución de 1812, en que se creó la Secretaría de Estado y el Despacho de la Gobernación de Ultramar hasta la creación del Ministerio en 1863, las competencias fueron acogidas por diversos organismos: el Ministerio de Marina (1836) y el Ministerio de la Gobernación del Reino (1837); el Consejo de Ultramar y una Dirección de Ultramar dependiente de la Presidencia del Consejo de Ministros (1851); una alternancia entre el Consejo de Ultramar, el Consejo Real y la Junta Consultiva; el Ministerio de Estado (1854) agregado al Ministerio de Fomento (1856), y por último el Ministerio de la Guerra (1858), hasta que por el Real Decreto de 20 de mayo de 1863 se creó el Ministerio de Ultramar, el cual subsistió hasta la pérdida de las últimas colonias.

El estudio que a continuación se expone recoge los expedientes que fueron remitidos y censurados por la Comisión de Arquitectura dentro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1786 y 1898, dado que en 1786 tuvo lugar la creación de dicha

Comisión y en 1898 España perdió sus últimos territorios en ultramar. Sin embargo, antes que nada debemos señalar cuáles fueron las causas que obligaron a la creación de dicha Comisión y cuales sus atribuciones.

La fundación de la Academia en 1754 bajo el reinado de Fernando VI tuvo dos fines claramente definidos: la enseñanza de las «Tres Bellas Artes» (Pintura, Escultura y Arquitectura), a las que se incorporarían posteriormente el Grabado, la Música y en el siglo XX las Artes de la imagen, y por otro la expedición de los diferentes títulos oficiales, lo que significó un control absoluto de todas las artes. Asimismo, tuvo como objeto la difusión del «buen gusto,» que en arquitectura enunciaba tres condiciones básicas: el aseo, la proporción y la simetría. En contraposición con el barroco de gran tradición en España, el nuevo estilo neoclásico concebía el edificio como la suma de las partes diferenciadas y entre las cualidades que debía reunir la arquitectura destacaba la solidez, la regularidad, la disposición, la nobleza, el señorío de los adornos exteriores e interiores y la hermosura. Respecto a las fachadas, tenían que cumplir con unos criterios estéticos al estar concebidas como parte de la vía pública, por tanto debía de existir en ellas proporción en las ventanas (casi dupla) y balcones uniformes con las casas de medianería. Tampoco podían faltar a las reglas de la arquitectura, como cortar la rectitud de la calle, impedir la ventilación, desfigurar el aspecto exterior con adornos extravagantes u opuestos al gusto imperante, introducir adornos caprichosos, molduras e impostas de desproporcionada anchura, balcones en las esquinas, portadas sin orden, etc.

Sin duda, la arquitectura fue considerada la más fundamental y complicada de todas las artes, concediéndosela desde el principio una importancia primordial, lo que quedó constatado en el artículo 33 de los Estatutos de 1757:

«Mando [el Rey] que desde el día de la fecha de este mi despacho, por ningún Tribunal, Juez, ò Magistrado de mi Corte se conceda à persona alguna titulo, ò facultad para poder medir, tasar, ò dirigir Fabricas, sin que proceda el examen y aprobacion que le dé la academia de ser habil y à proposito para estos ministerios, y qualquiera titulo, que sin estas circunstancias se conceda, lo declaro nulo, y de ningún valor, ni efecto, y el que lo obtuviere, además de las penas en que han de incurrir todos los que practiquen las tasas y medidas sin titulo legitimo, quedará inhabil, aun para ser admitido à examen por tiempo de dos años. Qualquier persona que no hallandose en el día de la fecha de este Despacho con título, ò facultad concedida por el Tribunal, ò magistrado que las ha dado hasta ahora, intentare tasar, medir, ò dirigir Fabricas, por la primera vez se le sacarán cien ducados de multa, doscientos por la segunda, y trescientos por la tercera: siendo mi voluntad que todos los que hayan de ejercer esta profesion de oy en adelante, no puedan hacerlo, ni ser habilitados por Tribunal alguno, sin que se presente primero à ser examinados por la Academia, y obtengan su aprobacion, que concederá à todos los que hallare habiles, sin que à ninguno cueste derechos algunos. Prohibo todas las Juntas, Congregaciones, ò cofradías establecidas, ò que se intenten establecer en mi corte para reglar los Estudios y Práctica de la TRES NOBLES ARTES, y con especialidad la que se dice de nuestra Señora de Belén, sita en la Parroquia de San Sebastian de mi Corte de Madrid. Todos sus Cofrades podrán continuar en los ejercicios de piedad y devocion que con aprobacion legitimas hayan abrazado; pero no podrán usurpar los titulos de Colegio de Arquitectura, Academia de Arquitectura, ò otros semejantes, ni tasar, ni medir, ni dirigir Fábrica, sin tener los titulos que quedan expresados, ò presentarse al examen de la academia para conseguirlo, bajo la pena de cien ducados por la primera vez, doscientos por la segunda, y trescientos por la tercera»¹.

Aunque los estatutos dejaban bien clara la nueva función de la Academia, que queda a partir de ahora como única entidad oficial encargada de conceder las titulaciones y a sus titulados el privilegio de poder actuar en todo el territorio español junto con la potestad de imponer sanciones pecuniarias a quien incumpliese sus órdenes, conseguir imponer estas reales órdenes resultó muy difícil, sobre todo por el poder de los gremios artesanos y la resistencia de los mismos a perder sus privilegios. No obstante, en 1765 la Academia dio un nuevo paso en su lucha por conseguir ese control, al otorgar el Rey los puestos de arquitectos titulares de capitales de provincia y catedrales a los únicos arquitectos aprobados por su instituto.

La poca efectividad de las providencias llevaron a la Corporación a manifestar al rey Carlos III, por acuerdo de la Junta Particular del 10 de agosto de 1777, las monstruosidades artísticas introducidas en todas las obras sagradas y profanas, públicas y particulares, que se oponían de continuo al buen gusto de la arquitectura. La Real Orden del 23 de octubre de 1777, dictada por el mismo monarca, obligó a que las obras públicas ejecutadas en España pasasen la previa censura de la Academia, con objeto de «evitar se malgasten caudales en obras públicas, que debiendo servir de ornato y de modelo, existen solo como monumentos de deformidad, de ignorancia y de mal gusto; el Consejo prevenga a todos los magistrados y Ayuntamientos de los pueblos del Reyno, que siempre que se proyecte alguna obra pública, consulte a la Academia de San Fernando, haciendo entregar al Secretario de ella con la conveniente explicación por escrito los dibuxos de los planos, alzados y cortes de las fábricas que se ideen, para que examinados atenta, breve y gratuitamente por los profesores de Arquitectura, advierta a la misma Academia el mérito o errores que contengan los diseños, e indique el medio más proporcionado para el acierto»².

Estos mismos pasos debían seguirse a la hora de construir iglesias y altares, para lo cual fue expedida el 24 de noviembre de ese mismo año una circular a los obispos, caballeros y prelados, para que a la hora de encargar la ejecución de sus edificios entregasen anticipadamente a la Academia los diseños en plantas, alzados y cortes de las fábricas, las capillas o los altares que ideasen con su correspondiente memoria descriptiva, a fin de desechar la madera en los retablos y altares, y acabar con los numerosos incendios que asolaban los edificios. De hecho, se estipuló que las obras públicas y las catedrales fuesen confiadas a arquitectos aprobados por la propia Institución³. A partir de entonces empezaron a llegar a la Corporación gran cantidad de planos y dibujos para su examen, cuyo número fue tan abundante que hizo necesaria la creación de la *Comisión de Arquitectura* por la Real Orden de 22 de marzo de 1786. Constituida por un grupo de académicos arquitectos, tenía como funciones la supervisión de los proyectos, su vigilancia y censura, como la decisión, o no, de su construcción y el arbitrio en caso de conflicto. Los dibujos eran devueltos a sus respectivos autores o lugares de origen una vez revisados, siendo despachados sin coste alguno para los interesados y sin más demora que la precisa para su revisión. Pero aunque la creación de esta Comisión resultó fundamental y necesaria, tendrían que pasar algunos años hasta que la Academia consiguiese definitivamente el control absoluto de la arquitectura.

La primera junta de la Comisión tuvo lugar el 21 de abril de 1786 y reunió a los siguientes directores, tenientes de arquitectura y académicos de mérito: Miguel Fernández, Juan de Villanueva, Pedro Arnal, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez, Manuel Machuca, Alfonso Regalado Rodríguez y José Moreno⁴. Los primeros expedientes censurados fueron dos diseños en planta y alzado de un altar para Olite firmados por León Gómez el 30 de noviembre de 1785, que fueron reprobados por su «estropeada

Arquitectura»; tres dibujos ejecutados por Julián Sánchez, veedor de alarifes en la ciudad de Murcia, remitidos por el contador general de Propios y Arbitrios del Reino para la construcción de una nueva cárcel en Villena, cuya fachada principal y lonja estaban ya construidas, los cuales corrieron la misma suerte que los anteriores al ser reprobados en vista de que las puertas y las ventanas diseñadas no caían al medio de los arcos, la puerta principal tenía un pilar delante y la prisión no contaba con la ventilación adecuada. A éstos le seguirían el relativo a la construcción de un puente anexo al Molino del Picazo en la villa de Villanueva de la Jara, en la vera del Júcar, y el realizado por Pedro Escolano para la construcción de la iglesia colegial en la villa de Ribadeo, que parecieron ambos reprobables por sus proporciones y el mal gusto de sus ornatos.

La siguiente junta convocada continuó con la misma dinámica que la anterior, censurando proyectos de lo más diversos: desde la reedificación de un puente en Guadalajara, la abertura de un camino en el valle de Arredondo (Palencia) y el reconocimiento de la nueva plaza de toros de Madrid, hasta la reparación de otro puente en Extremadura y el informe de la colegiata de nueva planta para Ribadeo (Lugo)⁵.

Otros muchos informes fueron remitidos para su examen en años sucesivos, tanto relativos a obras en España como en Ultramar. Entre ellos podemos destacar los referentes al ornato y el buen gusto, la práctica profesional en las diferentes ciudades y la ejecución de obras de manos de maestros de obras y arquitectos sin el título oficial. También los relativos a denuncias, la ruina de edificios, alineaciones, tira de cuerdas, obras de demolición, licencias de obras, rehabilitaciones y restauraciones, o la convocatoria de concursos y plazas a cubrir.

ECUADOR

Los expedientes de Ultramar conservados en el Archivo de la Academia proceden de colonias de diferentes continentes pero los más numerosos son sin duda los americanos, los cuales vamos a estudiar siguiendo un orden geográfico y a su vez cronológico. Comenzaremos con el expediente remitido desde Ecuador y que fue visto por la Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 30 de agosto de 1789. Hacía referencia a un oficio de Antonio Porlier, quien solicitaba la disposición de los dibujos para la iglesia catedral, palacio episcopal y seminario conciliar que debían erigirse en la capital de la nueva diócesis de Cuenca, provincia del Reino de Quito (Ecuador)⁶. La catedral, edificada y reconstruida en varias etapas, se había comenzado en 1560. El templo primitivo tenía planta rectangular cubierta a dos aguas y en su interior contenía una armadura mudéjar de par y nudillo. Durante siglos la construcción se vio sometida a una serie de reformas y modificaciones debidas principalmente a los diferentes movimientos sísmicos de los que fue víctima. De entre ellos, los de 1660 y 1662 produjeron daños que afectaron a su estructura, por lo que se tuvo que proceder a la reparación de la iglesia, alargándose la nave y añadiéndosele el trascoro. Posteriormente se construyó la sala capitular en un edificio independiente y se realizó la capilla de San Ildefonso. Pero un nuevo terremoto, esta vez acaecido en 1755, sería de todos el más destructivo y el que más daños causaría a la ciudad.

En cuanto a cómo afectó este último a la catedral, quedó parcialmente destruida siendo las zonas más afectadas las bóvedas, que se desplomaron casi en su totalidad, así como algunos arcos laterales y el arco toral. En este momento se llevaron a cabo las obras de reparación más necesarias pero en 1789 la Academia acordó que tanto la catedral como

el palacio episcopal y el seminario conciliar se ejecutasen por un solo arquitecto, atendiendo en esto a su mayor acierto, economía y otras circunstancias. Para este objeto fue elegido el director mas antiguo de su arte, es decir Juan Pedro Arnal (Madrid, 1735-1805), a quien se le recomendó la mayor brevedad en este asunto.

Arnal había realizado sus primeros estudios en Toulouse (Francia), trasladándose posteriormente a Madrid a fin de matricularse como alumno de la Academia de San Fernando el 18 de octubre de 1762. Al año siguiente optó al concurso de Premios Generales obteniendo el 2º premio⁷ y en 1766 fue comisionado por la Corporación para viajar a Córdoba y Granada junto con Juan de Villanueva para dibujar las *Antigüedades Árabes*, por cuyos trabajos y los méritos anteriormente reconocidos sería nombrado académico de mérito en abril de 1767⁸. En 1778 fue nombrado teniente director de arquitectura y tres años mas tarde el Rey le honró con la plaza de Arquitecto de S.M., siendo destinado a su Real Casa de Correos donde se estaban llevando a cabo algunas obras reales.

Por fallecimiento de Ventura Rodríguez ocupó la plaza de director de arquitectura el 20 de febrero de 1787 y a partir de entonces corrigió los planos de la Aduana de Santander ejecutados por Alday Fernández y levantó los de la iglesia de Navalcarnero (Madrid). En calidad de director de Arquitectura participó en 1789 en el *Concurso de ornato de la fachada de la Real Academia de San Fernando, celebrado con motivo de la entrada pública del rey Carlos IV por la calle de Alcalá de Madrid*, cuyo dibujo definitivo presentaría en nombre de todos los individuos de la Comisión correspondiéndole la autoría⁹. Es en este año cuando se hizo cargo de los planos de la catedral, el palacio episcopal y el seminario conciliar, obra a la que seguiría en 1796 el tabernáculo de la catedral de Córdoba en Tucumán (Argentina) y en 1802 la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe (Méjico).

El 10 de junio de 1791 Arnal comunicó a la Academia que tenía preparado algunos planos en borrador de los tres edificios, los cuales remitía a informe para ponerlos en limpio, pero también que aún le quedaban por ejecutar los restantes en borrador. Aprovechó la oportunidad para indicar las causas que habían motivado el retraso de los trabajos, entre ellas una serie de incidentes que le habían acontecido y uno muy importante: el olvido del encargo, que prometió no volvería a suceder. Pero mientras que Arnal presentaba los diseños que le quedaban por entregar, un nuevo terremoto, el de 1797, provocaría la caída de las torres de la catedral y numerosas grietas en sus muros.

Por la Real Orden del Ministerio de Gracia y Justicia del 1 de junio de 1798 fue también comisionado Manuel Martín Rodríguez (Madrid, 1746-1823) para formar los planos de los edificios señalados, a cuyo fin se le comunicaron al arquitecto varios aspectos que debía tener presentes, como eran la capacidad, las dimensiones y la distribución de las obras.

Manuel Martín Rodríguez, sobrino del célebre Ventura Rodríguez, había obtenido el título de académico en la Junta Ordinaria del 7 de julio de 1776¹⁰. Después de viajar por Italia y Francia regresó a España, siendo nombrado en 1786 teniente de arquitectura y director de este arte¹¹. En 1791 fue encargado por la Comisión para realizar los planos de la catedral de Santiago de Cuba, comisión que compaginó con otras obras en España¹². En diciembre de 1805 aún no había evacuado los trabajos para los que había sido comisionado en 1798, hecho por el cual se solicitó a la Academia que mandase al arquitecto la ejecución de los mismos o en su defecto a otro individuo en vista de la urgencia del caso¹³.

Sabemos que Manuel Martín Rodríguez contestó a la Academia el 14 de diciembre de 1805 haciéndola partícipe de que en vista de la precipitación con que había tenido que

ir a Zaragoza al ser nombrado por S.M. director de las obras del Canal Imperial y Real de Tauste, no había podido arreglar los papeles que tenía sobre este asunto y menos formar la lista o el inventario para su entrega al apoderado que había dejado encargado de ello. Esto, unido a la muerte de su apoderado, la enfermedad del segundo, la obligación de haber tenido que nombrar a un tercero y la pérdida de varios libros y papeles en los que posiblemente estuvieran los datos que se le pedían, le hicieron imposible remitir a tiempo la información solicitada.

Ante esta situación, el 14 de enero de 1806 se le pidió la devolución de los datos que el Ministerio de Gracia y Justicia de Indias le había entregado cuando se le había encargado la ejecución de los diseños y cuya comisión no había podido evacuar hasta ahora. El arquitecto contestó que dichos papeles se encontraban en Madrid y bastante desarreglados, por lo que había mandado a su apoderado el ordenarlos y remitirlos a la mayor brevedad. La Academia acordó que en cuanto fueran enviados nombraría a un arquitecto de su confianza para ejecutar los nuevos dibujos, sin embargo otro revés atrasaría las obras en vista de que el apoderado no pudo encontrarlos. Esto movió a la Corporación en marzo de 1806 a preguntar al Ministerio si poseía algún duplicado de los mismos, para que en caso afirmativo los remitiese a fin de poder efectuar los nuevos diseños¹⁴.

Finalmente, el director de Arquitectura Antonio Aguado (Madrid, 1764-1831) fue comisionado el 2 de abril de 1806 para ejecutar los trabajos necesarios para construir definitivamente los tres edificios, a cuyo fin elaboró 6 planos en borrador que serían aprobados por la Comisión de Arquitectura el 3 de julio de ese mismo año¹⁵. El 4 de noviembre envió por duplicado el proyecto en limpio formado por 9 diseños en plantas baja y principal; las fachadas principal, lateral y de testero; el corte por largo y ancho, y dos perfiles en grande con la descripción, la explicación y el cálculo del presupuesto, que serían aprobados en su totalidad el 5 del mismo mes¹⁶. El 13 de junio de 1807 el propio Antonio Aguado solicitaría la verificación del pago de los honorarios que le correspondían por dichos trabajos¹⁷.

Actualmente, la catedral presenta tres naves con numerosas capillas, utilizadas en su mayoría para enterramientos de las familias destacadas de la sociedad quiteña, y anexa a ella se encuentra el Sagrario, consistente en una pequeña iglesia de planta central¹⁸.

MÉXICO

En México, colonia española desde 1517 hasta 1821/1836, se fundó en 1783 por Carlos III la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España a petición de las autoridades de la Casa de la Moneda de la Nueva España, con objeto de establecer una escuela de grabado y así mejorar la producción y acuñación de moneda. La primera sede estuvo ubicada en el edificio de la Casa de la Moneda, donde se impartieron clases hasta 1791, año en que se decidió cambiar la sede a un lugar más cercano: el antiguo *Hospital del Amor de Dios*.

Ya en marzo de 1778 se tiene constancia de la entrega que hace al grabador de la Casa de la Moneda, Jerónimo Antonio Gil, de ochenta papeles de dibujos de manos, pies y cabezas; varios bajorrelieves antiguos y ocho modelos de los mismos; doce cabezas de yeso y seis figuras pequeñas, además de una colección de azufres adquiridos en Roma por la Academia, que según un documento fechado el 18 de febrero de 1779 le había costado a la Corporación la elevada suma de 3.000 reales¹⁹.

Una vez fundada la Academia de Nueva España, el Rey nombró en 1786 a cinco directores que salieron de Cádiz rumbo a Veracruz a la primera oportunidad. Estos profesores fueron Ginés de Andrés y Aguirre, Cosme de Acuña, José Arias y Antonio González Velázquez, quienes disfrutaron el sueldo de 2.000 pesos anuales desde el día en que fue verificado su embargo, y se llevaron consigo una colección de libros, modelos y estampas para uso didáctico²⁰.

Lista de los Discípulos de quienes ha remitido obras la Academia de S. Carlos de México

Núm. de las Obras.	Artista
1...	Abraham e Isaac pintados por D. Joseph Maria Cast.
2...	Un Grupo de instrumentos de las dices con una columna un diente y una Calavera, y ademas una Calavera y una mano sueltas pintado todo de claro y obscuro por D. Joseph Castañeda.
<u>Dibuxos:</u>	
1...	Dos por Joseph Maria Dominguez.
2...	Ocho por Joseph Castañeda.
3...	Diez por Mariano Garcia.
4...	Tres por Pedro Patiño.
5...	Uno por Juan Fortis.
6...	Uno por Felipe Gonzalez.
10...	Uno por Joseph Pizaro.
13...	Manuel Aguirre Uno.
15...	Dos por Mariano del Apinza.
16...	Uno por Joseph Montes.
18...	Cinco por Mariano Escobar.

Arquit.

9...	Quatro papeles por Joseph Gutierrez.
11...	Tres Dissenos por Luis Tola.
12...	Dos Dissenos por Mariano Bustamante.
32...	Nueve Dissenos por Joseph Rojano.
33...	Un Dissenio por Diego Perez Valdes.
38...	Un Dissenio por Francisco Reyes.
39...	Un Dissenio por Francisco Ortiz.
40...	Ocho Dissenos por Joseph Maria Delgado.
41...	Siete Dissenos por Saturnino Samaniego.
42...	Un Dissenio por Luis Martin.
43...	Joaquin Heredia Quatro Dissenos.
<u>Grabado de Láminas</u>	
1...	Abel, por Julian Marchena; su prueba de la Dibuada.
2...	Un soldado con Naipes en la mano; su prueba de la Dibuada.
<u>Grabado en Placas.</u>	
1...	Medalla a Sedas por Gabriel Gil, en verso encarnado.
2...	Manuel Gil una Figura en verso blanco.
3...	Joseph Montes de Oca, dos Calaveras y un Hierro en verso encarnado.

1 y 2. Listado de los discípulos de la Academia de San Carlos de México, que remiten obras a la Academia de San Fernando, 1796. ASF. Archivo.

En diciembre de 1792 el Rey determinó que seis discípulos de la Academia de San Carlos pasasen a la Corte (Madrid) para perfeccionarse en el estudio de las Tres Nobles Artes bajo la dirección de Cosme de Acuña, profesor que daría las gracias por dicho nombramiento el 11 de enero de 1793. Tres años más tarde fueron enviadas a la Academia de Madrid las obras que habían elaborado los discípulos de la Academia de San Carlos, encontrándose entre los alumnos de arquitectura José Gutiérrez, Luis Tola, Mariano Bustamante, José Rojano, Diego Pérez Valdés, Francisco Reyes, Francisco Ortiz, José María Delgado, Saturnino Samaniego, Luis Martín y Joaquín Heredia²¹. Los trabajos fueron examinados por la Junta Ordinaria del 30 de octubre de 1796, viéndose en ellos «Mal gusto en lo general: falta de proporcion en el todo y sus partes: pesadez y poca elegancia en los ornatos: poco dibujo: menos inteligencia en las sombras: y ninguna degradacion en ellas»²².

Mientras que se iban consolidando los estudios en la academia mexicana llegó a la institución madrileña el 10 de marzo de 1792 una caja de madera con el expediente y cinco dibujos relativos a la construcción de la Casa de Dirección y Fábrica de Tabacos de México. Pero tanto este proyecto como el de los desagües de las lagunas en la inmediación de la villa de Laguna serían reprobados por la Comisión de Arquitectura.

Respecto a la fábrica de Tabacos de la Nueva España, el virrey Bucareli había ordenado la elaboración de los diseños al ingeniero militar Miguel Constanzó, quien tras realizarlos entre 1787 y 1788 junto con el cálculo del presupuesto de la obra, fueron devueltos con el informe desfavorable por la Real Orden del 20 de mayo de 1792.

A partir de entonces se acordó su ejecución al arquitecto español y director de la Academia de San Carlos Antonio González Velázquez (Madrid, 1756-Méjico, 1810). Era hijo de Alejandro González Velázquez y había cursado la carrera de arquitectura en la Academia de San Fernando, centro en el que había obtenido sendas ayudas de costa como galardones en los concursos de Premios Generales entre 1770 y 1779, cuyos méritos le proporcionaron a mediados de 1780 el grado de académico de mérito.

Como hemos señalado, fue uno de los directores nombrados por el Rey en 1786 para llevar a cabo la enseñanza de la Academia de San Carlos y uno de los que sufrió un ambiente hostil a su llegada a Méjico. Este ambiente lo había generado sobre todo el director de la Academia, Jerónimo Antonio Gil, al no ser profesores de su agrado y los que él había elegido para cubrir los puestos seleccionados. Ello puede constatarse a través de las cartas que los cuatro académicos remitieron a la Corporación describiendo la confusión, los enredos que percibían en aquel instituto y los desprecios que sufrían, por lo que exponían su deseo de volver de inmediato a la Corte o a cualquier destino fuera de Madrid²³. No obstante, lo cierto es que González Velázquez murió en Méjico habiendo ejecutado en este país muchas obras y entre ellas la Fábrica de Tabacos que nos ocupa²⁴.

Sabemos que de los 7 expedientes despachados por la Junta de la Comisión de Arquitectura el 6 de marzo de 1792, el primero respondió a «Cinco diseños formados por el Yngeniero Dⁿ Man^l Agustin Mascaró para la construccion de una Casa Direccion y Fabrica de Tabacos en la Ciudad de Mejico, q^c remitió el Ex^o S^{or} Conde de Floridablanca. Se reprobó enteram^{te} este proyecto, y se nombró p^a el al Acad^{co} Dⁿ Ant^o Gonz^z Velazq^z»²⁵.

En septiembre de 1793 fue remitida una carta escrita por el virrey de Méjico enviando los nuevos planos levantados por el arquitecto Antonio Velázquez para la obra de la fábrica de tabacos²⁶. La Comisión reunida el 2 de octubre examinó los cuatro planos y el cálculo de la obra valorada en 586.077 pesos fuertes, frente a los 163.700 en los que la había regulado Mascaró, alegando que su proyecto era de mayor extensión y regular en planta. La Comisión sospechó que los planos no habían sido realizados por Antonio González Velázquez dado el mal gusto y los defectos que presentaban, «el desgraciado aspecto de la fábrica por el frente», la falta de relación entre los gruesos de las paredes del alzado y los que se indicaban en planta, como la mala colocación de los maderos del suelo²⁷. Además, faltaban las diferentes secciones de la construcción, la demostración de las vertientes de las aguas y la exposición facultativa por escrito, documentos todos ellos imprescindibles para poder aprobarse el proyecto. En vista de este dictamen, los cuatro planos serían reprobados por la Academia en su Junta Ordinaria del 13 de octubre de 1793²⁸.

Aunque el profesor no volvió a enviar nuevos diseños a censura, no podemos dejar de señalar su proyecto para la Plaza Mayor de Méjico, siempre considerada por los expertos como una obra de buen gusto²⁹. En cuanto a qué ocurrió con las obras de la fábrica de cigarrillos *La Ciudadela*, fue levantada finalmente por Constanzó, siendo iniciadas las obras en 1793 y concluidas en 1807, después de suspenderse los trabajos en 1797 y reanudarse bajo la dirección del arquitecto Ignacio Costera. Tras su terminación, el edificio fue destinado también a prisión política convirtiéndose exclusivamente en Ciudadela en 1816. La obra responde al estilo neoclásico, con una sólida estructura y un ornato sobrio concentrado sobre todo en sus portadas.

1.^o
 J. O. de 1.^o de Abril
 de 1792

1-28-1
 ARCHIVO
 BIBLIOTECA

Muy Sr. mio: Devuelvo
 a V. con los dictames de
 la Comisión de Arquitectura
 adjuntos dibujos y exped.
 de pачado en la ultima
 Junta del 6 del corr. e en
 esta forma:
 1.^o Unos planos formados
 por el Ingeniero Indiano
 Agustín Marcano para la
 construcción de una Ca. de
 sección y Fábrica de Tabaco
 en la Ciudad de Mexico, y
 remitió el Ep.^o 1.^o Conde de
 Florida Blanca. Se reprobo
 enteram.^{te} este proyecto, y
 se nombro p.^o el al. de
 Dn. Dns.^o Juan Vela 2.^o
 2.^o Un exped.^{te} de la P.^o de
 Bilbao para q.^o la Ciudad nom-
 brase Profesor q.^o hiciera
 reconocim.^{to} y proyecto nue-
 vo p.^o un puente. Se propuso

J. O. de 13 de Octubre
 de 1793.

Muy Sr. mio: Pido
 à manos de V. con el
 dictamen de la Comisión
 los quatro Planes y cal-
 culo para la construcción
 de una Fábrica de Tabacos
 en la Ciudad de Mexico,
 cuya obra sobre afirmarse
 por defectuosa en su aspec-
 to y construcción, no se ha
 presentado con la suficien-
 te demostración facultativa.
 Así mismo remito à V.
 un Plan aprobado para
 la construcción de una Ca-

ARCHIVO
 BIBLIOTECA
 1-28-5

3. Dictamen de la Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 6 de marzo de 1792. ASF Archivo. (izq.).
 4. Dictamen de la Junta Ordinaria celebrada el 13 de octubre de 1793. ASF Archivo. (dcha.)

Años mas tarde, la Junta de la Comisión celebrada el 4 de agosto de 1818 vio «Una Real orden expedida por S.M. á la representac^{on} que D. Fran^{co} Garibay hace en virtud de poder y á nombre de D. Manuel Povedilla Arq^{to} mayor y Academi^{co} de merito de la Real de Mexico solicitando que el Rey nro S^{or} se digne concederle honores de Academico de merito y Director general de Arquitectura de esta Real Academia de S. Fernando, á cuyo efecto acompaña un quaderno testimoniado de varios servicios contraídos con su persona en las muchas comisiones y empleos que se le han confiado por la Real Hacienda»³⁰.

Se acordó que los méritos del interesado eran muy loables como su patriotismo y moralidad indiscutibles, pero dado que la Academia siempre había procedido desde su fundación en cumplimiento con las reales órdenes y según en la más reciente, la del 29 de julio de 1801, se estipulaba que todos los aspirantes al grado de arquitecto debían personarse en la Corporación para demostrar su suficiencia, la Comisión no pudo deliberar sobre este asunto por ser privativa esta gracia a S.M. Se comunicó igualmente al interesado que cuando un académico de San Fernando solicitaba el grado de académico por otra Academia, lo menos que se le exigía era la presentación y la remisión de una obra de pensado justificando al mismo tiempo su talento, de cuyo conocimiento carecía la Comisión sobre su persona.

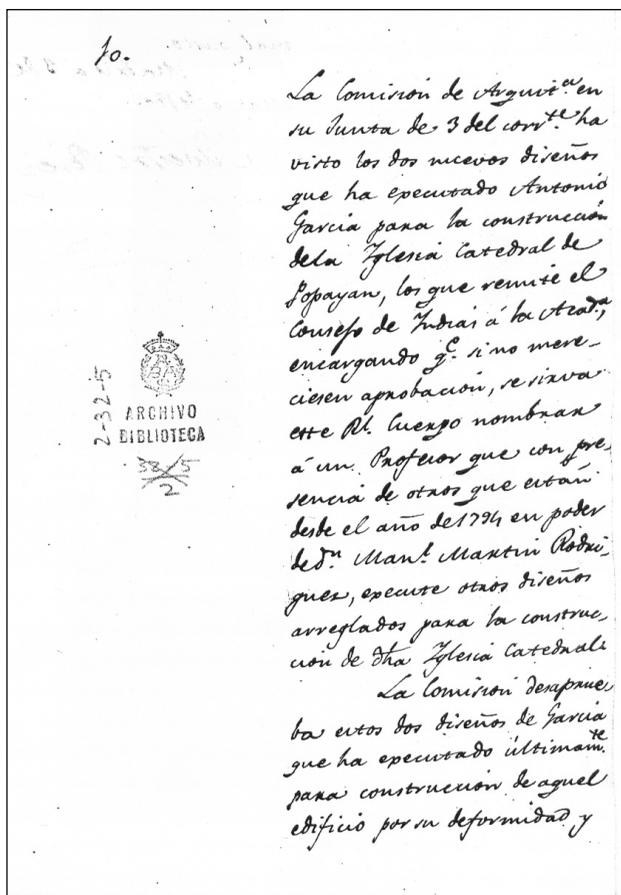
COLOMBIA

Respecto a Colombia, colonia desde 1499 hasta 1819, el primer expediente que llegó a la Academia procedente de este territorio fue remitido por el Consejo de Indias el 3 de julio de 1794. Se trataba de la reedificación de la catedral de Popayán en el Reino de Perú,

ciudad fundada por los españoles en 1536. Antes de la construcción del templo dedicado a Nuestra Señora de la Asunción había existido en 1558 una primera iglesia, que deteriorada por la lluvia y su débil fábrica hizo necesaria la edificación de una nueva en teja y ladrillo. Su torre se había levantado en 1602 pero el terremoto de 1736 destruyó todos los templos de la ciudad, dejando en pie tan sólo la ermita que tuvo que ser reparada y finalmente demolida.

El Virrey de Santa Fe comunicó su interés por reedificar la iglesia catedral el 19 de noviembre de 1793, de ahí que remitiese a censura los planos, los perfiles y la tasación de las obras formados por el maestro de milicias de aquella ciudad Antonio García, teniendo en cuenta que en 1777 el vecindario ascendía a 7.465 almas. Pero ante los diseños expuestos, la Junta de la Comisión celebrada el 16 de julio de 1794 acordó proponer de nuevo al director de arquitectura Manuel Martín Rodríguez para formar los nuevos planos de la obra³¹. Dado que a principios de 1803 no se sabía nada de los diseños de este profesor y tampoco el paradero del arquitecto, pues se encontraba ausente de la Corte y se desconocía cuando iba a retornar a Madrid, se solicitó la censura de otros dos nuevos dibujos, en esta ocasión elaborados por Antonio García, y que en caso de ser reprobados se nombrase a otro arquitecto en sustitución de Manuel Martín Rodríguez para la realización de otros nuevos.

La Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 3 de marzo de 1803 reprobó los planos de García por su deformidad y mal gusto, y acordó preguntar a Martín Rodríguez en qué estado tenía los diseños que desde 1794 se le habían pedido. La respuesta del arquitecto no se hizo esperar, pues hizo saber desde Zaragoza el 2 de abril de 1803 que «no habiendose me hecho recuerdo alguno desde que se me pasó el expediente en todo el tiempo que permanecí en esta Corte, no di principio á la formación de los nuevos planos, y también por haber estado legitimamente ocupado en varias comisiones, algunas de ellas del ^R Servicio; y despues que partí de esa han seguido en aumento mis ocupaciones: por esto y mas que todo por hallarse mi salud bien quebrantada, no me és posible en el dia desempeñar la formación de los referidos planos como quisiera para corresponder en lo posible á la confianza que merecí me dispensase ese R^l Cuerpo lo que se servira U.S. hacer presente»³².



5. Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 3 de marzo de 1803. ASF. Archivo.

Debido a la imposibilidad de realizar su cometido, en abril de 1803 envió los planos reprobados de la catedral a su apoderado Fermín Alcayde, quien habitaba en el cuarto principal de la calle Leganitos, nº 13 (Madrid), a fin de llevarlos personalmente a la Academia. Ante tales circunstancias la Corporación nombró en mayo de 1803 al teniente director de arquitectura Juan Antonio Cuervo (1757-1834) en sustitución de Martín Rodríguez, con objeto de que formase los diseños deseados.

Cuervo había nacido en Oviedo y había sido discípulo de la Academia de San Fernando. Como alumno de su instituto había obtenido entre 1779 y 1784 numerosas ayudas de costa y varios galardones en el concurso de Premios Generales convocado entre 1781 y 1784. Obtuvo el grado de académico de mérito en la Junta Ordinaria del 6 de abril de 1788 y el 1 de diciembre de 1793 fue nombrado vocal de la Junta de la Comisión de Arquitectura para el bienio 1794-1795. Por nombramiento de la Comisión de Arquitectura llevaría a cabo el reconocimiento de numerosas obras remitidas a la Academia al tiempo que ejecutaría otras muchas de su mano. Llegó a ser arquitecto mayor de Madrid, teniente director de arquitectura desde el 5 de abril de 1801 por fallecimiento de Francisco Sánchez y desde el 7 de noviembre de 1812 director de su arte en sustitución de Manuel Martín Rodríguez³³.

Pasado un año sin saber de Cuervo, se le comunicó en octubre de 1804 la mayor brevedad sobre este asunto y la remisión de los planos de la catedral para cumplir con lo mandado por S.M. Los planos en borrador serían censurados y aprobados por la Academia el 28 de febrero de 1805 al estar arreglados y dispuestos con la sencillez exigida como adaptados a las características del país, mientras que los dibujos en limpio lo serían el 30 de marzo de ese mismo año³⁴. Sin embargo, no sabemos cómo y por qué se solicitó al deán, el arquitecto Marcelino Arroyo, que proyectara la obra en diez años, la cual diseñaría en forma de cruz griega con el altar mayor y la puerta principal frente a la plaza mayor. Lo primero que se llevó a cabo fue la excavación de los fosos para los cuatro machones que debían soportar el cimborrio y la media naranja, realizándose los cimientos con grandes piedras labradas unidas con mortero de cal. Pero en 1819 las obras quedaron interrumpidas hasta 1856, fecha en la que a través de limosnas pudieron continuarse. En 1856 se nivelaron los cimientos, ya abiertos anteriormente, y el 15 de agosto de ese mismo año se colocó la primera piedra. La guerra civil paralizó indefinidamente las obras desde 1860 a 1862, pero el templo quedó concluido finalmente entre 1885 y 1906.

Otro de los expedientes colombianos llegaría a la Academia en enero de 1795, siendo dirigido a Isidro Bosarte con las siguientes palabras: «En cumplimiento de lo prevenido al Virrey de Santa Fé acerca de la reedificación de aquel Palacio Virreynal arruinado por el terremoto acaecido el año de 1786 acompañó con carta de 19. de Mayo de 1793 los Planos, Perfiles, y tasacion de la obra q^e havia formado el teniente Coronel de Artilleria Dⁿ Domingo Esquiaqui y en su vista hà acordado el Consejo De Indias se remita todo à la Real Academia de Sⁿ Fernando, para que informe lo que sele ofrezca, á cuyo fin paso á VS, en un tubo de palo los referidos Planos, Perfiles, y tasacion de dicha obra, q^e se servirá volverme con el informe que executare la Real Academia para hacerlo presente al Consejo./ Dios gue à V.S. M^s A^s . Madrid y Enero 15. de 1795. Silbestre Collár»³⁵.

La Academia informó enseguida del asunto a la Junta de la Comisión de Arquitectura, que lo dejó despachado el 13 de febrero de 1795. Se vieron los ocho planos levantados por el ingeniero y teniente coronel de Artillería Domingo Esquiaqui para la reedificación del palacio virreinal de Santa Fe, actual Bogotá, en los que quedaban comprendidos la real audiencia, el tribunal mayor de cuentas, los juzgados de provincia, la cancillería y la cárcel;

sin embargo, por su mala distribución, comodidad y hermosura serían reprobados, siendo devueltos al Consejo de Indias el 10 de marzo de ese mismo año³⁶. La obra proyectada por Esquiaqui no era otra cosa que la remodelación de dos casas adyacentes de mediano tamaño, fórmula totalmente económica teniendo en cuenta los caudales con los que contaba la ciudad. Hay que destacar el hecho de que lo que se hacía en la metrópoli nada tenía que ver con lo que afrontaban diariamente los prácticos constructores en Nueva Granada, quienes tenían en sus manos el levantamiento de casas e iglesias sin casi presupuesto alguno. Decir tiene, que ni un solo arquitecto español desde el siglo XVI al XVIII, y estos últimos con título expedido por la Academia de San Fernando, se trasladó a Nueva Granada a ejercer su profesión, por lo que la práctica de la arquitectura estuvo en manos de maestros mayores, humildes albañiles, frailes y sacerdotes, sabedores de dibujar y leer planos, elaborar presupuestos de obras y con acceso a los tratados renacentistas de arquitectura.

Dado que los planos de Esquiaqui para el palacio virreinal habían sido reprobados, el Consejo de Indias solicitó la formación de otros nuevos bajo las reglas del arte, procurando que fuesen sencillos y poco costosos. La Junta Ordinaria del 7 de enero de 1798 acordó nombrar a Juan Pedro Arnal para llevarlos a cabo, director de arquitectura que dio las gracias por el nombramiento el 29 del mismo mes. Tenemos constancia que hasta finales de 1801 no tuvo los planos concluidos gracias a un escrito fechado el 3 de octubre de ese año por Silvestre Collar, entonces secretario del Supremo Consejo de Indias, quien notificó su preocupación por el largo tiempo transcurrido desde que se le había encargado la obra al arquitecto. La Junta Ordinaria del 1 de noviembre acordó comunicar a Arnal la necesidad de despachar cuanto antes los planos, a lo que el interesado respondió el 6 de diciembre de 1801 que procuraría tenerlos terminados a la mayor brevedad³⁷.

Antes de analizar un nuevo expediente, es interesante centrarnos en la figura del ingeniero italiano Domingo Esquiaqui por la labor que ejerció en Colombia. Su presencia en América se remonta a los años ochenta del siglo XVIII, cuando Carlos III le envió a Cartagena junto con los también ingenieros Agustín Crame y Luis Jiménez Donoso, con objeto de mejorar y reforzar la defensa de la ciudad, buscar minas de plata y hacer el estudio geológico del país.

En Colombia intervino en la reparación de las torres de la catedral de Bogotá y en las iglesias de la Tercera Orden Franciscana (1785). También en las del Rosario y San Francisco, debido a los destrozos ocasionados por el terremoto acaecido el 12 de julio de 1785. En este mismo año levantó la iglesia y el claustro del convento de Santo Domingo, un año más tarde dirigió la restauración de la cárcel de Granada y el edificio de la audiencia tras el incendio del 26 de mayo de 1786. En 1791 levantó el primer plano de Bogotá por orden del virrey José de Ezpaletaplano y diseñó los planos originales del Cementerio Central. Posteriormente llevó a cabo el Puente del Común, el Coliseo inaugurado el 27 de octubre de 1793 sobre el terreno del actual Teatro Colón y por último la sacristía de la nueva catedral³⁸.

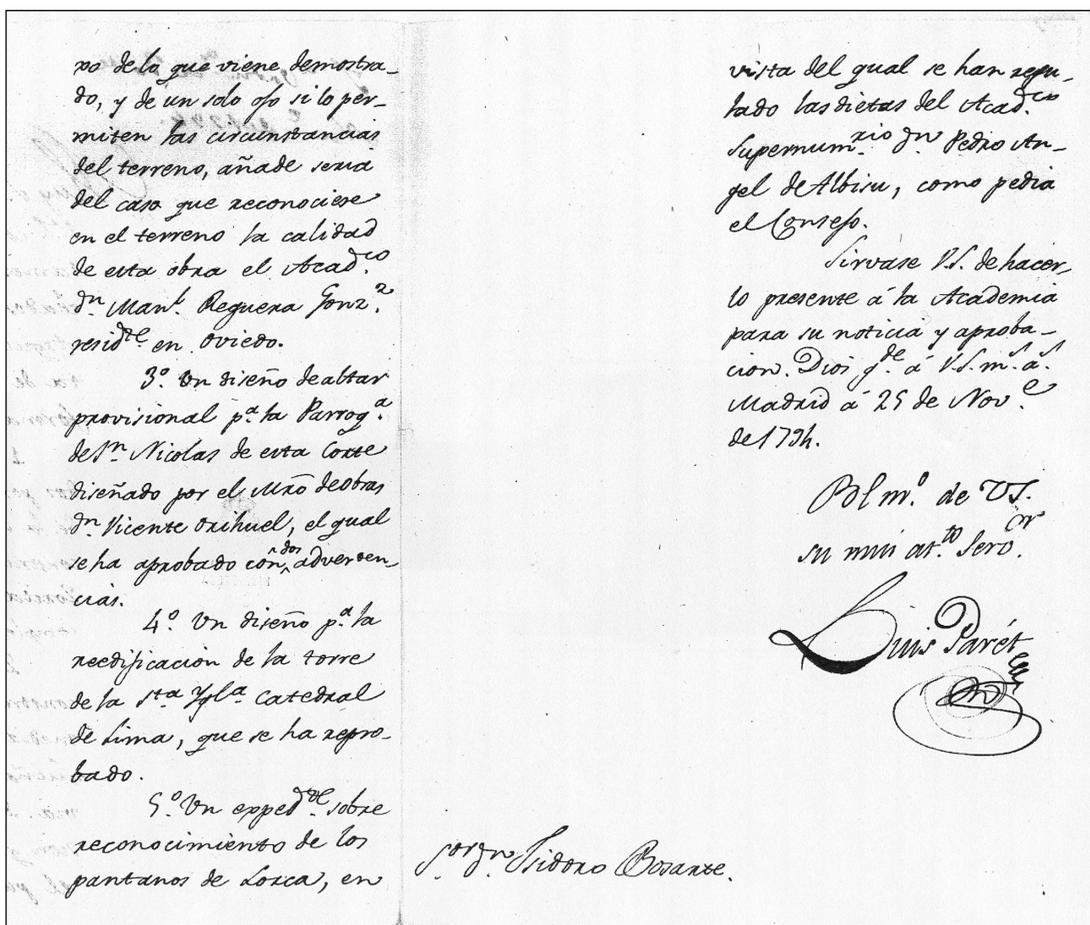
PERÚ

Colonia bajo el Virreinato del Perú desde 1535, abarcando el espacio geográfico comprendido desde Panamá hasta el extremo del continente, se independizó de la metrópoli en 1824 aunque su independencia no sería reconocida hasta 1879. Tan sólo se conservan dos expedientes procedentes de este territorio, siendo el primero la reedificación y elevación

de la torre de la Santa Iglesia Catedral de Lima. Debido a diversas circunstancias se habían construido tres iglesias en la ciudad, habiéndose finalizado la última en 1622; no obstante, un terremoto acaecido en 1746 dañaría su estructura siendo reconstruida en varias fases: la primera culminando en 1755, la segunda en 1758 y la tercera en 1778.

El proyecto que ahora se enviaba tenía como objeto la reedificación del templo y la elevación de sus torres de mano de Eugenio de Llaguno, pero sería reprobado por la Junta de la Comisión el 22 de noviembre de 1794 al no presentar buena forma y proporciones³⁹.

En vista del largo periodo transcurrido en su construcción, la catedral posee varios estilos a pesar de su unidad arquitectónica: desde el gótico tardío y renacentista hasta el plateresco y barroco. Su planta es de salón a imitación de la de Sevilla, con tres naves y otras dos adicionales en las que se abren las capillas laterales. Sus bóvedas de crucería están ejecutadas en madera y estuco a causa de los movimientos sísmicos frecuentes en la zona. Posee una portada principal plateresca y dos torres campanario gemelas con sus chapiteles de pizarra, que tienden a la ausencia decorativa y fueron erigidas entre 1794 y 1797 por el arquitecto Ignacio Martorell.



6. Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 22 de noviembre de 1794. ASF Archivo.

El segundo expediente limeño fue examinado por la Comisión el 5 de mayo de 1829 y respondía a la solicitud hecha por Antonio de Ugartevidea el 5 de enero anterior para

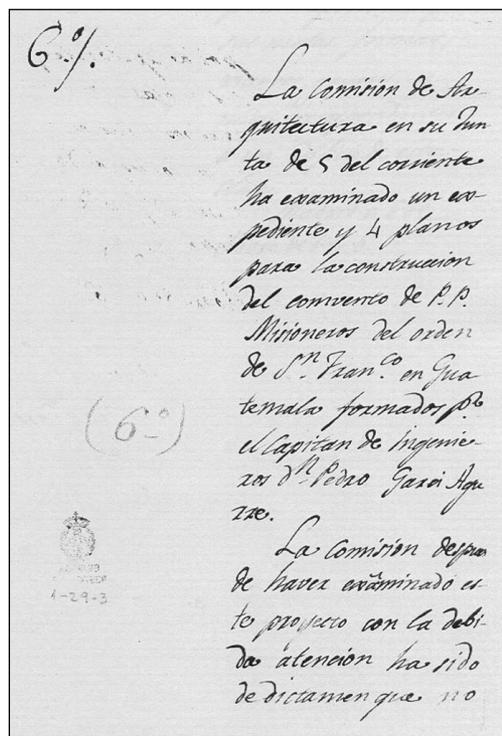
ser admitido en la clase de académico de mérito. Este capitán de ingeniero retirado en Málaga y académico de mérito por la Academia de San Carlos de Valencia presentó para este objeto los diseños en planta y alzado del cementerio que había construido en la ciudad de Lima, únicos papeles que decía había conservado en su prisión y saqueo cuando los insurgentes de Perú tomaron el Castillo del Callao. Pero una vez examinados los dibujos, la Comisión de Arquitectura no los halló con el mérito suficiente para poder conceder al interesado el grado solicitado⁴⁰.

No sabemos exactamente a qué cementerio respondían los planos de Ugartevidea aunque lo más seguro es que fuesen los del *Cementerio General* por ser el panteón más antiguo de la ciudad, que cambiaría su nombre en 1923 por el de *Presbítero Maestro*. Se había fundado en 1808 bajo el gobierno del virrey José Fernando de Abascal como consecuencia de la necesidad de albergar a los difuntos limeños, cuyo número era cada vez más elevado. Las obras se realizaron bajo la dirección del escultor y pintor vasco Matías Maestro, siguiendo los modelos en boga y las normas de salubridad de la Europa neoclásica. Se levantó hacia el este en los terrenos conocidos como Pepinal de Ansieta, a unos dos kilómetros del centro de la ciudad, y se le dotó de avenidas, cuarteles, parques, osarios y otra serie de edificaciones propias de los camposantos, entre las cuales podemos destacar la desaparecida capilla central, de estilo neoclásico y planta octogonal, cuyo interior estuvo decorado con murales de José del Pozo, pintor sevillano afincado en Lima.

GUATEMALA

Son asimismo escasos los expedientes procedentes de Guatemala, colonia desde 1524 a 1821. La Junta de la Comisión de Arquitectura reconoció el 4 de septiembre de 1805 dos diseños delineados por el capitán de ingenieros Pedro Garci Aguirre⁴¹ para la construcción de la iglesia del convento de monjas de Santa Clara, que no pudieron aprobarse por el mal gusto de sus partes y creerse que podría arreglarse el proyecto con mayor grandiosidad, disminuyendo el excesivo espesor de los muros con el consiguiente gasto de la obra⁴².

El convento se había fundado oficialmente por las monjas Clarisas procedentes de Puebla (México) en 1700. Tres años más tarde se comenzó la construcción formal del complejo pero el terremoto de 1717 provocó grandes daños en sus fábricas, hecho por el que no pudo conservarse apenas nada de lo original. Volvió a inaugurarse en 1773, pero otro terremoto en ese mismo año dejaría la obra arruinada. Aunque lo poco que quedó en pie desapareció tras el movimiento sísmico de



7. Dictamen de la Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 5 de noviembre de 1806. ASF. Archivo.

1874, hoy día puede apreciarse la riqueza decorativa de la fachada del templo, su ornamentación exterior, las dobles arquerías con arcos rebajados, el claustro y su fuente, todos ellos vestigios de la historia de un complejo religioso característico de la época colonial.

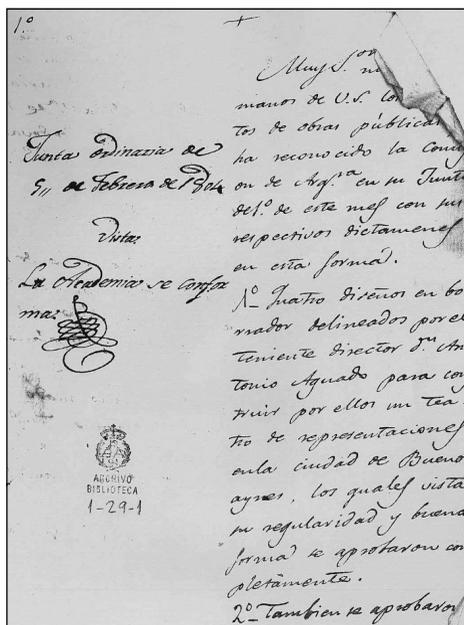
El mismo Pedro Garci Aguirre realizaría en 1806 cuatro planos para el convento e iglesia del Colegio de Misioneros de San Francisco, que correrían la misma suerte que los anteriores al ser reprobados por la Junta de la Comisión el 5 de noviembre de 1806 debido «a sus malas formas, excesivos gruesos, y nada correspondientes á un edificio de esta clase»⁴³.

La orden de los Franciscanos fue una de las primeras en establecerse en América, ya que según algunas fuentes llegaron a Guatemala entre 1527 y 1530. Sus construcciones más antiguas datan de 1579 pero en el caso del convento de San Francisco tuvo que ser reconstruido en varias ocasiones a causa de diversos terremotos. Fue inaugurado de nuevo en 1717, momento en que se diseñó la fachada de su iglesia en estilo barroco con columnas salomónicas y 16 hornacinas en su frontispicio, para dar cobijo a varias esculturas relevantes. Aún siendo el convento mas grande e importante de la ciudad, tuvo el mismo fin que el convento de Santa Clara, pues un nuevo terremoto lo arruinaría prácticamente en su totalidad siendo necesarios los consiguientes trabajos de restauración y reconstrucción para devolverle a su antiguo estado. Otro movimiento sísmico, esta vez en 1773, causó graves daños a su estructura por lo que tuvo que ser reconstruido nuevamente en 1806⁴⁴. De casi todo el complejo que ocupaba una extensión de dos cuadras españolas, sólo la capilla de la Tercera Orden sobrevivió al terremoto de 1917, iglesia reconstruida y actualmente en uso.

ARGENTINA

Dependiente en un comienzo del Virreinato del Perú y a partir de 1776 del Virreinato del Río de la Plata, fue colonia desde 1527 hasta 1816, no siendo reconocida su independencia hasta el 21 de septiembre de 1863. El único expediente conservado se compone de cuatro diseños en borrador remitidos a informe por Antonio López Aguado, para la construcción de un teatro de representaciones en la ciudad de Buenos Aires.

Fueron censurados y aprobados por la Junta de la Comisión el 1 de febrero de 1804 pero definitivamente por la Academia el 5 de este mismo mes. Por el contrario, los seis dibujos en limpio delineados por el mismo teniente director y maestro mayor de Madrid lo serían por la Comisión el 21 de febrero de 1804 al estar arreglados conforme a los planos en borrador, pero no lo serían totalmente por la Corporación hasta el 4 de marzo⁴⁵.

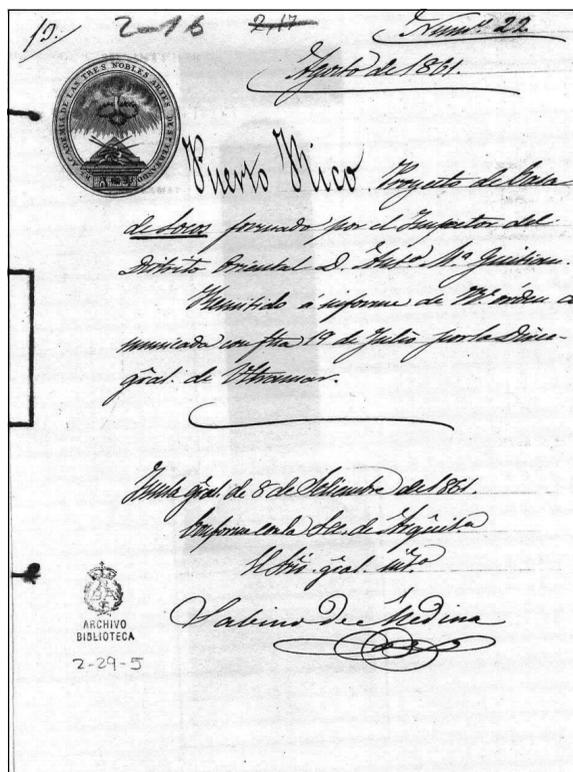


8. Dictamen de la Junta Ordinaria celebrada el 5 de febrero de 1804. ASF. Archivo.

Antes de la construcción del Teatro Coliseo o Teatro Provisional, el virrey Juan José Vértiz había autorizado en 1783 el funcionamiento de la primera casa de comedias conocida como *Teatro de la Ranchería*, debido a que se trataba de un rancho o galopón a dos aguas en el que habían tenido lugar las primeras obras teatrales de autores españoles en la ciudad. Desapareció en 1792 como consecuencia de un incendio pero en 1804 se levantó el *Teatro Coliseo* que se mantuvo en pie hasta 1873. A lo largo del siglo XIX muchos otros teatros fueron inaugurados en la ciudad de Buenos Aires, entre otros el de la Victoria (1831), Buen Orden (1844), el Antiguo Teatro Colón (1857), el de la Ópera (1872) y el Politeama (1879).

PUERTO RICO

En cuanto a Puerto Rico, es el asentamiento más antiguo de los E.E.U.U., dado que fue fundado por Ponce de León en 1508. Junto a los expedientes de Cuba y Filipinas, los de Puerto Rico son los más numerosos al proceder de uno de los últimos territorios en independizarse. El primero de ellos responde al proyecto suscrito por el capitán de ingenieros Antonio María Guitián para una casa de locos en San Juan. El edificio debía contener como máximo 200 enfermos, ubicarse en el barrio de Ballajá como dependencia de la beneficencia y a uno de sus costados. La Junta de la Sección reunida el 21 de agosto de 1861 lo aprobó sin problemas, mientras que la Academia lo hizo en su Junta General del 8 de septiembre⁴⁶.



9. Expediente de la Casa de Locos en San Juan (Puerto Rico), 1861. ASF. Archivo.

La idea inicial de levantar un local especial para dementes se remontaba a 1858, dadas las insuficientes condiciones de higiene y de albergue existentes en la casa de beneficencia. A fin de resolver este problema de hacinamiento se le encargó la obra al inspector del Distrito Oriental de Obras Públicas Antonio María Guitián, quien propuso la construcción de un edificio de nueva planta al lado norte del ya existente. Una vez aprobada en 1859 la construcción del manicomio en el solar norte se comenzaron las obras en 1861, quedando concluidas siete años más tarde.

Guitián diseñó la planta con tres naves aisladas en dirección norte-sur, separadas por amplios patios y unidas en su extremo sur por otra nave. Es destacable la capilla cubierta con cúpula sobre tambor rematada por una linterna, cubrición poco frecuente en Puerto Rico, y la correcta adaptación de la nueva construcción al complejo existente manteniendo el estilo neoclásico que en su origen le caracterizaba.

Entre 1860 y 1870 el mismo ingeniero levantó en Puerto Rico la iglesia parroquial de San Fernando de la Carolina y la iglesia de Santa María del Rosario, ambas muy similares en cuanto a distribución y diseño de fachadas. La parroquial de San Fernando cuenta con una planta centralizada en forma de cruz, ábside en la cabecera, una nave principal cubierta con bóveda de cañón y un crucero cerrado a través de una cúpula con linterna sobre tambor perforado por ventanas. Aunque el diseño original era de Guitián, en 1865 el ingeniero Lorenzo de Vizcarrondo dibujó los planos para la terminación de la cúpula y en 1869 elaboró los relativos a la conclusión del templo, incluyendo una bóveda de madera sobre la nave y el coro. La fachada principal de tres cuerpos es muy sencilla: una entrada en forma de arco de medio punto enmarcada por pilastras de orden dórico, mismo orden que el del friso; una ventana correspondiente al coro enmarcada por dobles pilastras en el segundo cuerpo y en el tercero un hueco circular en el que antes existía un reloj. Los muros al exterior se componen de bandas y niveles horizontales, típico método utilizado en la época para dar ritmo a las paredes y restarlas de cualquier hieratismo.

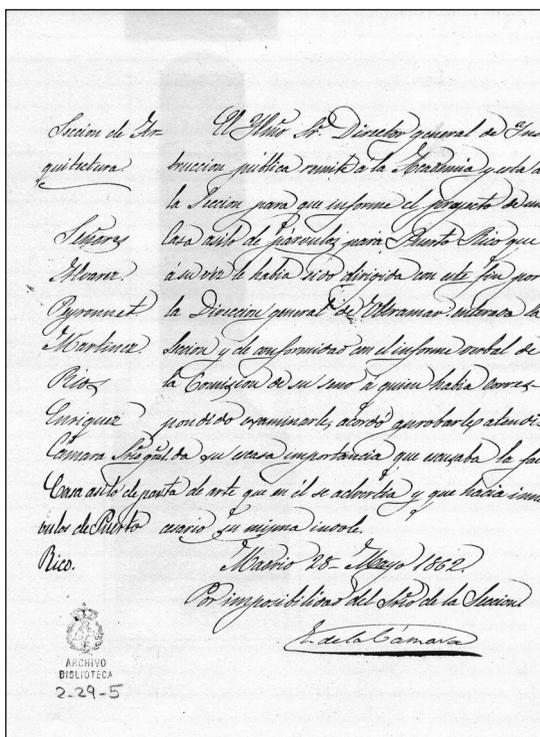
Guitián intervino igualmente en una de las obras más importantes de Puerto Rico. Nos referimos al Cuartel de Ballajá, levantado entre 1854 y 1864 después de cederse en 1851 el Cuartel de Artillería. Para este objeto se habían presentado diferentes proyectos, entre ellos el de Guitián, el redactado por el comandante de ingenieros de la plaza Timoteo Lubelza y el del capitán Mariano Bosch, siendo este último el que mereció la total aprobación, habiendo calculado la obra en 266.325 duros con 95 3/8 centavos.

Las obras del cuartel continuaron en 1861 para ser finalizadas en 1864, dando cabida a un batallón de infantería de 1.000 plazas con sus oficiales. Pero como ocurre en estas latitudes, un fuerte terremoto en 1867 dejó el edificio dañado e inservible hasta 1871. Los daños fueron tan numerosos (grietas horizontales, verticales y transversales, rotura de arcos y dinteles) que se pensó en un principio en su derribo, lo que no llegó a realizarse al ser acometidas las correspondientes obras de reparación.

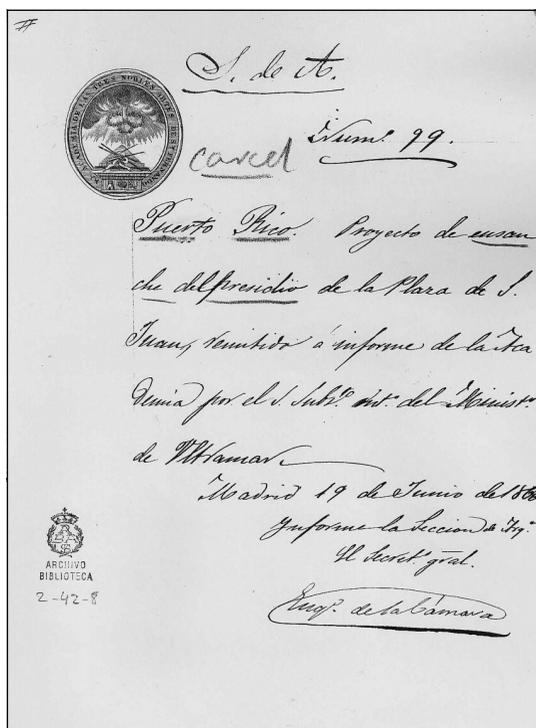
Otro de los expedientes remitidos fue el enviado por la Dirección General de Ultramar a fin de construir una casa-asilo de párvulos en San Juan. Fue censurado y aprobado por la Junta de la Sección de Arquitectura el 28 de mayo de 1862, atendiendo a la escasa importancia que causaba la falta de arte que en él se advertía y que hacía innecesario su misma índole. Dicho expediente iba acompañado de «1.º.- Comunicación de 21 de Abril dirigida por el Sr. Director gral de Ultramar al Ministro de Fomento remitiéndole dho proyecto / 2.º Planos del mismo (Una hoja que contiene= Plantas baja y alta.- Fachadas, principal y posterior y una Sección.)»⁴⁷.

Se trataba del Colegio de Párvulos San Juan, cuya estructura había dado comienzo en 1861, gracias a la iniciativa del obispo de la diócesis fray Benigno Carrión de Málaga. Éste había adquirido dos viejas casas de mampostería de estilo colonial sencillo en la calle San Sebastián y otras para colegio de niños y niñas de familias pobres. Las obras del edificio, llamado oficialmente Colegio de Párvulos del Corazón de María cuya administración correría a cargo de las Hijas de la Caridad, quedaron finalizadas en 1865⁴⁸. En este mismo año se fundaría por Julio Vizcarrondo el colegio de párvulos conocido como Colegio de San Ildefonso en la isleta de San Juan, antiguamente llamado Antiguo asilo-escuela San Alfonso, que en 1873 se trasladaría a la calle de San Sebastián⁴⁹.

Al expediente anterior le siguió el ensanche del presidio de la Plaza de San Juan. La Junta de la Sección de Arqui-



10. Expediente de la Casa asilo de párvulos para San Juan (Puerto Rico), 1862. ASF Archivo.



11. Expediente del ensanche del presidio de San Juan (Puerto Rico), 1866. ASF Archivo.

itectura celebrada el 20 de junio de 1866 encontró los planos y el presupuesto bien entendidos, guardando el más riguroso carácter y el más adecuado al fin propuesto porque la parte añadida era en realidad una continuación de la ya existente, de ahí que fuese aprobado por la Academia en la Junta Ordinaria del 25 de junio de ese mismo año⁵⁰.

Al año siguiente se puso la primera piedra para la construcción de un hospital civil, que en un principio estaba proyectado para ser levantado frente a la plazuela del antiguo convento de Santo Domingo en la misma ciudad. Las obras se suspendieron y el Ayuntamiento buscó un lugar más apropiado, encontrándolo en la Puerta de Tierra al sur de la Carretera Central. En este momento se decidió no dedicar el ala este del edificio a hospital sino a escuela de artes y oficios y otra a cárcel, es decir, destinar el edificio a dos funciones bien distintas. Cinco años más tarde la obra

quedaría prácticamente terminada bajo la administración de la Junta Auxiliar de Cárceles de San Juan.

La cárcel entró en funciones el 21 de agosto de 1888, contando con 40 presos de la vieja cárcel. Se construyó con gran solidez en forma de «E» y tres naves separadas por amplios patios para mejorar la ventilación y la segregación de los presos pacientes según su sexo y edad. En el ala central de cada edificio se ubicó una capilla cubierta con cúpula y en las fachadas principales columnas y remates con frontones neoclásicos. Sencillas pilastras en ambos pisos molduraban las fachadas y enmarcaban la hilera de las ventanas con arcos de medio punto en los dos pisos, elementos todos ellos que hacían del edificio una obra severa en líneas y ornamentación.

En la década de los noventa el hacinamiento de los presos hizo pensar en su traslado a un lugar más apropiado porque la distribución interna de la cárcel de Puerta Tierra, ideada en un comienzo para hospital, no reunía las condiciones necesarias para la institución penal. Se consideró el viejo presidio provincial ubicado en el Paseo de la Princesa y cerca del puerto como el más idóneo debido a que se preveía su traslado a la isla de Culebra, pero al final el traslado no se llegó a efectuar y con él tampoco el de la cárcel de Puerta Tierra.

El antiguo presidio de *La Princesa* se había edificado en 1837. Durante el reinado de Isabel II y gobernado en la Isla el teniente general Fernando de Norzagaray se levantó en 1854 su torre y se colocó el reloj. Tenía una capacidad para 200 reos y continuó manteniendo su carácter de cárcel hasta la década de 1960. Hoy día, la *Cárcel de Puerta Tierra* alberga el Archivo General de Puerto Rico y el presidio de *La Princesa* la oficina principal de la Compañía de Turismo.

El 24 de noviembre de 1874 otro expediente procedente de San Juan llegaría a la Academia para ser estudiado. Se trataba de un oficio remitido por el Ayuntamiento en el que se indicaba la plaza vacante de arquitecto en la ciudad. El hecho había motivado a la Municipalidad la apertura de un concurso entre los arquitectos españoles que quisieran ocuparla, teniendo presente que su dotación era de 2.500 pesos anuales, que debía ser ocupada por lo menos durante cuatro años, a condición del reintegro del pasaje desde la ciudad, y que el Ayuntamiento se comprometía a indemnizar a la Academia de los gastos que pudiesen surgir para llevar a buen fin esta empresa. En los Estatutos de la Academia no aparecía reflejado entre sus atribuciones este tipo de intervenciones pero como era su costumbre aceptar análogas comisiones para el bien de las artes y de los artistas, la Sección de Arquitectura reunida el 26 de enero de 1875 acordó estudiar el asunto sin dilatación. Observó que las garantías dadas a los artistas ofrecían pocas seguridades, lo que haría imposible que muchos llegasen a presentarse; que la dotación era escasa y la posesión de la plaza para cuatro años de poca duración; que la plaza estaba muy lejos de la Península y además los arquitectos debían costearse los gastos de ida y vuelta, ya que la Municipalidad sólo adelantaba los primeros bajo condiciones de reembolso.

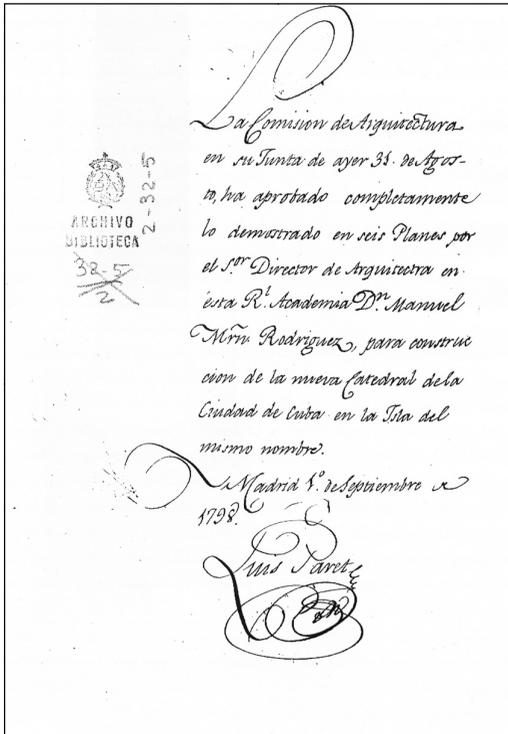
Ante estos condicionantes la Academia aconsejó al Ayuntamiento de San Juan que variase su acuerdo porque sería conveniente a sus intereses y tendría un profesor digno para la dirección de las obras, al tiempo que le indicó algunas consideraciones que creía importantes: 1ª Que el profesor propuesto por la Academia contrajera la obligación de desempeñar el cargo durante cuatro años, pero que pasado este tiempo pudiese continuar en este puesto sin ser separado de la expresada plaza, a no ser que estuviese imposibilitado o tuviese mal comportamiento. 2ª Que el Ayuntamiento de San Juan de Puerto Rico abonase al profesor que obtuviera la plaza el pasaje de ida y vuelta desde España a Puerto Rico sin exigirle reintegro alguno, y que en caso de que este facultativo tuviera la necesidad

de volver a la Península antes de terminar el segundo año el Ayuntamiento costeara la mitad del gasto de su regreso. La Corporación comunicó al Ayuntamiento que en cuanto variase sus bases designaría por medio de un concurso al profesor que ocuparía la plaza de arquitecto municipal⁵¹, pero curiosamente se enteró por medio de un telegrama recibido el 19 de marzo de ese mismo año que el Ayuntamiento de San Juan había nombrado a Domingo Rodríguez Sesmero para la plaza, prescindiendo en su procedimiento de los consejos que había señalado⁵².

CUBA Y REPÚBLICA DOMINICANA

El Archivo de la Academia conserva entre sus fondos mayor número de expedientes procedentes de Cuba, sobre todo porque fue el último de los territorios españoles perdidos en ultramar. Como es sabido, las carabelas de *La Pinta*, *La Niña* y la *Santa María* arribaron a las costas de la Isla capitaneados por Cristóbal Colón en octubre de 1492. Desde esta fecha hasta 1898 permaneció bajo dominio español, pasando a ser controlada posteriormente por los Estados Unidos de América hasta su independencia en 1902. El expediente más antiguo data de mediados de 1790, momento en que el gobernador del Consejo de Indias remitió los diseños originales del ingeniero Ventura Buceta y los encomendados al ingeniero Miguel de Hermosilla para la construcción de una nueva catedral en Santiago, en vista de que un terremoto había dejado maltrecha la existente desde 1775 y en 1785 se había decretado la construcción de un nuevo templo. La Comisión de Arquitectura celebrada el 22 de septiembre acordó que los diseños de Buceta eran inservibles por defectos esenciales en su disposición y forma, y en cuanto a los dibujos de Hermosilla, aunque no tan desarreglados, tampoco se encontraban con la corrección e inteligencia que una obra de esta clase debía poseer. El 15 de julio de 1791 Francisco Moñiz puso en conocimiento de la Corporación el haber recibido un oficio del Marqués de Bajamar comunicándole que había dirigido al gobernador y reverendo obispo de Cuba la copia de los planes del ingeniero Buceta, los reparos de Miguel de Hermosilla y las adiciones impuestas por la Academia por si aún no se había principiado la fábrica de la Santa Iglesia. También que de ser así, se informase acerca de los reparos y las adiciones necesarias para que fueran devueltos los planes junto con otro del terreno donde existía la catedral antigua y debía situarse la nueva. A fin de evitar dilaciones la Junta Particular del 9 de agosto acordó encargar la obra al director de arquitectura Manuel Martín Rodríguez, a quien se le remitió el 8 de agosto todos los antecedentes sobre el asunto para que pudiera llevar a cabo los planos. Martín Rodríguez aceptó el encargo el 10 de agosto pero debido a sus muchas y urgentes ocupaciones se le preguntó a principios de 1797 sobre cómo llevaba la marcha de los trabajos. Contestó que no los tenía concluidos pero que evacuaría los dibujos lo más pronto posible.

Al año siguiente remitió a informe 6 diseños que serían aprobados en su totalidad por la Comisión de Arquitectura el 31 de agosto de 1798, siendo a su vez remitidos al Supremo Consejo de Indias a través de su secretario Francisco Cerdá. Respondían a: 1º) La portada y la planta de la iglesia con sus oficinas en el piso bajo junto con su correspondiente explicación. 2º) La fachada principal. 3º) El corte por la línea AB de la planta que manifestaba la latitud de la iglesia, el altar mayor y el coro. 4º) El costado exterior por el lado de la epístola. 5º) El mismo corte pero suprimiendo la cúpula y algunos adornos y en ella un corte por la línea CD de la planta con la representación de la latitud



12. Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 31 de agosto de 1798. ASF. Archivo.



13. Fachada actual de la catedral de Santiago de Cuba. Archivo particular.

de la nave principal de la iglesia y sus capillas mirando hacia la entrada, y 6º) Una copia exacta del plan general del terreno en el que figuraba con aguada rosada el espacio que debían ocupar el templo y las nuevas oficinas.

Para la ejecución del edificio procuró sujetarse al informe del gobernador, teniendo presente el decoro que este tipo de edificios requerían y el uso de vigas llamadas horcones, como de barrotes de hierro por almas en las columnas, atirantado los arquivates y bóvedas con este mismo material, en vista de ser un país propenso a los movimientos sísmicos⁵³. Los planos fueron aprobados por el Consejo de S.M. el 8 de junio de 1800, no obstante, el 6 del mismo mes Antonio Porcel solicitó de la Academia que algunos arquitectos y discípulos hábiles pasasen a la Isla con el fin de construir la nueva catedral, por cuyos trabajos podría la Corporación recompensarles con el premio que creyese oportuno.

Se aprovechó la ocasión para consultar sobre si era posible suprimir la media naranja que figuraba en los planos o reducir su elevación y coste dadas las circunstancias locales y los terremotos en la Isla, a cuyas cuestiones Martín Rodríguez contestó el 11 de junio de 1800:

«Que la obra de que se trata és de las de primer orden en su clase, y por consiguiente, una de aquellas que no obstante lo grandioso y sencillo de su forma ofrece muchas dificultades al tiempo de la construcción, que no pueden evitarse por mas detallados que esten los diseños; ni aun quando estos fuesen acompañados con modelo de competente tamaño; que seria lo mejor, y aun preciso, como se practica hacer en obras de consideracion; por ser este uno de los puntos mas esenciales para el acierto; así que, no debe fiarse la execucion de esta obra à ningun discipulo de la

Academia, por *habil y honrado* que sea; pues no hará poco en desempeñar este encargo un Maestro [...]. En este supuesto propuse para ello a instancia de Julian Ruiz de Riajar, Apoderado del Ult^{mo} Obispo de aquella ciudad al Arquitecto Academico de Merito de la Real de Sⁿ Fernando Dⁿ Pascual de Rezusta, sugeto de acreditada habilidad y conducta, en quien concurren todos los conocimientos y qualidades que se requieren para el desempeño de la obra: Este remitio al It^{mo} obispo y cabildo de la ciudad de Cuba, por mano de su Apoderado, las condiciones vajo las cuales se obligaba á pasar á aquella ciudad, cuya contestacion ignoro: Como quiera inculcaré que la obra no puede fiarse su execucion á quealquier Profesor; si no que el que se encargue de ella há de ser Arquitecto aprobado, de sobresaliente merito y de acreditada habilidad y conducta [...]. Y en quanto á suprimir la media naranja que se figura en los diseños, ó reducirla á menos elevacin y coste, entiendo no admite reforma alguna; pues consistiendo la hermosura de qualquier edificio en la relativa proporcion y analogia de sus partes al todo; habiendo seguido y estudiado en esta idea un precepto del arte tan recomendado de todos los Autores seria deformarla, la mas minima alteracion que en ella se hiciese; sin que pueda servir de motivo ni obligar a ello las circunstancias locales; pues siendo el Arquitecto que se encargue de la direccion de esta obra de las qualidades que quedan arriba dichas, sabrá mui bien salvar estos inconvenientes, y precaver los riesgos á que pudiera estar expuesta por los terremotos; tanto en esta parte de la media naranja, como en las demas bovedas, aplicando para ello cinchos, y tirantes de ferro en los parages competentes, que concatenen, abracen, y sugeten unas y otras; ademas del estudio que és necesario proceda para los cortes de las piedras à fin de que sus travazones vayan según arte. Y por que este punto és el mas esencial para la firmeza y economia de la obra és indispensable vaya de aquí un aparejador habil é inteligente en la montea nombrado por el Arquitecto, y a su satisfaccion, como los demas operarios desde el primero hasta el ultimo peon, como responsable que debe constituirse de ella»⁵⁴.

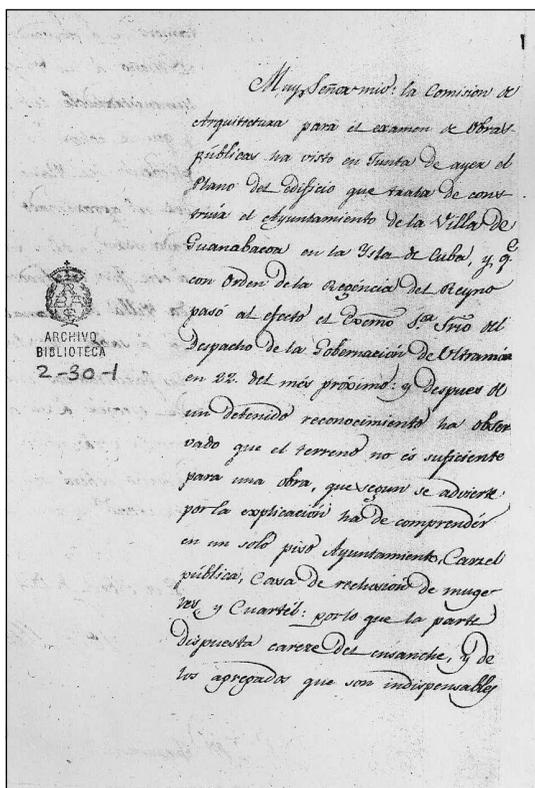
En cuanto al arquitecto que debía pasar a la Isla para llevar a cabo las obras, sabemos a través de Antonio Poncel que el 23 de junio de 1800 Pascual de Rezusta estaba preparado y determinado a viajar a Santiago a fin de dirigir la construcción de la catedral aunque aún no se le había comunicado la asignación que iba a percibir y las demás condiciones bajo las cuales debía ejecutar los trabajos; incluso tampoco se había propuesto aún el aparejador que debía acompañarlo. Pascual de Rezusta era oriundo de Molina de Aragón (Guadalajara), había sido alumno de la Academia y discípulo particular de Manuel Martín Rodríguez, maestro con quien había aprendido la práctica de la profesión. Obtuvo el título de maestro arquitecto, el grado de académico de mérito en la Junta Ordinaria del 5 de julio de 1795⁵⁵ y en la Junta Particular de 1799 había sido propuesto vocal de la Comisión de Arquitectura para el bienio 1799-1800⁵⁶. Las obras de la catedral duraron varios años, inaugurándose el templo el 24 de abril de 1818, con cinco naves y una extensión de 2.115 m², sin embargo un nuevo terremoto en 1852 arruinaría las naves laterales, la media naranja y las torres, siendo necesarias nuevas obras de restauración.

El segundo expediente cubano está fechado en 1814 y hace alusión a un edificio que trataba de construir el Ayuntamiento Constitucional de la villa de Guanabacoa. Guanabacoa constituía La Habana de la bahía y era una localidad que había obtenido el título de villa a partir de 1743, debido al auge económico de las industrias azucarera y tabacalera. Por entonces estaba conformada por calles estrechas, viviendas de una sola planta con patio central y paredes medianeras, así como por edificios religiosos caracterizados por sus magníficos alfarjes. Es en Guanabacoa donde se intentó construir un edificio de una sola planta para albergar las oficinas, la cárcel pública, la casa de reclusión de mujeres y otros cuartos

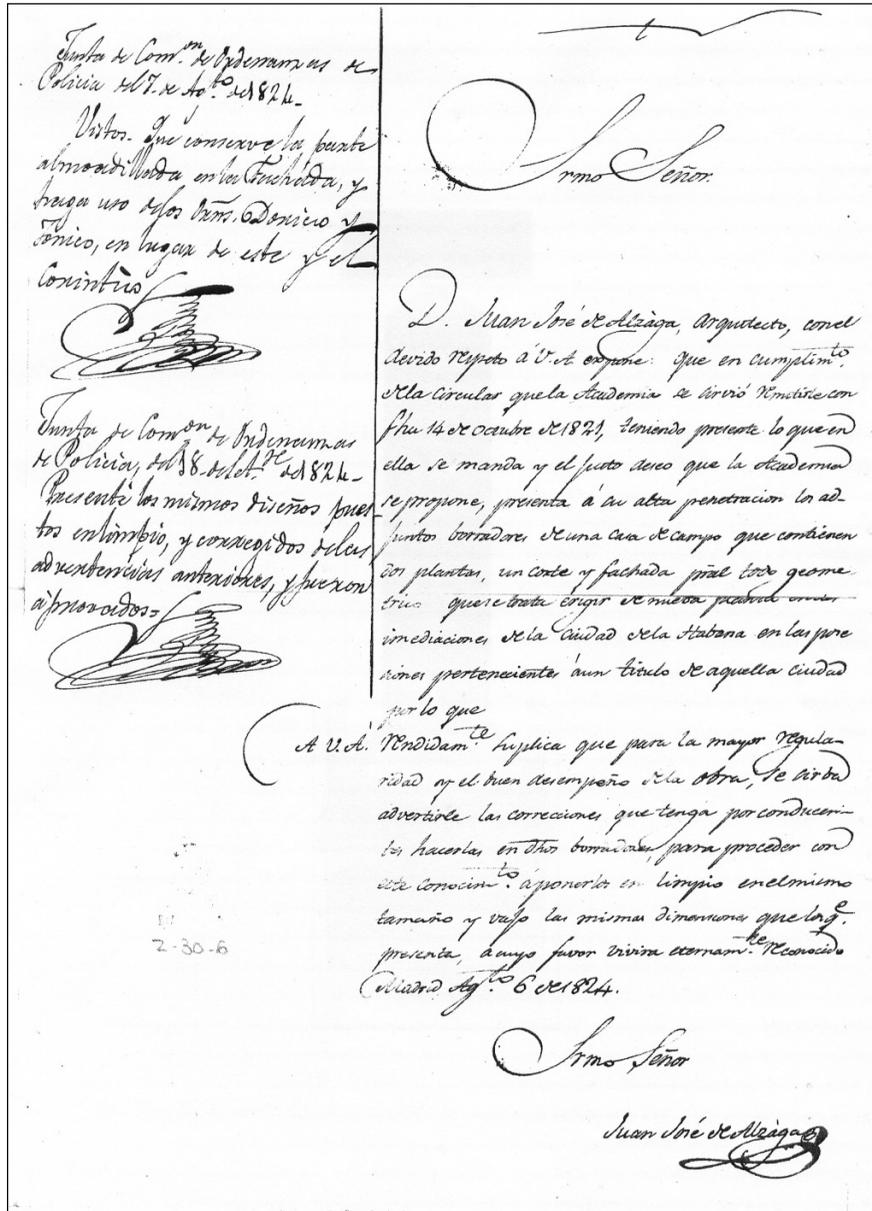
del Ayuntamiento. La Junta de la Comisión del 31 de marzo de 1814 observó en el proyecto que el terreno no era suficiente para llevar a cabo un edificio de una sola planta, dado que la parte dispuesta carecía de ensanche y de los agregados que eran indispensables para la salubridad y el buen servicio de los edificios de esta clase e importancia⁵⁷. Se acordó igualmente la conveniencia de que el diseño se encargase a un profesor aprobado a quien se le suministrarían los datos necesarios que se echaban de menos en la explicación del plano remitido, entre otros, el número aproximado de cada sexo⁵⁸.

Diez años más tarde Juan José de Alzaga envió a censura el proyecto en borrador de una casa de campo propia para un título en las inmediaciones de La Habana, en cumplimiento de la circular que la Corporación le había remitido el 14 de octubre de 1821. Contení dos plantas, un corte y la fachada principal, todo geométrico, que fueron estudiados y aprobados por la Comisión de Ordenanzas de Policía el 17 de agosto de 1824 con las siguientes advertencias: «Que conserve la parte almohadillada en la Fachada, y tenga uso de los Orns. Dórico y Jónico, en lugar de este y el corintio». Los dibujos en limpio lo serían por la Junta de la Comisión de Ordenanzas de Policía el 18 de septiembre de ese mismo año⁵⁹. Al desconocerse el propietario de la vivienda y el lugar exacto de su ubicación es difícil saber de qué casa se trataba, sin embargo, el auge experimentado en el barrio del Cerro a partir del primer tercio del siglo XIX nos lleva a encuadrarla entre aquellas que fueron levantadas en este barrio por los enriquecidos habaneros y las familias de título. Por entonces, la Calzada del Cerro se había convertido en la zona de veraneo de moda, caracterizada por sus lujosos palacetes, escasos en la ciudad antigua, y edificados a imitación de las villas neoclásicas con portales y jardines, que fueron poco a poco sustituyendo a la vivienda de la clase alta de estilo barroco de intramuros. Muchas quintas destacadas se levantaron en los solares de esta zona de la ciudad, entre ellas las del Conde de Villanueva y el Conde de Santovenia con su magnífico pórtico griego; la del Conde de Lombillo o la del Conde de Fernandino, todas ellas rodeadas de jardines y dotadas de fuentes y estatuas para el recreo de sus propietarios.

El 22 de diciembre de 1827 el intendente de La Habana, Claudio Martínez de Pinillos, solicitó permiso a la Academia a través de Joaquín de Arrieta, para buscar en Europa un escultor de mérito a quien encomendar la ejecución de un busto del Rey en mármol para la Real Casa de la Aduana. El edificio, construido en frente de la bahía en 1819 por el Conde de Villanueva y desaparecido en 1946, ocupaba un polígono irregular de más de 350 varas. Ejecutado con una sólida fábrica, tenía como objeto albergar varias oficinas



14. Informe de la Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 31 de marzo de 1814. ASF. Archivo.



15. Expediente de una casa de campo para las inmediaciones de La Habana, 1824.
ASF. Archivo.

además de la Intendencia, la Real Aduana, la Lotería, la Administración de Rentas y el Banco de Fernando VII. Pero antes de analizar esta nueva obra ¿quién era Joaquín Arrieta?, era un comerciante español residente en La Habana relacionado con la explotación del cobre, cuya expansión se había hecho evidente en Cuba a partir del primer tercio del siglo XIX, a raíz de la necesidad de metales demandada por Inglaterra tras la Revolución Industrial. Sabemos que la primera mina registrada lo fue por José Escalante en 1827 y la segunda al año siguiente por Prudencio Casamayán, comerciante de Santiago de Cuba originario de Saint Dominique, a las que seguirían en 1829 el registro de otras tres pertenencias más por Joaquín de Arrieta.

También importantes fueron las grandes inversiones en el negocio ferroviario que se encontraban en manos de los Alfonso-Aldama y familias azucareras tan relevantes como los Drake, Pedroso, Betancourt y Poey, este último dueño del ingenio⁶⁰ *Las Cañas* en las cercanías de Güines. Podemos señalar igualmente la de Diago, promotor principal del ferrocarril del Júcaro y poseedora de varios ingenios al final del trayecto proyectado, o la de Arrieta, quien emparentado con los Diago era dueña del ingenio más avanzado *Flor del Júcaro* en la jurisdicción de Cárdenas, en los ferrocarriles del Júcaro, del Cobre y de la Sagua la Grande⁶¹.

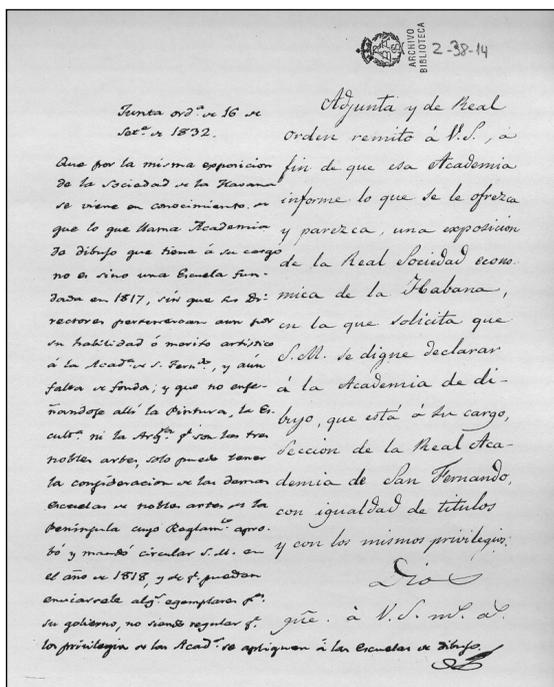
Los capitales⁶² para las minas provenían del extranjero procedentes de comerciantes y hombres de negocios británicos establecidos en Cuba, quienes junto con Prudencio Casamayor y Antonio San Emeterio constituyeron en 1830 la primera compañía minera que tomaría el nombre de *La Consolidada*. Al poco tiempo se les unió Joaquín de Arrieta y David Turnbull, este último cónsul inglés en La Habana que comunicó la incorporación de Arrieta al grupo para facilitar las relaciones con la Administración Colonial. Es por este motivo y aprovechando uno de sus viajes a la Corte de Madrid cuando Arrieta se ofrece para servir de mensajero al intendente de La Habana con objeto de llevar a cabo el busto del Rey⁶³. Aunque en un primer momento se pensó que fueran artistas italianos los que ejecutasen la escultura, la Academia lo creyó innecesario incluso perjudicial por varios motivos: primero, porque existían en España maestros distinguidos; segundo, porque su traslado desde Italia a España sería mucho más costoso y tercero, porque no debía fomentarse la industria extranjera con perjuicio de la española. Finalmente, el 24 de septiembre de 1828 se ofició a los directores, tenientes directores y académicos de mérito por la escultura a que presentasen los respectivos modelos de tres pies de altura para que S.M. eligiese el que fuera de su agrado. Estos individuos de mérito fueron Manuel de Ágreda, Ramón Barba, Esteban de Ágreda, Pedro Hermoso, Francisco Elías y Valeriano Salvatierra. Mientras que el primero accedió gustoso al cometido el 1 de octubre de 1828, el segundo contestó al día siguiente no serle posible acceder al evento. Esta misma contestación daría Esteban de Ágreda el 3 del mismo mes, poniendo de manifiesto su avanzada edad y sus múltiples ocupaciones en las obras que estaba ejecutando por orden del Rey. El 28 de noviembre Pedro Hermoso expuso su imposibilidad de participar diciendo: «Hallándome próximo a poner en ejecución una obra para el Rey N.S. como su primer Escultor, de bastante interés, y estando ya trabajando en los modelos para ella me es absolutam^{te} imposible hacer el de la Real Estatua de S.M., que a petición del Yntend^{te} de La Habana há de colocarse en la Aduana de aquella Plaza»⁶⁴. Por el contrario, Francisco Elías comunicó su aceptación el 17 de noviembre, lo mismo que hizo al día siguiente Valeriano Salvatierra aunque éste último comunicaría el 3 de diciembre de 1818 su imposibilidad de llevarlo a cabo al haber sido nombrado por S.M. Escultor de Cámara y director de la restauración de la escultura en el Real Museo del Prado, cargos que le obligaban a cuidar de los operarios y asistir a diario a su nuevo trabajo.

Como podemos apreciar, tan sólo el teniente director Francisco Elías y el académico de mérito Manuel de Ágreda prometieron corresponder a la invitación de la Academia para realizar sus respectivos modelos en el término de 4 meses contando desde el día 2 de noviembre, fecha en la que habían sido dictadas las condiciones y circunstancias que debían adaptarse para su mejor desempeño. El 1 de marzo de 1829 los escultores tuvieron el modelo concluido, no obstante, José Álvarez y Bouquel solicitó una prórroga hasta el 15 de abril para poder presentar la obra. Le fue concedida el 19 de marzo y en la Junta Ordinaria del 5 de abril de 1829 se acordó que el 15 del mismo se depositasen los tres

modelos en la Academia para su traslado a Palacio. De todos ellos S.M. eligió la obra de José Álvarez, de ahí que a partir de entonces se cuestionase la cantidad que debía ser abonada a Francisco Elías y Manuel de Ágreda, como el coste de la estatua en mármol de Carrara que, del tamaño del natural, debía ejecutar el artista. El 17 de julio la Comisión de Escultura acordó pagar a Elías la cantidad de 12.000 por la formación del pedestal y el mayor trabajo y tamaño de su escultura, mientras que a Ágreda la cantidad de 8.000 reales, dictamen que sería aprobado por la Academia el 19 de julio. Al día siguiente, Álvarez pidió que le fuera entregado el modelo o el boceto en yeso que había realizado a fin de dar comienzo a la escultura, pero moriría a principios de 1839 a razón de una carta enviada por su hermano Aníbal en la que ponía de manifiesto la devolución del modelo que su hermano había hecho para este concurso.

En 1832 la Sociedad Económica de La Habana solicitó a S.M. que declarase a la Academia de dibujo que estaba a su cargo en la ciudad con la igualdad de títulos y privilegios que poseía la de San Fernando en Madrid. Merece la pena aprovechar la ocasión para hacer hincapié en como el desarrollo de la cultura en España en tiempos de Carlos III tuvo su repercusión en las colonias y por consiguiente en Cuba, ya que mientras en la metrópoli se crearon las Sociedades Económicas y en la Isla tomaron el nombre de Sociedades Patrióticas, en ambos casos su fundación tuvo como objeto los fines científicos, patrióticos, educacionales y culturales. Estas instituciones que tenían su origen en la Sociedad Vasca de Amigos del País (1776), se fueron creando sucesivamente en las distintas regiones de España e Hispanoamérica como instrumentos de reforma en contra de la escolástica. Concretamente en Cuba la primera sociedad fue la santiaguera ya que envió a España los Estatutos para que fuesen aprobados desde el 2 de noviembre de 1783, no consiguiendo su fundación hasta 1787. Aunque fue la primera de Hispanoamérica no tuvo la importancia de la habanera, esta última constituida por la Real Cédula del 15 de diciembre de 1792 en tiempos del rey Carlos IV.

El desarrollo de la cultura en la Isla por parte de España fue apreciativo desde la fundación de la Real y Pontificia Universidad de San Jerónimo establecida en La Habana en 1721, en la creación del Colegio de San Carlos y San Ambrosio fundado en 1772 y en la apertura de otros centros en años posteriores, para la enseñanza primaria y las ciencias naturales con la aplicación a la industria, la agricultura, la medicina, las bellas artes, etc.⁶⁵. En respuesta a la solicitud hecha por la Sociedad Económica de La Habana, la Corporación se negó el 16 de septiembre de 1832⁶⁶ a concederle la misma categoría que la ostentada por la Academia de San Fernando porque además de no ser más que una escuela fundada en 1817 sin que sus directores perteneciesen por su habilidad o mérito artístico a la Academia de San Fernando, no era poseedora de fondos, estaba ubicada en un sitio inadecuado como era el convento de San Agustín y no se enseñaba en ella la pintura, la escultura ni la arquitectura que eran las tres nobles artes. Por todas estas razones tan sólo merecía la consideración y consignación de las demás escuelas de la Península, cuyo reglamento había sido aprobado por S.M. en 1818. Como es sabido, este tipo de escuelas dependían de los ayuntamientos, las sociedades económicas o los consulados y sólo tenían relación con las Academias Reales en cuanto a la parte facultativa, y respecto al método de enseñanza a seguir como a la elección y exámenes de sus profesores. Por el contrario, las academias de nobles artes podían reputarse como las Universidades de enseñar las primeras letras, las facultades mayores y de estudios auxiliares propios para las nobles artes, como las matemáticas, la perspectiva, el colorido, la anatomía artística etc., motivo por el que se componían de profesores consumados que habían obtenido premios generales



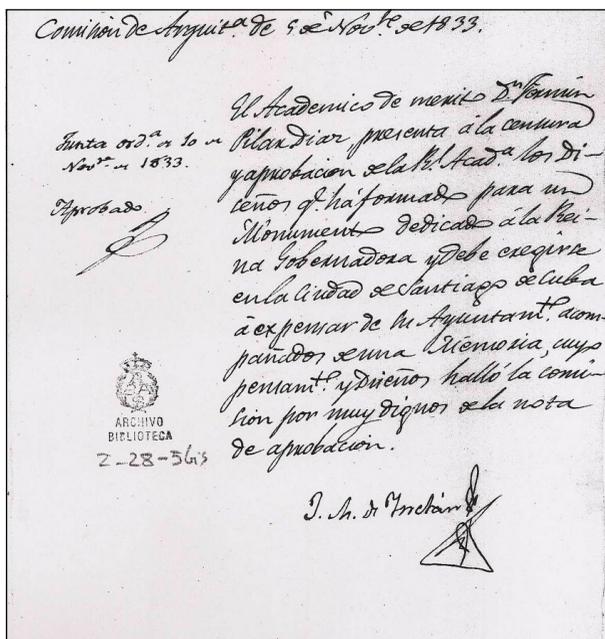
16. Dictamen de la Junta Ordinaria celebrada el 16 de septiembre de 1832. ASF. Archivo.



17. Iglesia del convento de San Agustín en La Habana. Archivo particular.

por oposición, pensiones en Roma o en otras ciudades para perfeccionar sus estudios, o bien condecoraciones de pintores, escultores de cámara de S.M. o de arquitectos de sus Reales Casas o Palacios.

Por los estatutos, eran los directores de los estudios de la Academia, los consiliarios y los académicos de honor los principales personajes de la monarquía, de ahí que naciesen los privilegios, los títulos y la consideración de los que gozaban y que no podían trasladarse a las escuelas de dibujo como solicitaba la Sociedad Patriótica de La Habana porque de ser así perderían su valor las Reales Academias y daría lugar a quejas de otras escuelas más antiguas y adelantadas establecidas en la Península. Al año siguiente, el arquitecto y académico Fermín Pilar Díaz remitió a censura los diseños de un monumento dedicado a la Reina Gobernadora, que debía erigirse en Santiago de Cuba a expensas de su Ayuntamiento. Fueron aprobados por la Comisión de Arquitectura el 5 de noviembre de 1833 y definitivamente por la Academia en la Junta Ordinaria del 10 del mismo mes⁶⁷. Fermín Pilar Díaz (h. 1779-1840) había nacido en Peña del Sordo (Badajoz) pero pronto se trasladó a Madrid para cursar la carrera de arquitectura en la Academia de San Fernando, centro en el que obtuvo diversos galardones en varias convocatorias a los Premios Generales. Le fue concedido el título de maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 18 de mayo de 1807 y el grado de académico de mérito en la Junta Ordinaria del 11 de enero de 1818, tras disertar sobre «las construcciones de las bóvedas y estribaciones que deben tener». Entre otras obras había diseñado el altar de la iglesia de San Juan de Dios en la ciudad de Zaragoza a expensas de la Hermandad de Caridad llamada la Preciosísima Sangre de Cristo (1818), el retablo para la capilla mayor de la iglesia de San Hermenegildo en el convento del Carmen Descalzo de Madrid (1829) y ahora presentaba el proyecto de monumento dedicado a la Reina Gobernadora en Santiago. Al año siguiente cubriría la plaza de director de geometría de dibujantes en los



18. Dictamen de la Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 5 de noviembre de 1833. ASF. Archivo.

Estudios de la calle de Fuencarral (Madrid) y en años posteriores sería nombrado por la Comisión de Arquitectura para estudiar el informe relativo a varios expedientes remitidos a censura de la Corporación⁶⁸.

En 1835 la institución académica recibió los diseños y el presupuesto de una nueva cárcel para la ciudad de La Habana a través del gobernador capitán general de aquel distrito, quien señalaba el haberse comenzado las obras por las exigencias y la urgencia del asunto⁶⁹. El primer edificio penitenciario de la ciudad se había ubicado en la Plaza de Armas pero en 1622 un incendio lo dejó inservible siendo necesario su traslado a la calle de Mercaderes. Durante 1792 parte de los presos pasaron a la recién estrenada Casa de Gobierno que poseía una estancia dedicada a cárcel, no obstante,

debido al elevado número de reos y a la capacidad del local, sólo para 400 de ellos, se hizo necesaria en 1834 la construcción de una nueva cárcel ex profeso para este menester.



19. Restos de la cárcel de La Habana en el Paseo de los Mártires. Archivo particular.

El nuevo edificio al que hace referencia el expediente fue construido por el coronel de ingenieros Manuel Pastor, en la explanada descubierta entre la Puerta de la Punta y el Castillo del mismo nombre, en lo que hoy es el Parque de los Mártires. Su ubicación era admirable porque recibía el aire del mar, consiguiéndose con ello la higiene y ventilación necesarias que este tipo de establecimientos requerían. La descripción del presidio nos ha llegado a través de las palabras de Pezuela recogidas por Emilio Roig: «un vasto cuadrilongo de 80 varas de frente y 440 de fondo, capaz de contener 2.000 presos, divididos en departamentos distintos de sexos, clases y delitos. El edificio es de cerca de 20 varas de altura, terminado por azoteas sobre las habitaciones, ventiladas de la parte interior por el espacioso patio cuadrilongo y enverjado, donde a ciertas horas salen los presos a tomar el aire, y pueden ser vistos por sus interesados. La mitad del piso superior del edificio es la enfrente con la puerta de la Punta, y el recinto con comodidad para 1.200 hombres, se destinó a cuartel para un batallón de infantería, que sirve también de custodia al establecimiento»⁷⁰. La cárcel estaba formada por dos cuerpos diferentes: uno elevado, de mayores proporciones, concluido en septiembre de 1836 y con una cabida para 700 presos, y un segundo cuerpo cuadrilongo con patio finalizado en 1839 y constituido a su vez en dos pisos, destinado a cuartel, viviendas para 400 presos y alojamiento de un oficial y treinta y cuatro plazas de tropa. Aunque era una obra de interés en terreno no limitado y uno de los pocos edificios de corte neoclásico en la ciudad, la Junta de la Comisión del 18 de agosto de 1835 reprobó el proyecto en su totalidad al no ofrecer ventajas en su distribución y ser la composición de sus alzados ridícula y extravagante⁷¹.

Al tiempo que se acometía la obra anterior y el Teatro Tacón, se pensó en el derribo de la muralla por al aumento de la población, el desarrollo de la zona de extramuros y la reconstrucción de la Calzada de San Luis Gonzaga, cuyos planos en planta y alzado fueron remitidos a informe en 1839 a través de Manuel Ledesma, por entonces apoderado del Ayuntamiento de La Habana. La Calzada de San Luis Gonzaga, así llamada por la ermita de esta advocación que se había construido en 1751 justo donde confluía la Calzada de Belascoaín, había tomado como nombre inicial el Camino de San Antonio al conducir a un ingenio del mismo nombre. Después de ser remodelado a fondo en 1844 pasó a denominarse Calle de la Reina en honor a la Reina Isabel II, nombre con el que ha prevalecido hasta nuestros días. Hasta 1735 fue la vía principal entre la ciudad y el campo, momento en que a semejanza de la Corte de Carlos III se acometieron en La Habana una serie de proyectos para su embellecimiento, la mejora de sus calles y la apertura de grandes avenidas y paseos para el recreo público. Este es el caso de la Alameda de Extramuros y la Alameda de Isabel II, hoy Paseo Martí o comúnmente conocido como Paseo El Prado dada su similitud con el de igual nombre en Madrid, que fue principiado en 1772 por el Marqués de la Torre y mejorado en épocas posteriores. La Alameda se extendía por una parte cerca de la Punta y por otra hasta un costado del Campo Militar o Campo de Marte.

Dentro del plan de mejora de La Habana tenemos también La Alameda de Paula, mejorada y embellecida entre 1803 y 1805 por el ingeniero Mariano Carrillo de Albornoz, a cuyos lados se levantaron las casas de las principales familias habaneras, y la Alameda de Tacón o Paseo Militar, luego llamado Paseo de Carlos III y hoy Avenida de Carlos III, planeada para una mejor comunicación con las fuerzas militares estacionadas en el Castillo del Príncipe. En 1836 se había colocado al frente del paseo la estatua de Carlos III a razón de haberse iniciado sus obras bajo su mandato pero como ocurriría con otras vías, las mejoras de esta alameda serían continuadas por el Duque de Tetuán y el Conde de Alcoy quedando concluida en 1850⁷². Esta alameda nos interesa desde el punto de vista en que



20. Paseo del Prado en La Habana. Archivo particular.

se iniciaba en la intersección de la Calzada de San Luis Gonzaga con la de Belascoaín y corría hasta la Fortaleza del Príncipe. Para su construcción fue necesario modificar los niveles de la Calzada de San Luis Gonzaga, luego llamada de la Reina, debido a sus innumerables desigualdades y barrancos. El expediente que en 1839 fue remitido a censura reseñaba precisamente las obras que debían llevarse a cabo «con objeto de salvar el desnivel ó el declive que ofrece desde los puntos extremos más elevados de ella donde termina, que son el Campo de Marte y el de Carmona, hasta el de la Calle transversal que se halla situada precisamente al medio de la distancia entre ambos puntos, en cuyo parage contiene dicho murallón 5., varas de altura, dá principio á la inmediación de la Calle transversal de Sⁿ Nicolas y termina á la distancia de 360., varas de la de Escobar formando en la parte superior de su superficie un Anden de 12 varas de ancho con menos declive que el que naturalmente ofrece el terreno, consiguiéndose por este medio el que los Carruages que concurren al paseo nuevo disfruten de esta unica ventaja que dicho Murallon ofrece, ocasionando en todo el espacio que ocupa los inconvenientes de interrumpir el inmenso transito general por la mencionada calzada, desfigurarla, hacer que produzcan un ridiculo aspecto los edificios laterales que la constituyen, tanto mas cuanto que siendo de poca

altura fundados en el parage mas bajo del piso natural de ella quedan dominados de la del Murallón, carecen de ventilación, da origen en ellos á humedades y los hace insalubres: motivos por el que el Ayuntamiento»⁷³.

En estos momentos, el Ayuntamiento de La Habana solicitó la respuesta a dos preguntas claramente definidas: 1) Si según los principios del arte y la utilidad pública debía demolerse el murallón, y 2) En caso de demolerse, cuales eran los pasos que debían darse en beneficio público, para que el piso de la calle quedase lo más regular y cómodamente practicable sin perjudicar a los edificios que constituían la vía. Ante dicha solicitud la Comisión de Arquitectura acordó el 18 de junio de 1839 abstenerse de emitir juicio alguno sobre este asunto, en vista de que los planos remitidos carecían de las demostraciones geométricas suficientes y no eran más que un croquis sin escala y sin la oportuna explicación que llevase al conocimiento exacto de lo que debía procederse. Por todo ello, se demandó la remisión de la demostración geométrica en plantas, alzados y secciones con la demostración de las calles, la altura de la calzada y las casas laterales, para así poder dictaminar el juicio más exacto sobre las obras que debían ser acometidas⁷⁴. La remodelación de la Calzada de San Luis Gonzaga debió de concluirse en 1839 al tiempo que las obras de la Alameda de Tacón, pues en unas lápidas de mármol ubicadas en unos pilares al comienzo de este último paseo aparecieron las siguientes inscripciones: «ESTA OBRA LA PRINCIPIO/ EL EXCMO. SR. CAPITÁN GENERAL/ DON MIGUEL TACON/ EN EL AÑO 1835/CONTINUANDO HASTA 1838/QUE CESO EN EL MANDO// SE CONCLUYO POR SUSUCESOR/ EL EXCMO. SR. D. JOAQUIN DE EZPELETA/EN 1839»⁷⁵.

Al año de remitirse el expediente anterior llegó a la Academia el informe del gobernador político y militar de La Habana con una segunda exposición de la Sociedad Patriótica. En esta ocasión se trataba de la propuesta de los arquitectos Gervasio de Palacio y José Ramón Cuevas para establecer una academia de arquitectura, por entonces inexistente, que proporcionase a la juventud menestral el título de oficial o la maestría. Este vacío en la enseñanza de la arquitectura hizo que las construcciones de mayor envergadura fuesen realizadas por los ingenieros militares, arquitectos y los maestros de obras oriundos de la península y poseedores del título expedido por la Real Academia de San Fernando, o por algunos graduados procedentes de países latinoamericanos, europeos y norteamericanos. Esta situación llevó a Gervasio de Palacio y José Cuevas a establecer en enero de 1840 una escuela teórico-práctica de arquitectura incorporada a la Academia de Nobles Artes de Madrid, ofreciéndose gratuitamente a dirigir el establecimiento en las dos primeras horas de la noche, «yá alternando entre sí lá enseñanza, yá reunidos según fuese necesario instruyendo á los alumnos en la aritmetica y Geom^a practica, en el dibujo, delineacion y labado de planos, distribucion, decoro y construccⁿ de los mismos, con cuantos conocimientos puedan prestarles de los que profesan en el arte». El permiso para su establecimiento limitaba a 25 el número de discípulos a tenor de los que formaban el presupuesto de gasto para la habilitación del local. Se remitió el presupuesto de 264,4 reales para amueblar ligeramente la sala destinada a la enseñanza de la arquitectura para los alumnos previstos, en el que estaban incluidos los costes de las mesas, los bancos, los escaparates y sillones, además de las sillas, los marcos de cristal para los diseños, los tinteros, los tinajeros candeleros, etc. La Junta de la Comisión de Arquitectura reunida el 5 de agosto de 1841 aplaudió la iniciativa de Gervasio de Palacio y José Cuevas y acordó remitir al capitán general dos o más ejemplares del plan general para el gobierno de las Escuelas de nobles artes que había dispuesto y publicado en 1819⁷⁶.

pragmática sanción y cuyo producto en su superficie era más de 200 veces mayor que el que se citaba. En cuanto a la cuarta pregunta, no se podían considerar agrimensores públicos a los que no se hubiesen examinado por corporaciones facultativas o por comisiones delegadas compuestas de profesores inteligentes con arreglo a las órdenes vigentes. Y por último, en contestación a la quinta cuestión, ninguna autoridad tenía derecho a nombrar tasadores de tierras a quienes no tuviesen título para ello, a no ser que por absoluta carencia de profesores autorizados fuese necesario justipreciarlas por los labradores prácticos y los más inteligentes del país⁷⁸.

Muchos fueron los expedientes relacionados con la profesión y la falta de escuelas en donde pudieran cursar los arquitectos y los maestros de obras las enseñanzas que les eran necesarias para ejercer su trabajo de manera oficial. Muestra de ello es la solicitud que hizo Rafael Moreno a principios de 1851 a fin de conocer el cauce legal para obtener el título de maestro de obras, ya que había ejercido el cargo de aparejador en las fortificaciones en La Habana donde no existía escuela ni enseñanza pública de las materias que el Gobierno de S.M. exigía a los aspirantes a dicho título y su permanencia en la Isla tampoco le había permitido estudiar en la Península. El 7 de abril de 1851 Blas Crespo informó sobre este nuevo asunto a la Junta de los Señores Profesores de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, quienes contestaron al interesado que debía sujetarse al examen de todas y cada una de las materias que señalaba el Reglamento vigente para la enseñanza de maestros de obras, cuyo examen sería verificado con la sujeción a un proyecto que la Academia sometiese a la aprobación del Gobierno de S.M. Este dictamen sería aprobado por la Sección de Arquitectura el 25 de abril de 1851⁷⁹.

Pero la situación de Rafael Moreno no sería la primera ni la última, pues no fue hasta 1854 cuando se decretase bajo el mandato del general José Gutiérrez de la Concha la creación de una comisión para el estudio del proyecto de establecimiento de las nuevas Escuelas Especiales⁸⁰, dada la carencia de enseñanzas especializadas en el país. Al año siguiente se crearían las Escuelas Generales Preparatorias para las Especiales y se confeccionaría el primer Proyecto de Reglamento para las Escuelas Especiales de Agrimensores y Maestros de Obras. En cuanto a este último reglamento, el ministro de Fomento remitió a la Academia en 1855 la propuesta del director de la Escuela Especial de Arquitectura sobre la creación de las enseñanzas de aparejadores y agrimensores en las posesiones de ultramar. La Sección de Arquitectura del 12 de mayo de 1855, formada por el director Zabaleta, el secretario Cámara y los vocales Conde González, París, Sanz, Herrera, Peyronet y Laviña, acordó por unanimidad el interés del tema y lo ventajoso que sería para las artes y la industria, como para la propiedad y el decoro de un considerable número de jóvenes alumnos, hecho por el que la Corporación dio su visto bueno a la propuesta en la Junta General del 10 de junio de ese mismo año⁸¹. En España, la enseñanza de los maestros de obras, directores de caminos vecinales y agrimensores se había desarrollado debido a las necesidades públicas del país a fin de suplir donde fuera necesario la falta de arquitectos por la interrupción de los estudios durante la Guerra de Independencia. No obstante, se consideró necesaria la supresión de las enseñanzas particulares de los maestros de obras y directores de caminos vecinales respetándose los derechos adquiridos por estos profesionales, hecho por el que a raíz del Real Decreto de 24 de enero de 1855 fueron suprimidas, creándose en su lugar la enseñanza de aparejadores. Aunque la idea fue la de sustituir a los maestros de obras por hábiles aparejadores porque desde tiempos remotos los arquitectos habían contado con ellos para ejecutar sus pensamientos a pie de obra, a través de la Ley de Instrucción Pública del 9

de septiembre de 1857, conocida comúnmente como Ley Moyano, se implantó de nuevo en España la carrera de Maestros de Obras permaneciendo oficialmente la de Aparejadores.

Tanto en Cuba como en otros territorios de ultramar la situación profesional era bien distinta a la de la metrópoli, dado que no existía ni la formación de arquitectos ni la de maestros de obras. Ello hizo que se crease en 1856 la Escuela de Agrimensores y Maestros de Obras siendo el primer establecimiento oficial del país para la formación de los técnicos de la construcción, que pasaría a convertirse en 1863 en la Escuela de Agrimensores, Aparejadores y Maestros de Obras. La escuela surgió así como suplente inmediato de los arquitectos pero ¿qué ocurrió con la enseñanza de estos últimos? No la hemos mencionado hasta ahora porque fue inexistente hasta 1881, año en que se dieron a conocer las nuevas Enseñanzas Superiores, comprendiendo éstas la de Bellas Artes (Pintura, Escultura y Grabado), Arquitectura y Notariado. Aunque en estos momentos la enseñanza de la Arquitectura estaba comprendida entre las enseñanzas superiores, lo cierto es que no hay evidencia de graduados que procedieran de ella, no siendo hasta 1900 cuando logre establecerse definitivamente en Cuba. La creación de la Escuela de Agrimensores, Aparejadores y Maestros de Obras llevó implícita una reglamentación en cuanto a enseñanza y atribuciones, pero la realidad fue que existieron muchos profesionales en la Isla que sin competencia alguna siguieron entrometiéndose en los trabajos de otros ocupando plazas que no les correspondía. Esto acarreó denuncias por parte de profesionales cubanos como de arquitectos españoles, entre ellas la de Galo de Ariznavarreta, quien el 10 de mayo de 1856 remitió una instancia a la Academia denunciando este tipo de prácticas. Ariznavarreta (Orduña (Vizcaya), h.1802) era maestro arquitecto por la Academia de San Fernando desde el 9 de octubre de 1831⁸². En 1847 se avecindó en La Habana⁸³, ciudad desde la que remitió un informe sobre una máquina ideada e inventada para partir piedra y notificó el estado de abandono en que se encontraba la arquitectura en la Isla, solicitando con ello una solución al problema. Este asunto fue estudiado por la Junta General el 6 de junio de 1847⁸⁴ pero el 10 de mayo de 1856 volvería a enviar otra instancia denunciando la práctica profesional.

En vista de que era profesor de matemáticas y llevaba residiendo en la Isla 16 años, se vio en el deber de hacer presente como en la ciudad de La Habana se hallaba en calidad de maestro mayor de albañil un tal Isidro Sánchez, quien llevaba ocupando ese destino durante 35 años y en cuyos escritos firmaba como maestro mayor por S.M. y primer vocal de la Junta Facultativa de Alarifes del Ayuntamiento, cuando por su condición no debía hacerlo. Su afirmación se basaba en que habiéndose constituido la Academia de San Fernando noventa y nueve años atrás, el Ayuntamiento había estado concediendo en el transcurso de todo ese tiempo títulos de medidores y tasadores de fábricas, agrimensores, etc., los cuales se encargaban de la dirección, las trazas, medidas y tasaciones de las obras, dejando a los arquitectos residentes en la Isla sin ocupación alguna. Este procedimiento se oponía a lo dictado por S.M. en el capítulo 33 de los Reales Estatutos de la Academia, que reseñaba la obligación de los interesados de presentarse al examen de la misma si querían obtener los títulos correspondientes y sin cuyo requisito se declararían nulo o de ningún valor ni efecto la graduación. Los mismos estatutos reseñaban también que aquellos sujetos que intentasen medir, tasar o dirigir fábricas se les haría pagar en concepto de sanción 100 ducados la primera vez, 200 la segunda y 300 la tercera. Debido a ello, Ariznavarreta era de la opinión que los títulos expedidos por los Ayuntamientos debían ser recogidos y anulados en lo sucesivo, poniéndolo de manifiesto en los periódicos de la capital para que en adelante los que quisieran obtener el título se presentasen al examen

de la Academia, ya que si así no se hacía los arquitectos que se encontraban en la Isla nunca podrían hacer uso de las ciencias y las artes que profesaban. Ariznavarreta continuó su escrito exponiendo que «esa enxambre de Agrimensores, Alarifes, Yngenieros Militares, Aficionados, Dueños de fabricas, Mulatos, Carpinteros, Albañiles y Negros, que todos son Directores y constructores intrusos de infinitos caprichos y facultades, es tanto lo que cunde que por ninguna parte nos deja resollar a los Profesores, y hay que advertir, que yo mismo he visto ejecutar de nuevo fabricas de mucho valor, y las estoy viendo deshacer, por hallarse en estas fechas totalmente deterioradas y podrido el maderaje, una de estas obras se halla en la calle de Galeano esquina á la de la Concordia, que cuando mas debe hacer unos once años que se hizo nueva, é ya le han quitado todos los techos y estan colocandolos segunda vez; y de estos casos podria citarse otros muchos. [...] Este es el estado en que se encuentra la Ysla de Cuba respecto á edificios; mucho mas me queda que decir sobre los absurdos que en este país se estan cometiendo respecto á las fabricas pero para esto seria preciso formar un libro separado y darle publicidad para que recayesen los cargos sobre los culpantes y no se evadiese de las demasias que han cometido; y hacerles responsables á los graves perjuicios que han originado á los Profesores de Arquitectura de esa R^l Academia»⁸⁵. El oficio fue estudiado por la Junta General del 13 de julio de 1856, momento en que la Academia comunicó al interesado que ya había hecho todo lo posible respecto a este negocio en la Isla⁸⁶. La denuncia de Ariznavarreta se vio secundada en años posteriores por profesionales cubanos, entre ellos los graduados Francisco Valdés Rodríguez y Urbano Olivera Olivera, quienes en 1863 demandaron del Ayuntamiento la prohibición del ejercicio de la profesión a quienes no poseían el título para ello, ya que no existía excusa alguna ni escasez de titulados en la Isla como había ocurrido en épocas anteriores. A raíz de estas denuncias se obligó al año siguiente a los maestros de obras sin título el pasar un examen de suficiencia para poder ejercer la profesión.

Durante estos años las demandas sobre este tema fueron tan numerosas que una manera de paliar la situación fue la convocatoria de nuevas plazas de arquitectos municipales o de villa en las principales poblaciones de la Isla para ir sustituyendo a los antiguos maestros mayores de obras. También el envío de un cierto número de pensionados a la Corte de Madrid para seguir la carrera de Arquitectura, imponiéndoles la obligación de volver a su país y ejercer en él la profesión durante cinco años como mínimo, a fin de regularizar en la Isla «el servicio público con el importante ramo de las construcciones y de dotar poco a poco el vasto y rico territorio de su digno mando de facultativos celosos é inteligentes que al paso que le proporcionen edificios dignos, bellos y sólidos para las necesidades del Culto y de la Administracion en todos sus ramos, difundan el buen gusto en todas las construcciones que se consagren al ornato, salubridad y belleza de las poblaciones, de modo que llegue un día en que la hermosa Ysla de Cuba pueda mostrar á propios y estraños al lado de sus variadas y ricas producciones naturales la no menos variadas y seductoras creaciones del génio; al lado de su floreciente agricultura los monumentos artisticos que acreditan su cultura y de que hoy desgraciadamente carece»⁸⁷.

El 7 de enero de 1858 la Academia vio con agrado la creación de las plazas de arquitectos municipales porque la dirección de las obras públicas se hallaba en aquel territorio encomendada a los llamados maestros mayores, constructores en su mayoría de la clase obrera, desconocedores de todo conocimiento artístico o de cualquier noción científica del arte de la construcción y por tanto incapaces de producir obra artística alguna. Al mismo tiempo alabó los trabajos realizados por los oficiales del cuerpo de ingenieros del Ejército, quienes acudían a un elevado y variado número de obras sin poseer los amplios

conocimientos de la construcción civil e hidráulica con la extensión con la que eran adquiridos por los arquitectos y mucho menos aquellos pertenecientes a la parte decorativa y monumental, las aplicaciones o la industria a la salubridad e higiene y la parte legal, a los que eran prácticamente ajenos por su profesión. Era consciente igualmente de la necesidad urgente de organizar el servicio de la arquitectura, dado que la ejecutada a mediados del siglo XIX no se la podía considerar bajo el mismo prisma que la del siglo XV, pues la arquitectura actual llevaba implícita dos objetos: el moral y el material, es decir, el cultivo del arte y sus aplicaciones útiles conseguidos en España a raíz de la creación en 1845 de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid.

La Escuela de Arquitectura abrazaba tanto la parte artística como los estudios científicos, únicos fundamentos de la construcción civil e hidráulica, pero debido a la dificultad que existía en Cuba de plantear una escuela similar se aprobó con agrado que jóvenes cubanos pasasen a la Corte a expensas de sus ayuntamientos para adquirir el complemento de los estudios preparatorios que los reglamentos exigían, a fin de ingresar en la Escuela de Arquitectura y cursar la carrera completa, contrayendo la obligación de ejercer después la profesión en su patria durante un cierto número de años. Para el siguiente curso se previno que pudieran tener su ingreso en la Escuela los primeros pensionados, de ahí que en 1857 el gobernador Concha emitiese una circular a los Ayuntamientos y a las Juntas Municipales para que fuesen ofrecidas becas a los alumnos con los estudios requeridos, con una dotación de 30 pesos mensuales cada una. Entre los primeros alumnos enviados podemos destacar a Eugenio Rayneri Sorrentino, Juan Ignacio de Armas, Pedro Celestino del Pandal, Joaquín Gallegos y Nicomedes Pereira García, discípulos que en el futuro tuvieron una brillante carrera profesional⁸⁸. Eugenio Rayneri, becado por el Ayuntamiento de Pinar del Río y profesor de geometría descriptiva y sus aplicaciones a los cortes de piedras naturales y metales, acotaciones y proyectos en la Escuela Profesional de Maestros de Obras, Agrimensores y Aparejadores, llegó a ser arquitecto municipal del Ayuntamiento de La Habana, autor del palacio del conde de Casa More y a raíz de la creación de la carrera de Arquitectura en la Universidad de La Habana catedrático de la misma⁸⁹. En cuanto a Pedro Celestino del Pandal, español llegado a Cuba muy joven, se presentó en 1859 al examen de rigor para estudiar la arquitectura en Madrid, obtuvo la pensión del Ayuntamiento de La Habana y la graduación correspondiente por la Real Academia de San Fernando.

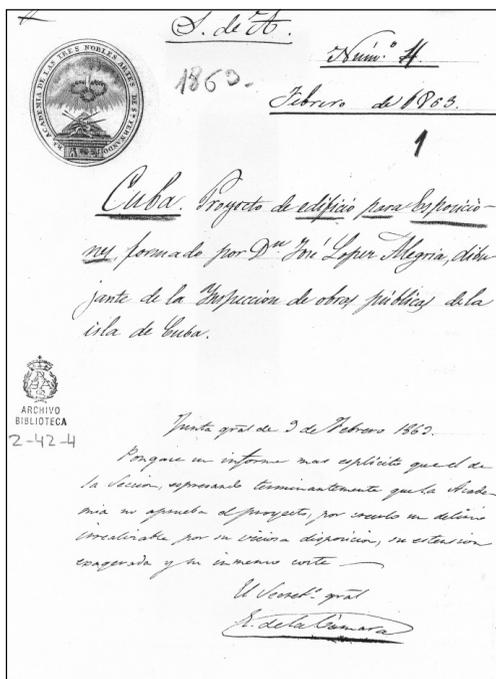
Como la convocatoria de las plazas de arquitecto era sumamente imprescindible, se propusieron dos en la ciudad de La Habana y una en cada una de las ciudades de Cuba, Mantanzas y Puerto-Príncipe, dotadas convenientemente y con las facultades análogas a las de la Península. Una vez verificada su necesidad según lo dispuesto por el Ministerio de Fomento de acuerdo con el de Ultramar, cuatro arquitectos se presentaron a ellas debido a que una de las plazas quedó vacante al no haber concurrido opositor y debía ser ocupada más tarde mediante la convocatoria de un nuevo concurso. Pero cuál fue la sorpresa de la Academia al ver que *La Gaceta* oficial había publicado el nombramiento en propiedad para la mejor plaza dotada en La Habana a una persona ajena a esta profesión sin que hubiese tomado parte en los ejercicios establecidos, medio por el cual se reconocía la aptitud de cualquier concursante. En vista de que la persona nombrada era Juan Bautista Orduña, quien no era arquitecto, principal circunstancia que exigía la Real Orden y el programa del concurso, la Academia se vio obligada en calidad de «guardiana de los derechos y prerrogativas que competían a esa carrera», a elevar una queja formal por ver trasgredidas las disposiciones legales sancionadas por el Estado como los derechos del resto de los

opositores, quienes habían cumplido fielmente las normas. La Sección de Arquitectura del 22 de mayo de 1859 comunicó a la Academia la urgencia del caso dado que había sido publicado el nombramiento en *La Gaceta*,⁹⁰ por lo que acordó elevar el asunto al Gobierno en la junta ordinaria de ese mismo día.

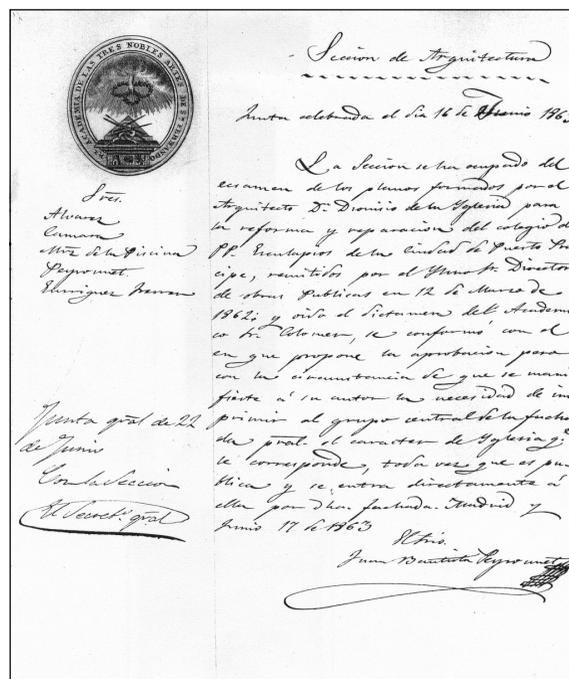
A través de la excelente obra del ingeniero Lorenzo Mario Rosado *La figura del aparejador en Cuba*, tenemos constancia que en 1866 Juan Bautista Orduña formó parte del tribunal de examen de aquellos aspirantes que después de cursados los estudios en la Escuela Preparatoria querían ingresar en las carreras superiores en Madrid. La convocatoria del concurso salió publicada en *La Gaceta* de La Habana el miércoles 22 de agosto al tiempo que los miembros del tribunal: el coronel de ingenieros Francisco de Albear en calidad de presidente y los vocales: Juan Bautista Orduña; el catedrático de historia natural en las Escuelas profesionales Manuel González de Jonte; el ingeniero civil y catedrático de mecánica y cálculo integral de las mismas Emilio Cuevas y el capitán del cuerpo de artillería Tomás Vellón⁹¹. Como podemos apreciar, a diferencia de lo que ocurre con el resto de los miembros del tribunal no se reseña la carrera o el cargo ostentado por Orduña en estos momentos.

Mientras que se solucionaban los problemas del concurso anterior llegó a la Academia a través del director general de ultramar, el plano y el presupuesto de un lazareto para Guanabacoa formado por el Cuerpo de Ingenieros del Ejército en Cuba. Desde principios de siglo existían en la Isla varios hospitales, algunos militares, otros de caridad y alguno de mujeres, entre los que destacaban los de San Ambrosio, San Felipe y Santiago, San Juan de Dios, Convalecencia de Belén, el Pilar, la Marina y San Lázaro para leprosos, como diversas enfermerías particulares y casas de aislamiento. Los pueblos de alguna importancia contaban también con este tipo de edificios sanitarios más o menos acondicionados y los que no los poseían hicieron un esfuerzo ingente en medios y dinero para poder tenerlos. Este fue el caso de Guanabacoa, villa que se propuso entonces la construcción de un hospital en puerto de mar, para que los viajeros procedentes de otros países pudieran hacer la cuarentena. Concretamente, Guanabacoa contaba con todos los condicionantes aptos para ello, dado que su clima era suave y era pródiga en fuentes como en manantiales termales y minerales, lo que se evidenciaba en el número de baños públicos y pozos caseros diseminados por toda su localidad. No obstante, la Sección de Arquitectura reunida el 12 de junio de 1858 vio el proyecto del lazareto falto de datos para poder censurarlo, como también urgente el conseguir destinos de arquitectos en Cuba y en las demás posesiones de ultramar, que pudieran desempeñar con acierto el servicio de su ramo⁹².

El siguiente expediente examinado por la Sección lo fue en 1863 y hacía referencia a la construcción de una casa de administración de rentas para la ciudad de Santiago, motivada por la Real Orden del 6 de enero de 1860. A través de ella se aprobó el aumento del alquiler de la casa que ocupaba la Administración de Rentas antiguas en la ciudad, por lo que S.M. tuvo a bien disponer cuanto antes del plano y el presupuesto del edificio que debía convertirse en la nueva sede administrativa. En Santiago no existía un edificio del Estado a propósito por su situación y amplitud que diese cobijo a las oficinas de Hacienda, pues donde había estado ubicada la aduana había quedado arruinada por los terremotos de 1852. Además, el alquiler de la casa para las oficinas se elevaba a 5.000 pesos anuales, cifra muy alta que dio pie a que se erigiese un nuevo edificio para este uso. El proyecto remitido reunía al mismo tiempo la capacidad necesaria para las oficinas y el lugar más adecuado para su destino. En su construcción se había optado por el sistema de horconadura y paredes de cuje y encascado al ser el más resistente a las oscilaciones



25. Expediente de la Exposición Hispanoamericana en Cuba, 1863. ASF. Archivo.



26. Junta de la Sección de Arquitectura celebrada el 16 de junio de 1863. ASF. Archivo.

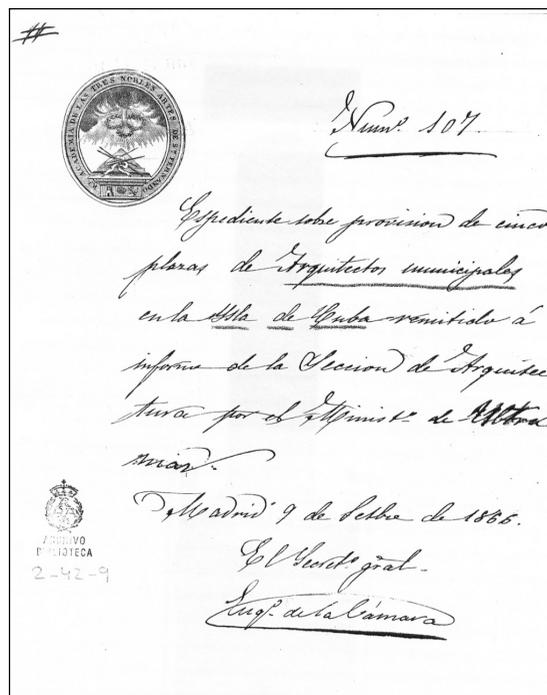
Meses más tarde llegaron los planos formados por el arquitecto Dionisio de la Iglesia para la reforma y reparación del Colegio de PP. Escolapios en Santa María del Puerto del Príncipe, actual Camagüey, remitidos a informe el 12 de marzo de 1862 por el director de obras públicas. Tras la firma del concordato entre España y la Santa Sede en 1851 las órdenes religiosas fueron autorizadas a regresar a la Isla, dándose prioridad a aquellas dedicadas a la enseñanza, que en épocas posteriores abrirían un elevado número de colegios. Este era el caso de los PP. Escolapios, quienes llegaron a Cuba en 1857 inaugurando al año siguiente el convento de las Escuelas Pías *Liceo Calasancio* en el antiguo convento de San Francisco fundado a finales del siglo XVI⁹⁵.

Dionisio José María de la Iglesia Merino (Madrid, h. 1827) había sido alumno de la Academia de San Fernando y a partir de 1845 de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, centro por el que obtuvo el título de arquitecto el 23 de marzo de 1854⁹⁶. El proyecto del colegio fue aprobado por la Sección el 16 de junio de 1863, no sin antes comunicar a su autor la necesidad de «imprimir al grupo central de la fachada principal que debía de servir de frontispicio, el carácter de iglesia que le correspondía, toda vez que es pública y se entra directamente á ella por dha fachada. En el interior y como medida indispensable de ornato y policía, sería conveniente q^e la misma línea de fachada se construyese un cerramiento decorado, hasta la altura del p^o bajo»⁹⁷. Por entonces el arquitecto diseñó el palacio neoclásico de Socarrás (Camagüey), ideado para contener dos viviendas independientes: una para José Tomás de Socarrás y otra para su hijo. Su imagen austera, la superposición de órdenes clásicos, toscano y jónico, y el balcón de cajón de influencia sevillana, serviría como fuente de inspiración para todos los palacios erigidos en época posterior. También realizaría el proyecto de obras para la catedral de Camagüey, cerrada desde 1860, considerando la formación de las dos naves laterales, la eliminación

de las dos capillas y el bautisterio, como la ejecución de una cornisa sobre el techo de azoteas de las dos naves para cubrir las vistas por ambos lados.

El 14 de junio de 1866 Manuel Saenz de Tejada, ingeniero hidráulico de la Sociedad Investigadora de Aguas de Cintruénigo (Navarra), solicitó una de las tres plazas vacantes de arquitecto municipal en la ciudad de La Habana, pero la Junta de la Comisión la rechazó el 20 de junio de ese mismo año al ser ingeniero y no tener aprobados los conocimientos artísticos necesarios para el desempeño de ese cargo⁹⁸. La urgencia por enviar arquitectos a la Isla fue tan grande que llevó a la Reina Isabel II a disponer y recordar al Ministerio de Ultramar el informe solicitado por la Real Orden del 9 de agosto de 1866 y a publicar en *La Gaceta* cinco plazas vacantes de arquitectos en Cuba, tres de ellas en La Habana dotadas con el sueldo anual de 6.000 escudos, una en Santiago y otra en Matanzas con la dotación de 4.800 escudos⁹⁹. En el término de 30 días de la publicación los aspirantes debían solicitar la plaza a través del Ministerio de Ultramar, acompañando a la instancia el título original o copia del mismo junto con los documentos acreditativos de las obras que hubieran ejecutado. Los gastos del viaje serían reintegrados por las respectivas localidades según se practicaba con los empleados del Gobierno y los agraciados tendrían la potestad de dirigir las obras que les fuesen confiadas, tanto por personas como por empresas particulares, siempre que fuese compatible con el destino a desempeñar. La Academia quedó enterada de la convocatoria el 7 de julio de 1866 y una vez terminado el plazo convenido le fueron remitidas las solicitudes presentadas. Una de ellas fue la de Roberto Escobar y Castro, del cual existía un informe del gobernador superior civil de La Habana pidiendo que fuese desestimada su pretensión debido a que era ingeniero civil y había sido nombrado interinamente para una de las plazas de arquitecto, cuyo cargo ejercía satisfactoriamente. Existían además varias certificaciones alusivas a su persona, como la firmada por el teniente coronel de ingenieros Francisco de Albear, quien acreditaba su participación en el levantamiento del plano de La Habana y por cuyos trabajos había merecido el nombramiento de jefe de una de sus Secciones, cargo que ocupó durante tres años y medio, así como la traducción legalizada hecha del inglés del título de ingeniero civil que poseía, expedido en 1857 por el Instituto Politécnico de Troy en el Estado de Nueva York.

Otra de las instancias respondía a Antonio Terri y Caballé, maestro de obras que acompañaba el título expedido en Barcelona, pero aún quedaban otras 7 por examinar. La primera pertenecía a Emilio Sánchez Ossorio, arquitecto de la Escuela Superior, quien además de su título presentaba el diploma del premio de 3ª clase en Arquitectura obtenido en la Exposición de Bellas Artes de 1864 por su proyecto de cárcel. La segunda a Pedro Tomé, quien adjuntaba sólo el título de arquitecto. La tercera a Felipe Bouza y Tredis, quien ade-



27. Expediente del concurso para cinco plazas de arquitecto municipal en Cuba, 1866. ASF Archivo.

más de acompañar el título enviaba la certificación de haber ejercido durante 4 años el cargo de Arquitecto de Orense y La Coruña, el título de ayudante facultativo del cuerpo de obras públicas en La Coruña y la certificación firmada por el jefe del Cuerpo de Ingenieros de Caminos acreditando el haber cumplido su cargo en las obras del puerto de La Coruña y El Ferrol, como en varios faros, carreteras y casas particulares en la provincia de La Coruña y en el balizamiento de la costa.

La cuarta pertenecía a Eduardo Fontseré y Mestre, quien acompañaba la copia de su título de maestro de obras y director de caminos, como la certificación de haber sido nombrado ayudante para los trabajos distribuidos a los arquitectos de Barcelona en febrero de 1860. La quinta era de Francisco Montané y Artigas, maestro de obras que presentaba el título expedido por la Academia de San Fernando junto con la certificación de haber asistido a la dirección de una casa particular en Barcelona; otra firmada por el ingeniero civil de Barcelona que le había ocupado en los trabajos de campo para el estudio de la carretera de tercer orden desde Sabadell a Prats; otra de los trabajos de estudios efectuados en la carretera de segundo orden de Barcelona a Vendrell (Tarragona) y una última certificación que avalaba el haber estado a las órdenes de un maestro de obras en la dirección de una obra particular en el pueblo de Sants (Barcelona).

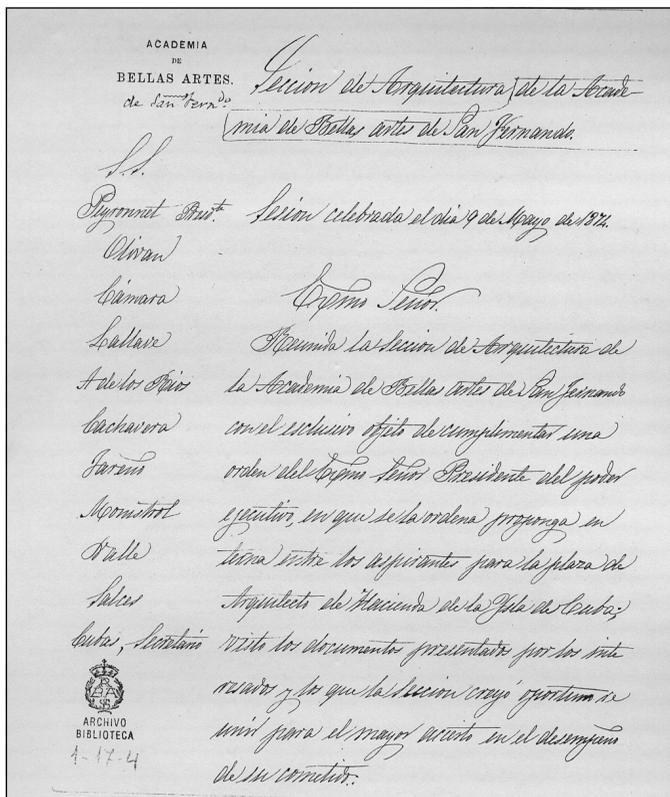
La sexta correspondía a Antonio Monseny y Carbonell, maestro de obras que remitía la copia legalizada del título que ostentaba expedido en Barcelona, el certificado de haber proyectado y dirigido varias casas particulares en Barcelona y obras de restauración en una casa en Bellcaire (Gerona), algunas peritaciones y tasaciones y el haber ejercido el cargo de arquitecto municipal en la ciudad de Balaguer (Lérida). Por último, la séptima respondía a Juan Tito Visino. Era oriundo de Cuba y había obtenido el diploma de arquitecto por la Academia de Bellas Artes y Ciencias de Munich con la distinción de sobresaliente. Presentó sus estudios, carrera, méritos y servicios, entre ellos y por oposición la dirección de una iglesia de nueva planta en Hanóver (Alemania) y más tarde en colaboración con dos arquitectos alemanes la construcción de la bolsa de Bremen (Alemania).

Las solicitudes fueron estudiadas por la Junta de la Sección de Arquitectura el 25 de septiembre de 1866, la cual quedó conformada por los profesores Sanz (presidente), Martínez de la Piscina, Cámara, Enríquez Ferrer y Peyronet (secretario). Bajo las leyes vigentes fueron rechazados por no ser arquitectos Roberto Escobar, Antonio Terri y Eduardo Fontseré, siendo admitidos los tres últimos de manera interina aunque fuesen maestros de obras, hasta que se presentase en el cargo algún arquitecto. En vista de que las plazas a cubrir eran cinco y sólo eran tres los arquitectos que reunían los requisitos exigidos, se encontraron aptos para ocuparlas Emilio Sánchez Ossorio, Pedro Tomé y Felipe Bouza y Tredis; no obstante, se hizo presente que las dos plazas para las que no había aspirante podrían cubrirse con dos de los sujetos pensionados por varias corporaciones de la Isla que estuvieran estudiando en la Escuela de Arquitectura de Madrid y próximos a terminar la carrera. Esta era una idea a tener en cuenta porque de ser así se ahorraría en gastos y no se crearía un ambiente inestable e inseguro a las personas que a la presentación de un pretendiente legítimo tendrían que perder su puesto.

Sabemos que Felipe Bouza y Tredis se matriculó para ejercer la plaza de 3º piloto particular en los buques mercantes para los Mares de Europa y América, siéndole concedida el 19 de marzo de 1834. Según constaba en los libros de entradas y salidas de los buques, navegó «en algunos en la Clase de Capitan y Piloto, y que gozó en esta Capital especial concepto en la Enseñanza de Matematicas y Pilotage en una Academia particular». De hecho, gracias a una certificación librada por Francisco Javier Bravo, teniente de alcalde

de Pontevedra, tenemos constancia de su presencia en esa ciudad y del desempeño que hizo por espacio de tres años en el cargo de maestro de pilotos impartiendo lecciones de matemáticas y náutica. En 1843 se trasladó a Madrid a fin de cursar la carrera de arquitectura en la Academia de San Fernando, ciudad en la que residió en la calle de Travesía de San Mateo, n° 12, cuarto tercero. Adquirió los conocimientos propios de la arquitectura bajo la dirección del académico de mérito Antonio Cachavera y Langara, obteniendo el título de maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 22 de marzo de 1846. A partir de entonces y antes de presentarse en 1866 a la plaza de arquitecto en Cuba, había llevado a cabo en la provincia de Orense el plano de la alineación de una casa en la villa de Castro Caldelas, el proyecto de reparación de la iglesia parroquial para Sejalvo, el de la iglesia parroquial de San Mamede de Sorga, una iglesia para Villalba y la parroquial de Carballino¹⁰⁰. Siendo ayudante 1° de obras públicas fue destinado para ocupar una de las plazas vacantes de arquitecto municipal en Cuba, pero se dio de baja con derecho a ingresar con el num. 27 del escalafón, que era el que ocupaba en su clase¹⁰¹.

En 1867 Máximo Sarasa solicitó poder desempeñar una plaza en el ramo de obras públicas en ultramar. La Sección de Arquitectura estudió su caso y en la sesión celebrada el 21 de febrero acordó comunicar al interesado que los conocimientos que acreditaba no eran suficientes para el ejercicio de la arquitectura, sobre todo teniendo en cuenta los precedentes que existían en informes dados por la Comisión en asuntos análogos. Entre ellos destacaba el emitido para cubrir las 5 plazas de arquitectos en Cuba, al cual se habían presentado algunos aspirantes que se hallaban en sus mismas circunstancias, por lo que su petición fue desestimada por la Academia en la Junta Ordinaria del 25 de febrero de 1867¹⁰².



La convocatoria de plazas vacantes siguió saliendo a concurso en años posteriores, de hecho, por la Orden del 15 de abril de 1874 se previno otra plaza de arquitecto de Hacienda en La Habana, siendo remitidas ocho instancias al certamen anunciado. Tras evaluarse los antecedentes y servicios de cada uno de los aspirantes se realizó la votación secreta, de la que resultó propuesto en primer lugar Isidro Sánchez Puello, seguido de Adolfo Sáenz Yanes y Antonio Ariza y Pereira, en la Junta de la Sección de Arquitectura del 9 de mayo de 1874¹⁰³.

28. Informe de la Junta de la Sección de Arquitectura celebrada el 9 de mayo de 1874. ASF. Archivo.

1890

REGISTRO GENERAL. REGISTRO DE SECCIÓN.

Véase letra *26* pág. *163 y 164* Núm. _____

26 Feb 91 - Habana

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

SECRETARÍA GENERAL.



ARCHIVO
BIBLIOTECA
2-28-2

<p style="text-align: center;">ENTRADA.</p> <p>En <i>27</i> de <i>Feb</i> de 1891</p> <p style="text-align: center;">El SECRETARIO GENERAL.</p> <p style="text-align: center;"><i>Arvalos</i></p> <hr/> <p style="text-align: center;">SALIDA.</p> <p><i>El Real Decreto de Ultramar</i></p> <p>En <i>7</i> de <i>Marzo</i> de 1891</p> <p style="text-align: center;">El SECRETARIO GENERAL.</p>	<p style="font-size: 1.2em; font-weight: bold;">El Ministerio de Ultramar</p> <p>traslada la Real Orden en virtud de la que se saca á público concurso la construcción de un sepulcro en el cruce de la Catedral de la Habana donde se conserven los restos de Cristóbal Colón y otro concurso público para la erección en el Parque Central de la misma Ciudad de un monumento conmemorativo del Descubrimiento de América. En uno y otro se dispone que los modelos q. se presenten serán juzgados y calificada por esta Academia.</p>
---	--

29. Concurso para la construcción de un sepulcro de Colón en la catedral de La Habana y la erección de un monumento al 4º Centenario del Descubrimiento de América en el Parque Central (La Habana), 1891. ASF. Archivo.

A finales del siglo XIX se dieron dos concursos públicos importantes como consecuencia de la Real Orden expedida por el Ministerio de Ultramar el 26 de febrero de 1891. Fueron publicados en la *Gaceta de Madrid* al día siguiente y respondieron a la construcción de un sepulcro para Cristóbal Colón en el crucero de la catedral de La Habana y la erección de un monumento conmemorativo al Descubrimiento de América en el Parque Central de dicha ciudad, también llamado Paseo de la Reina, teniendo presente que los modelos presentados en ambos casos debían ser juzgados y calificados por la Academia de San Fernando.

Antes de centrarnos en el primer certamen debemos señalar los diferentes lugares que acogieron el cuerpo de Colón hasta su final ubicación en la catedral de Sevilla. Como es sabido, fue enterrado primeramente en Valladolid al fallecer en dicha ciudad en 1506. Posteriormente fue trasladado al monasterio de la Cartuja en Sevilla, pero a fin de respetar la voluntad del conquistador su cuerpo acabó depositado en 1545 en la isla de La Española, siendo enterrado junto a su hijo en el altar mayor de la catedral de Santo Domingo. Como consecuencia del Tratado de Paz de Basilea y ceder España a Francia su territorio en la Isla a cambio de las zonas que habían conquistado éstos en la Península, las autoridades españolas vieron conveniente trasladar sus restos a la catedral de La Habana en 1795.



30. Fachada de la catedral de La Habana. Archivo particular.

La nueva sede que iba a dar cobijo a los restos del conquistador era el antiguo oratorio barroco de San Ignacio de Loyola, levantado en 1704 y concluido en 1777. Se convirtió en catedral en 1788 pero sufrió importantes transformaciones entre 1802 y 1832 al destruirse en él todo lo que había de «mal gusto», es decir, adornos, altares y estatuas de santos. Aún se desconoce el autor del diseño original, posiblemente algún miembro de la orden por ser su planta y la unidad arquitectónica típicamente jesuítica; no obstante, algunos nombres se relacionan con su construcción, como el del arquitecto habanero Lorenzo Camacho y el maestro gaditano Pedro de Medina, quien ejerció la profesión en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII y trabajó en la actual fachada del templo. Emilio Roig describió el templo con las siguientes palabras: «El templo forma un rectángulo de 34 x 35 metros, dividido interiormente por gruesos pilares en tres naves y ocho capillas laterales. El piso es de baldosas de marmol negro y blanco. Entre sus capillas se destacan la muy antigua de Nuestra Señora de Loreto, consagrada por el obispo Morell de Santa Cruz en 1755, es decir, mucho antes de la transformación del oratorio en catedral; y la llamada del Sagrario, con entrada independiente, que corresponde a la parroquia anexa a la catedral»¹⁰⁴.

La catedral posee actualmente tres naves separadas por sólidos pilares y columnas adosadas a ellos: la principal cubierta con bóveda de cañón, arcos fajones y lunetos; las laterales con bóveda de arista y el crucero con una gran cúpula sobre pechinas. Según algunas fuentes, el techo se componía de cinco medias naranjas embovedadas con cedros



31. Interior de la catedral de La Habana. Archivo particular.

cortados en arista de medio punto, o lo que es decir, una estructura de listones que formaban una bóveda de arista con lunetos, sobre cuyo intradós se aplicó una capa de yeso y pintura decorativa (bóveda encamonada). Por el contrario, las bóvedas que hoy día apreciamos es el resultado de la restauración efectuada entre 1946 y 1949 por el arquitecto Cristóbal Martínez Márquez, quien sustituyó en la nave principal el falso techo arruinado por una bóveda de cañón de albañilería. La sobria arquitectura neoclásica del interior, resultado de las diferentes restauraciones acaecidas en el edificio a principios del siglo XIX y en la que podemos apreciar el entablamento que corre sobre las arcadas avanzando y ondulándose sobre las pilastras, contrasta sobremanera con la fachada principal que constituye una de las más lujosas de Cuba. Destaca su concavidad, las numerosas hornacinas que antaño cobijaban esculturas de santos, los frontones quebrados, las columnas toscanas dispuestas siguiendo la curva del paramento, los aletones formando el tránsito de los dos cuerpos en altura tan característicos de las iglesias jesuíticas, como varios elementos criollos y dos torres desiguales en sección, pero austeras y adosadas a sus lados, que nos hace difícil pensar que fueran levantadas en el mismo momento en que lo fue la iglesia.

Por el artículo 20 de la Ley de Presupuestos de la Isla de Cuba del 18 de junio de 1890 se concedió un crédito permanente de 100.000 pesos para el auxilio de los gastos



32. Cúpula del crucero de la catedral de La Habana.
Archivo particular.

*Sepulcro para los restos de Colón
en la Catedral de la Habana*

<i>N.º</i>	<i>Proyectos</i>	<i>Ficha</i>
1.	<i>D. Francisco Font.</i> <i>(modelo en yeso y memoria)</i> <i>- Derrotero - n.º 25 -</i>	<i>27 Junio</i> <i>24</i>
2.	<i>D. Antonio Alaña (accésit.)</i> <i>modelo en yeso y Memoria</i> <i>(Península - n.º 3 Estudio)</i>	<i>27 Junio</i> <i>26</i>
3.	<i>D. Arturo Melida (Premio)</i> <i>modelo en cera y memoria</i> <i>Serrano - 14.</i>	<i>27 Junio</i> <i>11 - 1/4</i>




33. Listado de los opositores al concurso del Sepulcro de Colón en el crucero de la catedral de La Habana, 1891. ASF. Archivo.

que originase la construcción del sepulcro y la erección del monumento conmemorativo en el Parque Central. Para la construcción del sepulcro se destinaron 50.000 pesos, abriéndose el concurso entre artistas españoles, a quienes se les dejó entera libertad para imaginar, combinar y trazar relieves, estatuas y demás partes de solidez y ornatos que fuesen a constituir la obra. Los modelos debían presentarse en la Academia en el plazo de 3 meses contados desde la publicación en *La Gaceta*; ser ejecutados en el cuarto de su ejecución sin que pudiesen admitirse a otra escala e ir acompañados de una memoria con una idea clara del pensamiento, las medidas y su ejecución. Las obras podían ir firmadas aunque si algún autor quería conservar su anonimato debía inscribir un lema acompañado de un pliego lacrado, constando en él su nombre. El sepulcro debía ser «en su parte escultórica, de mármol del llamado Rabagione, ò de bronce y en la arquitectónica de mármol, granito, bronce», partiendo de la base de que el autor podía ser auxiliado en sus trabajos por la gente que estimase oportuna y que los trabajos auxiliares (fundición del bronce, el baño al galvanismo, el tallado de mármol, etc.) podían ser ejecutados en cualquier punto de la Península o del extranjero bajo su exclusiva responsabilidad, lo cierto es que debía tener concluido el sepulcro antes del mes de octubre de 1892; no obstante, se amplió a cuatro meses el plazo de presentación de los modelos y se introdujo un accésit de 3.000 pesetas para cada uno de los proyectos.

En marzo de 1891 se solicitó de la Academia la remisión del perímetro acotado de las diferentes líneas que constituían el crucero de la catedral con objeto de cumplimentar la Real Orden de 26 de febrero anterior, a cuyo fin se remitió un cuaderno con tres planos relativos al concurso que debía ser devuelto al Ministerio una vez concluido el certamen.

Los planos respondían al: 1º) Emplazamiento de la plaza de Armas y la catedral, fechado firmado y rubricado: «Habana 11 de Diciembre de 1890/El Arq^{to} del Estado /Adolfo Sáenz Yáñez». 2º) Los detalles de las mediciones de la Plaza de Armas, con la misma fecha, firma y rúbrica que el dibujo anterior. 3º) Ídem del crucero de la catedral, sin firma, fecha y rúbrica.

Al doble concurso optaron cinco artistas españoles: tres de ellos al sepulcro (Francisco Font, Antonio Alsina y Arturo Mérida) y dos más al monumento recordatorio del Descubrimiento, además de Arturo Mérida, Antonio Susillo y Pablo Rodó. Para el primer certamen Font y Alsina ejecutaron un modelo de yeso junto con la memoria del proyecto, mientras que Mérida un modelo en cera con la memoria correspondiente. Es importante destacar el hecho de que Arturo Mérida era un artista polifacético pues aparte de ser escultor, arquitecto, ilustrador de libros y diseñador, había ganado en 1877 otro concurso para un monumento a Colón, en esta ocasión con destino a Madrid. Las Secciones de Escultura y Arquitectura de la Academia de San Fernando se reunieron en varias ocasiones para decidir el ganador de ambos concursos. Lo hicieron la primera vez el 9 de julio de 1891, momento en que se leyeron las memorias de los concursantes y se decidió que en caso de hallarlas deficientes se convocaría a sus autores para que dieran una explicación sobre las mismas. Se censuró la memoria de Font, seguida de la de Alsina y Mérida, a fin de continuar con el examen de los modelos respectivos. El modelo de Font se vio que no satisfacía las exigencias necesarias; el de Alsina, que carecía de originalidad pero que tenía condiciones agradables, mientras que el de Mérida, aunque novedoso y de indiscutible belleza, el autor no había explicado suficientemente su pensamiento. Ante estas circunstancias se acordó citar a los autores el lunes 13, a las cuatro de la tarde, a fin de que explicasen las objeciones observadas en sus obras y así poder continuar con el examen de los proyectos¹⁰⁵.

La segunda junta tuvo lugar el 13 de julio y a ella concurrieron los autores de los modelos, quienes fueron invitados sucesivamente a dar las explicaciones oportunas acerca de la colocación del sepulcro en el crucero del templo. Font manifestó que lo había diseñado en el centro del crucero y en sentido longitudinal de la nave; Alsina, que no conocía la planta de la catedral pero que suponiendo el crucero bastante espacioso había proyectado el monumento de modo que el eje menor coincidiera con el de la nave central, dando frente al público las figuras de España y la Judía a la que amparaba, por consiguiente hacia el altar mayor el retrato de Colón y la Fama. Hizo saber asimismo que a excepción del león, que creía debía ser de bronce, emplearía el mármol para el resto de las figuras. Por último le tocó el turno al arquitecto Mérida, quien había ideado las cuatro figuras de los reyes de armas frente al altar mayor y en esta disposición las inscripciones. Se explayó con más extensión en la ejecución de la policromía que tenía pensado introducir y en los materiales a emplear: mármol negro para los fustes de las estatuas y bronce para el resto. Una vez expuestas las ideas de los autores se juzgó primero el modelo de Font, que «aunque no carece de belleza de detalle, no alcanza la grandeza exigida por el pensamiento del concurso ni compite en mérito relativo con los otros que se han presentado», después la obra de Alsina, que pareció «de conjunto aceptable aunque vulgar y de estilo poco apropiado en la colocación discurrida por el autor, haciendo coincidir el eje menor del monumento con el de la nave de la Catedral, se encontraron con los inconvenientes, de apartarse de los usos establecidos por la iglesia, y de embarazar el espacio del crucero», y a continuación la de Mérida, en la que «Notaban los mas, ausencia de las condiciones esenciales de un sepulcro, reposo, inmovilidad, mole; cualquiera de los que simbolizan la idea de la eternidad

contraviadas por la actitud en progresión de las figuras que sirven de soportes al sarcófago; objetaban algunos que la sencillez de la composición y las dimensiones de las referidas figuras no dan al conjunto la grandeza unida en la mente al recuerdo de Colón. Desconfiaban otros que en la ejecución del proyecto, pudiera conseguirse la estabilidad y duración que debe tener la obra, combinados los materiales mármol, bronce y alabastro que han de componerse las figuras según la Memoria, y aun de que llegue á realizarse con los procedimientos actuales de la policromía el efecto simpático que lucen en el modelo. [...] Por último, parecía á muchos que la falta de indicación externa del objeto; la omisión de nombre, de lema y aun de símbolo personal [...] hace ambiguo el destino de un monumento público dedicado como todos á influir en los sentidos y en la imaginación del vulgo [...] sin que baste á conseguirlo el escudo de armas del descubridor y la leyenda puestos en el interior». Pero aún con todas estas objeciones, la junta apreció la superioridad del proyecto de Mérida por su «originalidad, la bizarría, la poesía del pensamiento, así como la belleza, la propiedad, y el profundo estudio de los detalles». Estudiadas las obras, se procedió a la votación de las mismas. Primero se cuestionó si había lugar a la concesión de un primer premio, a lo que Ávalos, Ruiz de Salces, Álvarez Capra, Riaño y Fernández Duro votaron a favor, mientras que Martín, Oliver y Suñol lo hicieron en contra. Cada uno explicó las razones de su votación y los que lo hicieron a favor propusieron que antes de la adjudicación del premio, Mérida estudiase las objeciones que le habían sido indicadas. A continuación, la junta se cuestionó si había lugar a la concesión de algún accésit, a cuya cuestión votaron a favor todos los miembros a excepción de Ávalos, motivo por el que sería propuesto el modelo de Alsina para el premio accesorio. La tercera sesión tuvo lugar el 17 de julio de 1791, dedicándose por entero a la votación de las obras del concurso dedicado al Monumento del Descubrimiento que analizaremos más adelante. Por último, las secciones volvieron a reunirse el 27 de julio, momento en que fueron ratificadas las posturas que habían sido tomadas en las sesiones anteriores.

La Academia examinó el pliego de condiciones de Arturo Mérida y Aliniari (1849-1902) para el sepulcro de Colón el 12 de octubre de 1891, el cual estaba constituido por 10 artículos y 3 planos. Los seis primeros respondían al objeto del pliego de condiciones, la descripción de las obras, la inspección y ejecución de las mismas como a las condiciones de los materiales y la marcha de los trabajos. Los cuatro últimos a la forma en que debían realizarse los pagos, el plazo de terminación del sepulcro, la prevención de los riesgos de la navegación cuando fuese trasladado el monumento desde Madrid a La Habana, incluso en el artículo décimo se incluía lo que ocurriría en caso de fallecimiento del autor antes de tener concluida la obra. A este respecto, el contrato pasaría a sus herederos, quienes podrían optar por la liquidación de los trabajos o la continuación de las obras con artistas de su confianza. Al pliego de condiciones se adjuntaron 4 planos en papel tela primorosamente dibujados con la representación del alzado del monumento y la mitad de su planta; el despiezo horizontal, una sección vertical, dos horizontales de la esfera que constituía la parte central del monumento y el despiezo en el alzado. Se vio acertado que el arquitecto propusiera en el pliego de condiciones el nombramiento de una comisión inspectora de todos los trabajos con amplias facultades en lo artístico como en lo administrativo para que sirviera de garantía a la Administración, pero siempre que estuviera constituida por personas competentes en arte. En cuanto a la ejecución de las obras, que Mérida describía con las siguientes palabras: «sobre el basamento existirá el plinto de mármol negro de Bélgica, compuesto de cinco piezas; una grande central y cuatro que formarán los arranques, ó sea primera hilada de los Heraldos; y que estos se construirán

en mármol negro igualmente de Bélgica despiados por hiladas horizontales de una sola pieza, en atención á que dicho material de calidad extra, solo puede ofrecer en sus yacimientos masas de treinta y cinco centímetros de espesor en su altura, resultando imposible obtener sillares monolíticos para cada figura», la Academia respondió que no iba a discutir si los mármoles de Urda de las provincias Vascongadas o los de Bayona darían bloques suficientes al objeto y con la brillantez debida sino que las figuras debían hacerse de bronce en su totalidad. Aunque se echó de menos un mayor numero de detalles en la estructura interior del sepulcro como en la representación gráfica de los nervios o el armado y las proporciones que debía tener la aleación del bronce, el pliego de condiciones fue aprobado siempre que las figuras se ejecutasen de una sola pieza en bronce y se especificasen las atribuciones de la Junta Inspectorá.

En vista de las objeciones expuestas, Mérida reformó el pliego de condiciones dejándolo concluido el 29 de noviembre de 1891. Se centró en los dos puntos en que la Academia había manifestado su disconformidad, es decir, en la falta de detalles de la estructura y el mármol negro para las figuras de los Heraldos, ya que la Corporación estaba a favor de la unidad del material y que las figuras se realizasen en una sola pieza. El arquitecto no creía que existiera una sola razón en que fundar la determinación de que las figuras fuesen ejecutadas de una sola pieza, dado que era mucho mas científico despiezarlas por donde pudieran romperse, reforzando con armaduras y piezas de unión todas las juntas como se había practicado en la antigüedad y en numerosas estatuas, entre ellas la de Carlos V de Leoni, cuyo mérito consistía en su fraccionamiento y en poderse vestir y desnudar. Defendía la ejecución de los Heraldos en varias piezas porque «debiendo de conservarse la identidad con el modelo premiado en concurso, no puede ni debe prescindirse de la policromia, poderosos elemento decorativo, que aumentando el carácter de época, proporciona aspecto de riqueza y valora la obra. Si las estatuas hubieran de formar un solo cuerpo, el baño en las diversas patinas sería costosisima y difícil empresa, la cual se facilita asegurando el éxito con el fraccionamiento de las grandes masas, alcanzandose tambien de este modo la division del trabajo, que multiplicando la actividad proporcionará el único medio de realizar en tan breve espacio de tiempo, obra de tal importancia». Por otro lado, modificó el cierre del sarcófago con dobles hojas dotando la interior de dos cerraduras, con objeto de que fuesen tres las llaves que guardasen los restos del Almirante a fin de que quedasen en poder de las autoridades eclesiástica, militar y naval.

Se acordó que en los meses de abril, mayo y junio de 1792 tuviese lugar la abertura de las zanjas y el macizado de los cimientos de la catedral, como la labra del zócalo de mármol, el repujado y el fundido de todas las partes de la que iba a constar el féretro y los accesorios de los heraldos, trabajos todos ellos que debían ser aprobados por la Comisión Inspectorá el 1 de julio. En este mes quedarían concluidos los dorados, el plateado y el *cobrizado*, así como el pulimento del mármol y el alabastro, para proceder en agosto al ajuste y el armado de todo el monumento. Tras la aprobación de la Comisión Inspectorá se embalaría para su remisión a La Habana, donde previamente se habría remitido el basamento. La expedición sería a primeros de septiembre para que llegase a la ciudad cubana con tiempo suficiente para su colocación, ya que el sepulcro debía instalarse el día 10 de octubre de 1892 y ser recibido por el arquitecto al servicio del Estado en la capital de la Isla. La Comisión Inspectorá quedó conformada por los siguientes miembros de la Sección de Escultura de la Academia: Elías Martín, Lorenzo Álvarez Capra y Baldomero Domet y Pareja, este último ingeniero de caminos, canales y puertos afecto al negociado de obras públicas del Ministerio de Ultramar.

El sepulcro de Mérida simbolizaba a los reyes de Castilla, León, Aragón y Navarra portando el féretro del almirante, cada uno con un escudo de oro sobre el corazón. Se ubicó en el crucero de la catedral de La Habana el 19 de marzo de 1898, cuando los restos del descubridor llevaban depositados en el templo desde 1796. Pero una vez firmado el Tratado de Paz de París el 10 de diciembre de 1898, los restos de Colón fueron embarcados rumbo a España el 13 del mismo mes en el crucero *Conde de Venadito* junto con la lápida, el conjunto escultórico y el cadáver de Joaquín Bustamante, último capitán de navío caído en combate en Oriente. A partir de entonces varias ciudades españolas reclamaron el mausoleo, aprobándose definitivamente su traslado a la catedral de Sevilla. Debido a que había llegado a España el 19 de enero de 1899 sin el basamento original, se acordó la erección de un nuevo pedestal en estilo Reyes Católicos, entre gótico y plateresco. Mientras que el montaje se llevó a cabo entre enero de 1899 y octubre de 1902, debido a causas burocráticas y a la quiebra de la cantera inicialmente seleccionada, la cimentación quedó concluida en diciembre de 1901, el pedestal en julio de 1902 y el montaje de las piezas del mausoleo en el nuevo basamento en octubre de ese mismo año. Finalmente, el 17 de noviembre se trasladarían los restos de Colón a la catedral sevillana, donde hoy día descansan sobre un suntuoso catafalco. A raíz de que se descubriera en 1877 una caja de plomo en la catedral de Santo Domingo con fragmentos óseos y la inscripción «Varón ilustre y distinguido Cristobal Colon», se produjo una controversia sobre cual había sido el destino final de los restos del almirante. Actuales estudios de ADN han confirmado que los restos trasladados desde La Habana a la catedral de Sevilla fueron los originales de Colón, por lo que entonces ¿a quien pertenecían los descubiertos en la catedral de Santo Domingo y que desde 1922 reposaban en el Faro de Colón? Posiblemente a los del propio conquistador, ya que sus restos fueron esparcidos por diversos lugares en diferentes momentos de la historia.

El Faro de Colón es un monumento construido por medio de un concurso convocado en 1923 a raíz de la Quinta Conferencia Internacional Americana celebrada en Santiago de Chile. En estos momentos se resolvió «Recomendar a los Gobiernos de las Repúblicas de América que honran la memoria de Cristóbal Colón, con la erección de un faro monumental, que lleve su nombre en la costa de la ciudad de Santo Domingo, Capital de la República Dominicana, el cual debe construirse con la cooperación de los Gobiernos y pueblos de América, y demás que lo deseen»¹⁰⁶. Se tenía previsto la ubicación de la obra en 2.500 acres de terreno a orillas del mar por ser un lugar relacionado con el puerto y la antigua ciudad que le daba de frente y en donde Bartolomé, hermano de Colón, había fundado la ciudad primitiva. El monumento debía ser algo nuevo y original, erigirse con una gran linterna y sobre un montículo o terraza/s de unos 12 metros, con una estructura capaz de contener una capilla para recibir el monumento, que se encontraba por entonces en la catedral, y un local con destino a museo para las reliquias históricas que se pudiesen reunir. Dicha estructura debía ser de acero o cemento armado recubierto hasta cierta altura de un material más noble, con sus bloques de concreto, granito u otro material, amarrados entre sí por medio de empalmes de bronce inoxidable y a su vez unidos al esqueleto de acero en la misma forma. Entre otros requisitos estipulados en el concurso se encontraba destinar 2.000 o 3.000 pies para un aeródromo y una cancha de partido, el levantamiento de un mástil para el amarre de dirigibles y la construcción de varios hangares y talleres de reparaciones, un centro oficial, 6 u 8 edificios públicos, uno o más barrios residenciales y un estrecho parque entre el acantilado y el camino, que uniría en poco tiempo el puente con la ciudad de Boca Chica.

A cada competidor se le proporcionó un plano del terreno y el correspondiente a la parte de la ciudad opuesta; el dibujo del *Monumento a Colón* situado en la catedral, que debía ser trasladado a la capilla del Faro; algunos grabados para que se familiarizasen con el carácter de la antigua ciudad, varios boletines impresos y otros documentos destinados a facilitar la elección del Jurado Internacional, cuyos miembros votantes serían uno de Europa, otro de América Latina y otro de Norte América. Toda comunicación sería dirigida al consejero técnico Alberto Kelsey de la Unión Panamericana en Washington, D.C. Los dibujos requeridos a los interesados fueron los siguientes: una elevación y una sección del Faro presentados verticalmente (de 81 × 168 cm, 76 × 163 cm, sin contar los 25 mm de margen); un plan y la sección general del proyecto completo, debiendo incluir una sección que tomada desde el nivel del mar cortase el Faro y el aeródromo; una perspectiva, una hoja con varios planos del Faro tomados a diferentes niveles y otra hoja con los detalles exteriores e interiores, estos últimos presentados horizontalmente (81 × 137 cm y 25 mm de margen). Debían desarrollarse en papel blanco sin nombre ni señal que pudiera servir para identificarlos, a escalas elegidas por los propios concursantes y prendidos en alguno de ellos una descripción sucinta del proyecto, escrita o a máquina, en español, francés o inglés. Asimismo, para su traslado debían montarse en tela y a un tamaño uniforme.

El concurso consistía realmente en dos: el primero o preeliminar abierto a todos los arquitectos del mundo, cuyos autores de los diez proyectos premiados en primer lugar recibirían cada uno 2.000 dólares por intermedio de la Unión Panamericana y 500 dólares los de las diez menciones honoríficas. Y un segundo, en el que los autores anteriormente premiados competirían nuevamente en una fecha establecida. El primer concurso se celebraría el 1º de septiembre de 1928, siendo recibidos los dibujos en Madrid hasta el 1 de abril de 1929. El gobierno español creyó oportuno determinar el nombramiento de un comité oficial que se encargase de resolver todo lo que a tal particular estuviera relacionado, comité que debía quedar presidido e integrado por «personalidades que representasen interés y amor por nuestra labor hispanoamericana». Para este fin sería nombrado vocal del comité permanente organizador del evento en abril de 1929 el arquitecto Luis Blanco-Soler, cargo por el que intervino en la primera exposición de proyectos que tuvo lugar en Madrid en este mismo mes. El fallo del jurado calificador salió publicado en el *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* los días 15 y 30 de abril, habiéndose asignado el jurado internacional por votación de los concursantes. Se vio con satisfacción que uno de los diez primeros premios había sido otorgado a Luis Moya y Joaquín Vaquero Palacios, hecho por el que sus compañeros les organizaron un banquete de homenaje¹⁰⁷.

La obra de este concurso atribuida a Luis Moya Blanco (1904-1990) se conserva en el Gabinete de Dibujos de la Academia de San Fernando bajo el título *Monumento del Faro de Colón en la Isla de Santo Domingo (República Dominicana)* (inv. A- 3591). Se trata de un dibujo a lápiz negro donado a la Corporación por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, que representa el alzado y un detalle en perspectiva de la obra. Para el profesor Ángel Urrutia la obra de Moya es de una «modernidad imprecisa»¹⁰⁸, tan sólo perceptible en la ejecutada por el arquitecto para el Concurso de Monumento a Pablo Iglesias en colaboración con Enrique Pérez Comendador (1932) y en el Anteproyecto del Museo de Arte Moderno en Madrid para el IV Concurso Nacional de Arquitectura (1933), dada su fidelidad al ideal clasicista y a la tradición adaptada a los tiempos modernos como medio de generar una arquitectura perdurable.

Al mismo tiempo en que fue convocado el concurso del sepulcro de Colón en la catedral de La Habana se organizó el que tenía como objeto la erección de un Monumento dedicado al Cuarto Centenario del Descubrimiento en el Parque Central de la misma ciudad, con vista a la Real Orden expedida por el Ministerio de Ultramar el 26 de febrero de 1891. El certamen debía realizarse entre artistas españoles, siendo sus reglas y plazos los mismos que el concurso del cenotafio. La parte escultórica del monumento debía ejecutarse en bronce, la arquitectónica en granito de España o de los Estados Unidos del Norte de América y el pedestal debía ser macizo, no chapado, destinándose para todos los gastos la cantidad de 50.000 pesos. Al principio hubo una detenida discusión sobre cuál era el mejor lugar para ubicar el monumento: el Campo de Marte, el Parque Central, la Plaza de Armas o el Parque de la Punta. Tan sólo obtuvo un voto el Campo de Marte, frente a trece la Plaza de Armas y catorce el Parque Central, siendo por tanto desechado el Parque de la Punta. Finalmente el lugar elegido fue el Parque Central, ubicación óptima al ser el centro de La Habana Vieja. Diseñado en 1870 y concluido en 1877 con un moderno alumbrado y ornamentación ejecutados en Nueva York, fue necesario para su construcción el derrumbre de tres plazuelas y parte de la muralla. Su origen tuvo mucho que ver con la importancia que había adquirido el Paseo del Prado desde el siglo XVIII, lo que llevó a la ciudad a desarrollarse hacia esta zona y convertirla en su centro más relevante. De tal manera cobró importancia este sector que desde finales del siglo XIX y principios del XX fue el lugar elegido para el establecimiento de los grandes hoteles y los principales edificios de la capital, formando lo que se conocería como la Línea Parque Central. En el lugar que hoy ocupa la estatua de José Martí, obra realizada en 1904 por José Vilalta de Saavedra, existieron anteriormente las de la Reina Isabel II Niña y posteriormente otra de la misma reina ya mayor.

Al concurso se presentaron como opositores Antonio Susillo, Pablo Rodó y Arturo Mérida, el primero con siete bultos y una memoria, el segundo con nueve bultos, una memoria y dos planos rollados, mientras que el tercero con seis bastidores y su correspondiente memoria. Las Secciones de Escultura y Arquitectura convocaron varias sesiones para censurar las obras presentadas, pero sería en la segunda, la celebrada el 13 de julio de 1891, la que las examinaría. Los miembros del tribunal observaron que el proyecto de Antonio Susillo no respondía por completo a la idea de la convocatoria, dado que «El leon que rasga el lema de la limitacion del mundo antiguo es en concepto arrogante y feliz si con esta idea armonizara el resto,

Monumento Comemorativo del 4.º Centenario del descubrimiento de America en la Habana.

<i>Modelos</i>		
N.º	1-	D. Antonio Susillo (Premio) 27 Junio Arzobal, n.º 4. - 2.º b. (Siete bultos y Memoria)
N.º	2	D. Pablo Rodó 27 Junio Hotel Peninsular. 2.º b. (Nueve bultos, Memoria y dos planos rollados.)
N.º	3	D. Arturo Mérida. - 27 Junio Seis bastidores y Memoria 11-1/2 b.



ARCHIVO
BIBLIOTECA
2-27-2



34. Listado de los opositores presentados al concurso del monumento dedicado al Cuarto Centenario del Descubrimiento en La Habana, 1891. ASF. Archivo.

resultara sin duda el monumento deseado; mas la Fe conduciendo á un indio en la barca que las olas embaten, no es apropiado simbolismo del descubrimiento realizado por Colon, cuya personalidad ocupa lugar muy secundario, no obstante los relieves de bella ejecucion, merecedores de mejor esposicion de la que tienen entre las líneas confusas del basamento cuadrangular. El cuerpo piramidal truncado en que se apoya el globo, perjudica por otra parte, el efecto de las líneas monumentales»¹⁰⁹. Respecto a Pablo Rodó «ha procurado comprender en el proyecto que discurre, tanta grandeza, tantos simbolismos, que la dificultad de agruparlos ha puesto á prueba el buen deseo con que concurre á procurar la vulgarizacion de las glorias de España», mientras que Arturo Mélida quedó fuera de concurso al haber desarrollado los planos incompletos, una memoria que más bien parecía un pensamiento y no haber presentado modelo alguno como exigía la convocatoria.

En la tercera sesión celebrada el 17 de julio, el vocal Álvarez Capra expuso su desacuerdo respecto a la opinión de sus compañeros porque juzgaba acreedor del primer premio al modelo de Susillo, tanto por razones artísticas como de concepto, de ahí que propusiera adjudicar su voto a la Academia de forma particular. Del mismo modo, Rada y Delgado suscribió su voto particular junto con Álvarez Capra mientras que Ávalos, Ruiz de Sálces, Suñol y Martín se mantuvieron disconformes con los anteriores. Debido a esta disparidad de opiniones los miembros acordaron reunirse el martes 21 del mismo mes a las seis de la tarde para acordar el veredicto definitivo. No sabemos si el 21 se reunieron pero si que lo hicieron el 27, acordando conceder a Susillo el accésit del concurso y no el primer premio como se estaba barajando. Las partes principales del monumento fueron finalmente encomendadas a Susillo Fernández (1857-1896), escultor sevillano con estudios en la Escuela de Bellas Artes de París y Roma, quien había obtenido varios galardones en exposiciones nacionales y concretamente los segundos premios en 1887 y 1890. La Comisión Inspectorada creada para llevar a cabo el seguimiento de los trabajos del monumento debía residir en Sevilla, ya que el taller del artista estaba en dicha ciudad, y ser diferente a la que inspeccionaba los trabajos del sepulcro de Colón. El 29 de febrero de 1892 fueron designados como miembros de esa comisión los académicos correspondientes en Sevilla Claudio Boutelou y Eduardo Cano en unión con José Carlos Jiménez como representante del Ministerio en esa capital. Para la realización del monumento existió la dificultad de estar ubicado el taller del autor en Sevilla y el taller que llevaba la fundición del bronce en París (Casa Thiebaut Freres), por lo que si el escultor decidía emplear en la parte arquitectónica del monumento materiales labrados procedentes de Estados Unidos, éstos no podrían someterse al examen de personas competentes.

Tristemente, cuando se procedió al embarque del conjunto escultórico con destino a Cuba se produjo el estallido de la Guerra de la Independencia quedando truncado su traslado a La Habana. Quedó dividido en dos partes bien diferenciadas: por un lado las figuras, que se quedaron en París siendo exhibidas en la Exposición Universal de 1900, y por otro la piedra del monumento que permaneció en Pontevedra. Estas circunstancias llevaron a varias ciudades como Madrid, Sevilla y Valladolid a reclamar la obra, consiguiéndolo esta última por su importancia en los hechos colombinos y americanos. El monumento, inaugurado en 1905 en la Plaza de Colón de Valladolid, tiene estructura piramidal y está dividido en dos alturas. En el zócalo inferior de piedra se sitúan cuatro relieves en bronce que muestran distintos episodios de la vida del descubridor: la exposición del proyecto de Colón en la Rábida, la salida de Palos de la Frontera, la llegada a América y la recepción real de Colón en Barcelona tras su primer viaje. En los ángulos superiores destacan cuatro figuras de grandes proporciones que simbolizan el Estudio, la Náutica,

el Valor y la Historia. En la parte superior se eleva un globo terráqueo con la leyenda «Non plus ultra», rota por el zarpazo de un león coronado, en el que aparece el águila de San Juan sosteniendo el escudo de España y dos medallones, uno de ellos con los rostros de los RRCC. Y por último, en la proa de una pequeña embarcación sobresale la figura de Colón semiarrodillada y detrás de él la alegoría de la Fe representada en forma de mujer portando una cruz y un cáliz.

CONCLUSIONES

Una vez expuestos los expedientes procedentes de América, podemos extraer las siguientes conclusiones:

1. Que la construcción en los territorios de ultramar fue una consecuencia de lo que ocurría en la metrópoli aunque con ciertas variaciones teniendo en cuenta la distancia entre ellas. Esto llevó implícito un atraso en la introducción del estilo neoclásico imperante en España desde la segunda mitad del siglo XVIII, perdurando en las colonias el barroco con elementos autóctonos (balcones corridos esquineros, balaustradas de madera, tejas criollas, etc.) hasta bien avanzado el siglo XIX, momento en que se empiezan a edificar obras siguiendo el ideal clásico difundido por la Academia de San Fernando.

2. Que debido a que las obras de fortificación estaban casi todas concluidas y la defensa ante posibles ataques resuelta en la mayoría de los casos, los expedientes más

numerosos de la segunda mitad del siglo XVIII hacen referencia a edificios religiosos, sobre todo a catedrales Quito (Ecuador), Popayán (Colombia), Lima (Perú) y Santiago (Cuba), mientras que los fechados en el siglo XIX a edificios públicos (cementerios, lazaretos y hospitales, colegios, ayuntamientos, cárceles, fábricas, etc.), industriales (fábricas de tabacos y azucareras) y a proyectos para el mejoramiento y embellecimiento de la ciudad (calles y calzadas, ensanche de plazas, estatuas y monumentos).

3. Que muchos de los expedientes se refieren a la restauración o reedificación de edificios debido a los movimientos sísmicos tan habituales en aquellas latitudes, lo que provocó una variación en la reglamentación de los materiales y los sistemas constructivos con los



35. Castillo de la Real Fuerza. Archivo particular.

que construir ajenos a los utilizados en la metrópoli, a fin de afrontar los terremotos y preservar las obras el mayor tiempo posible.

4. Que aunque fue un hecho la instalación de academias y escuelas de dibujo cuyo material didáctico fue aprobado por el Gobierno Español, nunca consiguieron la categoría y las prerrogativas de las Reales Academias de España, lo que tuvo como resultado la escasez de profesionales con título expedido por la Real Academia de San Fernando (Madrid) que pudieran ejercer la profesión de manera oficial. Si a ello añadimos la inexistencia de centros como en España en donde ingenieros y arquitectos pudieran aprender su profesión y que la enseñanza preparatoria para las carreras superiores sólo permitía el acceso a las academias especializadas en la metrópoli, pocos eran los alumnos que podían seguir esta larga y difícil carrera profesional.

5. Que debido a este hecho, la actividad constructora en las colonias fue de mano de prácticos albañiles, maestros de obras, arquitectos graduados en el extranjero e ingenieros militares encargados de las obras de fortificación o de la Administración Colonial, entre ellos Domingo Esquaqui (Colombia), Pedro Garci Aguirre (Guatemala), Antonio María Guitián (Puerto Rico) o Ventura Buceta (Cuba), quienes trabajaron con el beneplácito del Gobierno Español por la escasez de profesionales y la demanda existente. Incluso esta escasez de profesionales llevó a ciertas ciudades a introducir en sus ordenanzas de la construcción la autorización de suscribir los planos de nuevas construcciones o reparaciones generales a los maestros de obras.

6. Que a lo largo del siglo XIX fue una constante los agravios sufridos por los arquitectos titulados ante el intrusismo de los numerosos profesionales que trabajaban contradiciendo las reales órdenes, muestra de ello son las elevadas denuncias remitidas a la Academia por este motivo, como la elevada en 1841 por el agrimensor y aforador en La Habana José Pérez o entre otras, la realizada desde Cuba en 1856 por el maestro arquitecto Galo de Ariznavarreta.

7. Que la ausencia de arquitectos movió a la metrópoli a convocar plazas de arquitectos municipales y de hacienda, de ayudantes de arquitecto civil y de dibujantes para paliar el problema sin apenas conseguirlo por varios motivos: el escaso número de opositores que optaban a ellas por las condiciones y la dotación de las mismas y no cubrirse apenas las necesidades demandadas, sobre todo teniendo en cuenta el auge constructivo desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX.

Pero aún con todas estas dificultades la huella de España en sus antiguos territorios de ultramar es aún perceptiva gracias a los profesionales que han intervenido en su patrimonio arquitectónico a lo largo de los siglos independientemente del título que ostentasen, bien como autores de las obras o como aquellos que tuvieron la oportunidad de restaurarlas, consolidarlas o rehabilitarlas para que pudieran llegar hasta nuestros días.

NOTAS

1. *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid: Casa de Gabriel Ramírez, 1757, págs. 89-90.
2. *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, p. 39.
3. *Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas, 1770-1775*, ASF. Archivo, sign. 3-82.
4. *Juntas de la Comisión de Arquitectura*. Desde 1786 hasta 1805, ASF. Archivo, sign. 3-139, fols. 33r y 34v.
5. *Ibíd.* 4 de mayo de 1786, fols. 34v -35r.
6. ASF. Archivo, sign. 2-32-5.
7. *Distribución de los Premios concedidos por el Rey N.S. a los Discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta Pública del 3 de julio de 1763*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1763.
8. ASF. Archivo, sign. 1-43-1.
9. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, «Juan Pedro Arnal», en *Biografía de los arquitectos, maestros de obras, directores de caminos vecinales, alarifes y otros artistas en la Real Academia de San Fernando* (en espera de publicación).
10. ASF. Archivo, sign. 1-43-1.
11. ASF. Archivo, sign. 1-28-5.
12. ASF. Archivo, sign. 2-32-5.
13. ASF. Archivo, sign. 1-29-2.
14. ASF. Archivo, sign. 2-32-5.
15. ASF. Archivo, sign. 1-29-3.
16. *Ibíd.*
17. ASF. Archivo, sign. 1-29-4.
18. LARREA, Carlos Manuel, *Historia de la Catedral de Quito durante cuatro siglos*, Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1975.
19. ASF. Archivo, sign. 2-36-3.
20. *Ibíd.*
21. *Ibíd.*
22. *Ibíd.* «Defectos que se han notado en los Diseños de Arquitectura de los discípulos de la Academia de S^o Carlos de Mexico que se presentaron al examen de la de S^o Fernando en Junta Ordinaria de 30 de octubre de 1796».
23. *Ibíd.* Cartas de Ginés Andrés de Aguirre, Cosme de Acuña y Antonio González Velázquez dirigidas a Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, fechadas respectivamente el 21 y 26 de mayo de 1788.
24. NÚÑEZ VERNIS, Bertha, «Zacarias González Velázquez: nuevos retratos familiares y otras obras inéditas», *Goya. Revista de Arte*, n^{os} 247-248 (Madrid, 1995), p. 27.
25. ASF. Archivo, sign. 1-28-1.
26. Carta remitida por el virrey de Méjico a la Academia, fechada en septiembre de 1793. ASF. Archivo, sign. 2-29-6.
27. ASF. Archivo, sign. 3-139, fols. 232v y 233r.
28. ASF. Archivo, sign. 1-28-5.
29. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, «El arquitecto Antonio González Velázquez y la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia*, n^o 88 (primer semestre 1999), pp. 31-56.
30. ASF. Archivo, sign. 1-29-5, fols. 1r y 2v.
31. ASF. Archivo, sign. 1-28-5.
32. Carta remitida por Martín Rodríguez a la Academia, fechada en Zaragoza el 2 de abril de 1803, ASF. Archivo, sign. 2-32-5.
33. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, «Juan Antonio Cuervo», vid. nota n^o 9.
34. ASF. Archivo, sign. 1-29-2.
35. Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 12 de febrero de 1795, ASF. Archivo, sign. 1-28-1.
36. *Ibíd.*
37. Carta de Juan Pedro Arnal, fechada el 6 de diciembre de 1801, ASF. Archivo, sign. 2-29-6.
38. TORRES SÁNCHEZ, Jaime, y SALAZARH, Luz Amanda, *Introducción a la historia de la ingeniería y de la educación en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, p. 109.
39. ASF. Archivo, sign. 1-28-5.
40. ASF. Archivo, sign. 1-30-3, fols. 6v y 6r.
41. Para mayor información sobre este ingeniero y el convento de Santa Clara vid.: AMERLINK ASSERETO DE CORSI, María Concepción, *Pedro Garci Aguirre: la iglesia de Santa Clara en la Nueva Guatemala y la Academia de San Fernando*, La Rioja: Universidad, 1976, pp. 41-58.
42. Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 4 de septiembre de 1805, ASF. Archivo, sign. 1-29-2.

43. ASF. Archivo, sign. 1-29-3.
44. Para mayor información sobre esta obra vid.: RODAS ESTRADA, Juan Haroldo Antonio, *Arte e historia del templo y convento de San Francisco de Guatemala*, Guatemala: Dirección General de Antropología e Historia, 1981.
45. ASF. Archivo, sign. 1-29-1.
46. ASF. Archivo, sign. 2-29-5.
47. *Ibid.*
48. Para mayor información sobre la historia de la educación en Puerto Rico vid.: LÓPEZ BARRERO, Ángela, *Mi escolita. Educación y arquitectura en Puerto Rico*, Puerto Rico: Editorial Universidad, 2005.
49. «D. Julio Vizcarrondo, escritor puertorriqueño y diputado por Ponce», *La Ilustración Española y Americana*, t.26 XXXIX (Madrid, 1895), p. 227.
50. ASF. Archivo, sign. 2-42-8.
51. Junta de la Sección de Arquitectura celebrada el 26 de enero de 1875, ASF. Archivo, sign. 2-42-9.
52. Documento remitido por la Academia al alcalde del Ayuntamiento de San Juan de Puerto Rico, fechado en Madrid el 27 de marzo de 1875, ASF. Archivo, sign. 1-17-4.
53. Expediente de la catedral de Santiago de Cuba señalando los diseños presentados por Martín Rodríguez, ASF. Archivo, sign. 1-28-2.
54. Expediente de la catedral de Santiago de Cuba, ASF. Archivo, sign. 2-32-5.
55. ASF. Archivo, sign. 1-43-2.
56. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, «Pascual de Rezusta», y «Juan Rom y Vidiella», vid. nota nº 9.
57. ASF. Archivo, sign. 1-29-5.
58. ASF. Archivo, sign. 2-30-1.
59. ASF. Archivo, sign. 2-30-6.
60. Hasta el siglo XIX el ingenio era un término que abarcaba el complejo de tierra, las construcciones fabriles, las construcciones de servicios y la vivienda, la maquinaria, los esclavos y los animales destinados a la fabricación del azúcar de caña; pero posteriormente se refirió a la zona fabril y al área de las construcciones adyacentes. El mejor estudio que se ha realizado hasta la fecha sobre los ingenios es el de MORENO FRAGINAL, Manuel, *El Ingenio*, La Habana: Ciencias Sociales, 1978.
61. OSTIENDE GERT, J., «La burguesía cubana y sus caminos de hierro, 1830-1868», *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 37 (diciembre 1984), pp. 99-115.
62. Para mayor información sobre los capitales vid.: «Destino de los capitales: a) Trasvase de capitales directamente a la metrópoli», en BAHAMONDE, A., y CAYUELA, J., *Hacer las Américas. Las élites coloniales españolas en el siglo XIX*, Madrid: Alianza, 1992.
63. TURNBULL, David, *Travels in the West. Cuba with notices of Porto Rico and the Slave Trade*, Nueva-York, 1969.
64. ASF. Archivo, sign. 2-28-4.
65. SOSA RODRÍGUEZ, Enrique, y PENABAD FÉLIX, Alejandra, *Historia de la educación en Cuba*, La Habana: Pueblo y Educación, 2001.
66. ASF. Archivo, sign. 2-38-14.
67. ASF. Archivo, sign. 2-28-5bis.
68. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, «Fermín Pilar Díaz», vid. nota nº 9.
69. ASF. Archivo, sign. 2-30-1.
70. ROIG DE LEUCHSENRING, Emilio, «Establecimientos Penales», en *La Habana. Apuntes Históricas*, La Habana: Oficina del Historiador, 1964, t. III, p. 125.
71. ASF. Archivo, sign. 1-30-3.
72. ROIG DE LEUCHSENRING, Emilio, «Paseos y Avenidas», *op.cit.*, pp. 119-145.
73. ASF. Archivo, sign. 2-28-8.
74. ASF. Archivo, sign. 1-30-5.
75. ROIG DE LEUCHSENRING, Emilio, «Alameda de Tacón o Paseo Militar, luego Paseo de Carlos III, hoy Avenida de Carlos III», *op.cit.*, pp. 134 y 137.
76. ASF. Archivo, sign. 1-30-5.
77. Expediente sobre los abusos cometidos en La Habana (Cuba), remitido por el agrimensor y aforador José Pérez, 1842, ASF. Archivo, sign. 2-20-8.
78. ASF. Archivo, sign. 1-30-5.
79. ASF. Archivo, sign. 1-30-2.
80. ROSADO SAAVEDRA, Lorenzo Mario, «Decreto de Concha convocando a la Comisión que estudiaría la creación de Escuelas Técnicas», en *La figura del Aparejador en Cuba*, Madrid: C.O. de Aparejadores, Arquitectos Técnicos e Ingenieros de Edificación, 2009, p. 97.

81. ASF. Archivo, sign. 2-23-4.
82. *Libro de Registro de maestros arquitectos aprobados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1816-1900, ASF. Archivo, sign. 3-154, nº 117.
83. Vid. la Junta General celebrada el 11 de abril de 1847, en *Libro de actas de juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas*, 1839-1848, ASF. Archivo, sign. 3-90, fol. 239r.
84. *Ibid.* fol. 243r.
85. Instancia remitida por Galo de Ariznavarreta, fechada el 10 de mayo de 1856, ASF. Archivo, sign. 2-23-3.
86. Más información sobre este maestro arquitecto en ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, «Galo de Ariznavarreta», vid. nota nº 9.
87. Creación de plazas de Arquitectos Municipales o de Villa en las principales poblaciones de aquella Isla (Cuba), 1858, ASF. Archivo, sign. 2-6-2, fol. 1v.
88. LLANES, Liliana, «3.2 Características de la Escuela Especial de Maestros de Obras y Agrimensores», en *Apuntes para una historia sobre los constructores cubanos*, Habana: Letras Cubanas, 1985, p. 17.
89. ROSADO SAAVEDRA, Lorenzo Mario, «Eugenio Rayneri Sorrentino», en *op.cit.*, p. 237.
90. ASF. Archivo, sign. 2-42-9.
91. ROSADO SAAVEDRA, Lorenzo Mario, «Exámenes para estudios superiores en Madrid», en *op.cit.*, p. 155.
92. ASF. Archivo, sign. 2-29-5.
93. ASF. Archivo, sign. 2-42-4.
94. Junta de la Sección de Arquitectura celebrada el 6 de febrero de 1863, *Ibid.*
95. AMORES CARREDANO, Juan Bosco, «Los Franciscanos en Cuba: de la Restauración a la Revolución (1887-1961)», *Hispania Sacra*, nº 118 (julio-diciembre 2006), pp. 755-759.
96. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, «Dionisio José María de la Iglesia Merino», vid. nota nº 9.
97. ASF. Archivo, sign. 2-42-4.
98. ASF. Archivo, sign. 1-17-4.
99. ASF. Archivo, sign. 2-42-9.
100. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, «Felipe Bouza y Tredis», vid. nota nº 9.
101. «Escalafón del personal Facultativo Subalterno de Obras Públicas», *Revista de Obras Públicas*, 55, p. 36.
102. Instancia de Máximo Sarasa solicitando desempeñar el cargo de Arquitecto en Ultramar, Madrid 1 de febrero de 1867, ASF. Archivo, sign. 2-42-9.
103. ASF. Archivo, sign. 1-17-4.
104. ROIG DE LEUCHSENRING, Emilio, «Edificios de carácter religioso: la catedral», *op.cit.*, p. 164.
105. ASF. Archivo, sign. 2-28-2.
106. *El Faro a Colón. Comité Ejecutivo Permanente del Faro de Colón*, República Dominicana, 1950, vol. 6.
107. Para mayor información sobre el Concurso del Faro de Colón consúltese: *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 261-262 (1927), pp. 11 y 12; *ibíd.*, 269-270 (1928), p. 18.
108. URRUTIA, Ángel, «Luis Moya (1904-1990)», en *Arquitectura Española Siglo XX*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 377.
109. ASF. Archivo, sign. 2-28-2, fol. 4r.

LOS BELLVER Y SU OBRA GRÁFICA Y ESCULTÓRICA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID

Alejandra Hernández Clemente

Resumen: Cinco de los seis escultores Bellver estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se conservan algunos de sus dibujos. Tres de ellos fueron académicos de número y, de éstos, dos, José Bellver y Ricardo Bellver, habían disfrutado la pensión de Roma. La biografía de todos ellos nos acerca al ambiente docente y académico de las Bellas Artes en el S. XIX, sin dejar de lado la relación con otros colegas con los que compartieron dificultades, pero también éxitos y notoriedad.

Palabras clave: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, académicos, enseñanza, escultores, dibujos, esculturas, pensiones, exposiciones de bellas artes, siglo XIX, Francisco Bellver Collazos (1812-1890), Mariano Bellver Collazos (1817-1876), José Bellver Collazos (1824-1869).

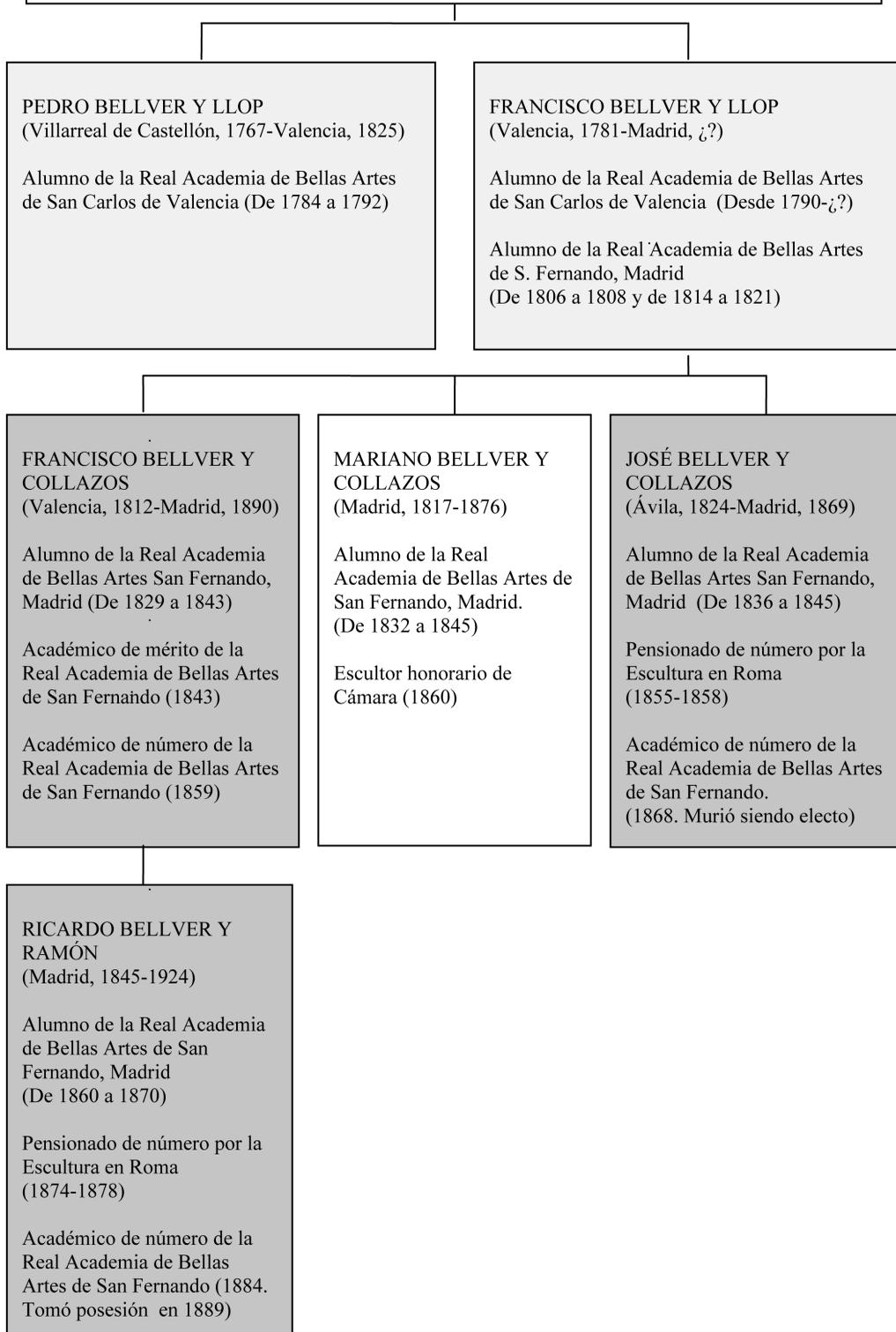
THE BELLVER SCULPTORS AND THEIR GRAPHIC AND SCULPTURAL WORKS AT THE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Abstract: Five of the six sculptors called Bellver studied at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, where some of their drawings are preserved. Three of them were numerary academics and two of them, José Bellver and Ricardo Bellver, had enjoyed a pension of Rome. The biography of all of them approach us to the teaching and academic environment of Fine Arts in 19th century, without neglecting the relationship with other colleagues with whom they shared difficulties, but also successes and notoriety.

Key words: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, academics, education, sculptors, drawings, sculptures, pensions, exhibitions of fine arts, 19th Century, Francisco Bellver Collazos (1812-1890), Mariano Bellver Collazos (1817-1876), José Bellver Collazos (1824-1869).

La dinastía de los escultores Bellver se inicia con el hijo de un botiguero de especias de la ciudad de Valencia, Pedro Bellver y Llop (Villarreal de Castellón, 1767-Valencia, 1825), quien se formó en el taller del maestro valenciano Francisco Sanchiz y en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su aspiración de llegar a ser alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se la infundió a su hermano pequeño, Francisco Bellver y Llop, quien cumpliría con su deseo de trasladarse a Madrid y vincularse a la academia fernandina. El empeño que tuvo este hombre de transmitir a sus descendientes la pasión por la escultura, matriculándoles desde niños como alumnos de la Academia de San Fernando, propició que en la segunda generación hubiera dos académicos de número en esta institución: Francisco y José Bellver y Collazos; pero el sueño de alcanzar el prestigio y la notoriedad artística vendrá para ellos de la mano del hijo de Francisco Bellver y Collazos, Ricardo Bellver y

ÁRBOL GENEALÓGICO DE LOS ESCULTORES BELLVER



Ramón, quien llegará a ser también académico de número de San Fernando y uno de los más destacados representantes de la escultura española del siglo XIX.

De Francisco Bellver y Llop no se conserva ninguna de las obras escultóricas que nos consta que hubo en su día en la Academia de San Fernando y tan sólo existe la memoria que acompañó a la maqueta en escayola del *Monumento en memoria de la jura de la Constitución por Fernando VII (1821)*, por la que conocemos exactamente como era su proyecto¹. Sin embargo de sus hijos, los tres hermanos Bellver y Collazos, guarda la institución algunos de los dibujos que hicieron cuando eran alumnos de la misma, aunque ha desaparecido toda la obra escultórica que de éstos hubo en otro tiempo, mientras que de Ricardo Bellver se conservan tanto dibujos como esculturas, siendo éstas una muestra representativa de los tres períodos que claramente se distinguen en el conjunto de su obra escultórica, es decir, su obra de juventud (1862-1874), obra de madurez (1874-1899) y obra de último período (1900-1924)².

FRANCISCO BELLVER Y COLLAZOS (Valencia, 1812 - Madrid, 1890)

Bautizado en la iglesia valenciana de San Esteban con el mismo nombre que el de su padre, el mayor de los hijos varones de Francisco Bellver y Llop nació el 23 de diciembre de 1812 en Valencia³, ciudad a la que su familia se había trasladado desde Madrid a causa, muy probablemente, de las hambrunas que se estaban sufriendo en la capital del reino y de la falta de trabajo que debió de sufrir su padre, pues las obras de la Casa del Labrador de Aranjuez donde éste trabajaba quedaron suspendidas a raíz de la crisis política que provocó la invasión francesa. De regreso en Madrid, aprendió desde muy niño el arte escultórico, iniciado por su propio padre, y con trece años ya trabajaba de aprendiz en el taller de Valentín Urbano⁴, tal como él mismo dice en su solicitud de ingreso a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en el año 1826⁵. No nos consta, sin embargo, que estudiara en la Academia de San Carlos de Valencia, como aseguran algunos autores⁶, pues no hemos encontrado su inscripción de matrícula en la citada Academia ni rastro alguno de él en la misma; además, sus padres regresaron a Madrid entre 1814 y 1815, cuando el niño Francisco Bellver y Collazos apenas contaba dos o tres años de edad, lo que nos hace afirmar que su formación artística se cionó estrictamente a Madrid, aunque es indudable en él la influencia de la escuela valenciana a través de su padre, Francisco Bellver y Llop, que sí se formó en Valencia, en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y en el taller de José Cotanda.

Matriculado en la Academia de San Fernando desde el año 1829⁷, consta en el registro de matrículas de 1830 a 1840⁸, recibiendo las enseñanzas del primer escultor de cámara Valeriano Salvatierra (Toledo, 1789-Madrid, 1836), y de José Tomás y Genevés (Córdoba, ¿1875?-Madrid, 1848), segundo escultor de cámara, quien por esos años ejercía de Teniente Director de Escultura en la escuela de San Fernando⁹, compartiendo aula, entre otros, con sus compañeros Ponciano Ponzano (Zaragoza, 1813-Madrid, 1877), Sabino de Medina (Madrid, 1812-1888), Francisco Elías Burgos (Madrid, 1816-1848), Carlos Luis de Ribera (Roma, 1815-Madrid, 1891), Francisco Pérez del Valle (Ribadesella, Asturias, 1804-Madrid, 1884), Vicente Camarón (Madrid, 1803-1864) y Francisco de Paula Van Halen (Vich, Barcelona, ¿? – Madrid, ¿1887?), artistas, la mayoría de ellos, que en un futuro serían académicos de San Fernando, por lo que todos mantuvieron una estrecha relación profesional y académica.

Pero hemos de detenernos brevemente en la época en que, muy probablemente, su padre debió de fallecer, en 1825, año en el que su hermano José tenía apenas unos meses de edad, siendo los hijos mayores, por este orden, su hermana Engracia, que tenía quince años, y él, con trece. De la dramática situación que sufría la familia da buena cuenta la carta que Francisco Bellver y Llop envió a Fernando VII solicitándole los abonos de sus trabajos, pues se encontraba gravemente enfermo, con seis hijos a su cargo y en la indigencia¹⁰, por lo que creemos que, dada la circunstancia, los dos hijos mayores y la madre trabajarían en todo lo que pudieran para salir adelante. Es lógico pensar, asimismo, que algunos de los compañeros de Academia y de profesión del padre ayudaran a la familia en la medida de lo posible, haciéndose cargo de la formación artística de los hijos varones, lo que favorecería un trato más estrecho entre ellos, y es aquí donde entra la figura de José Tomás¹¹, pues la relación de este escultor con los Bellver se convirtió en familiar al tener un hijo con Engracia Bellver y Collazos y casarse con ella años después, cuando enviudó de su primera esposa. Pardo Canalís recoge íntegramente el expediente personal del artista, custodiado en los archivos de Palacio Real¹², donde se detallan todas las dificultades que sufrieron Engracia Bellver y José Tomás para poderse casar¹³; y, aunque en el citado expediente se incluye el testamento del escultor, éste no nombra a su hijo, pues sólo habla de Engracia Bellver, a la que hace heredera universal de sus bienes, por lo que Pardo Canalís hace la observación en su obra de que «De ninguno de sus enlaces [de los de José Tomás] consta que tuviera hijos», información que nosotros podemos refutar, al haber encontrado el testamento de Engracia Bellver, en el que ésta afirma que tuvo un hijo de José Tomás siendo soltera, si bien no dice en qué año¹⁴.

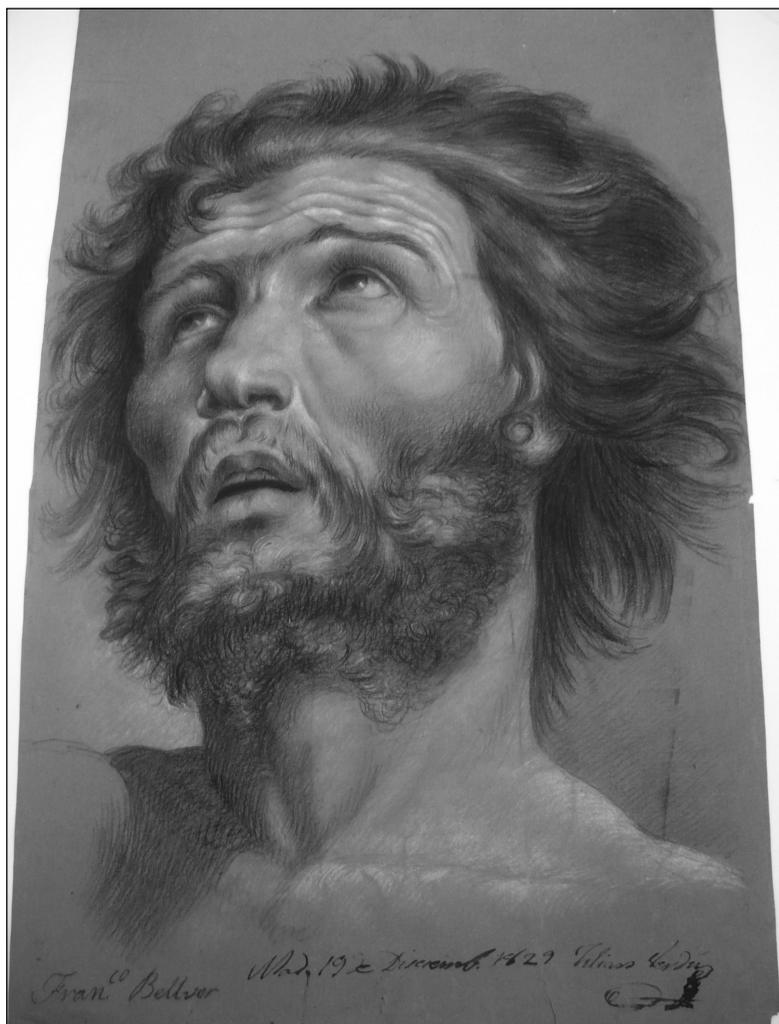
Francisco Bellver y Collazos trabajará con su cuñado José Tomás en algunos proyectos¹⁵, dándose a conocer primero a través del maestro e independizándose poco a poco, hasta que, ya en 1843, con su obra *El rapto de Proserpina*, fue nombrado Académico de mérito en la Academia de San Fernando y, posteriormente, el 16 de enero de 1859 le fue otorgado el título de Académico de número¹⁶, dedicándose a partir de ese momento a la Academia, a su taller de escultura, y a la docencia, llegando a ser profesor de la Cátedra de Modelado de la Escuela Central de Artes y Oficios.

Murió el día 26 de octubre de 1890, dejando entre sus colegas el recuerdo de su carácter bondadoso y su extraordinaria laboriosidad, que le llevó a asistir regularmente a las sesiones de la Academia, sin apenas faltar a ninguna de ellas, hasta una semana antes de su muerte, cuando estaba próximo a cumplir ochenta años de edad.

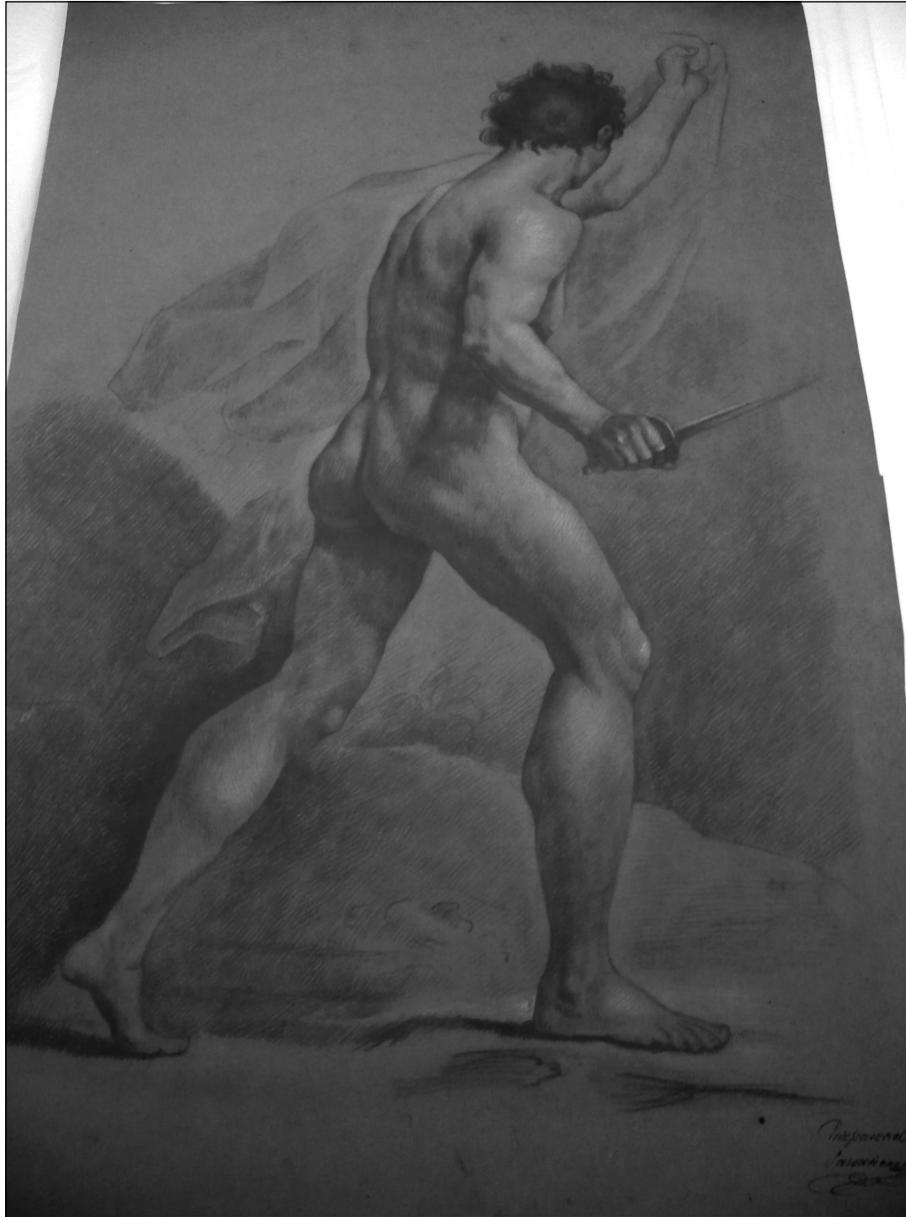
Actualmente en la Academia de San Fernando no hay ninguna obra escultórica de Francisco Bellver y Collazos y tan sólo se conservan siete dibujos del buen número que debió de hacer como alumno de la Escuela de San Fernando, pues, por desgracia, muchos de los dibujos que hicieron los discípulos desaparecieron al ser enviados a otras muy distintas escuelas para la formación de sus estudiantes. La primera noticia que hemos encontrado sobre este asunto tiene fecha de febrero de 1870, en una carta que remite la Dirección General de Instrucción Pública a la Dirección de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado ordenando que se envíen los dibujos que se considere a la Asociación Popular del Distrito de Hospital de Madrid¹⁷. Esta carta nos confirma que, al menos a partir de la década de los años setenta, se da vía libre al envío de dibujos a otras entidades que lo solicitan, como es el caso de la Asociación de Católicos de la Parroquia de San José del Barrio de Salamanca, a la que se remitieron treinta dibujos¹⁸, el Conservatorio de Artes¹⁹, o el Centro de Artistas Industriales de Toledo, que, años más tarde, en 1875, hacía la misma petición²⁰.

La Academia de San Fernando, temiendo la desaparición de estos dibujos, remitió una carta a la Dirección de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado notificando que «por R.O. del Ministerio de Estado permanecerán en la Escuela todos los dibujos y la obra enviados por los pensionados en Roma, tal y como viene haciéndose desde el S. XVIII»²¹, aunque no sabemos si se cumplió rigurosamente esta orden, porque los dibujos siguieron saliendo de la Escuela; de hecho, en 1877 es la de Valencia la que solicita dibujos²², y en 1879 lo hará el Colegio Nacional de Sordo-Mudos²³ y, años más tarde, en 1882, la Asociación para la Enseñanza de la Mujer también solicitaría dibujos para el aprendizaje de las alumnas²⁴.

La Academia de San Fernando guarda de Francisco Bellver seis dibujos, más otro que aparece en el reverso de uno de ellos²⁵. El primero de los dibujos es una *Cabeza masculina barbada* que sirvió de ejercicio a los alumnos durante años, ya que, como veremos más adelante, también la dibujó su hermano Mariano cinco años más tarde de que lo hiciera Francisco²⁶ (il. 1). El segundo dibujo, *Desnudo masculino portando paño y espada*, es, asimismo, uno de los ejercicios que se repitió a lo largo de los años, pues la Academia también guarda el mismo dibujo hecho por José Bellver en 1843²⁷ (il. 2).



1. Francisco Bellver y Collazos, *Cabeza barbada*, 1829. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

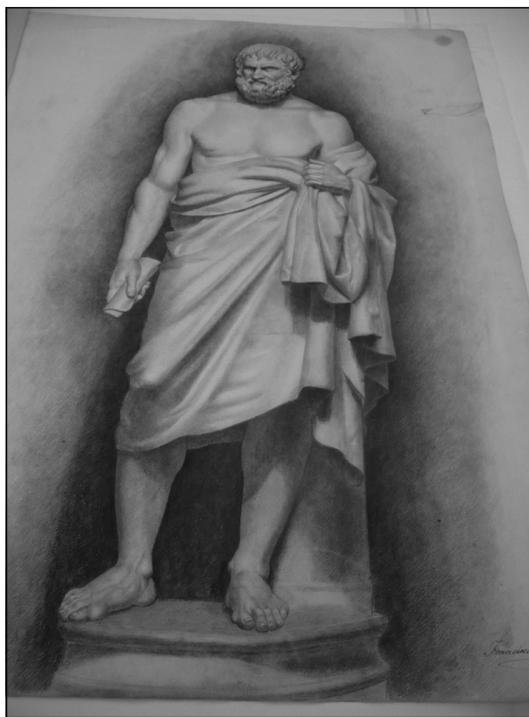


2. Francisco Bellver y Collazos, *Desnudo masculino portando paño y espada*, 1830.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En cuanto a los otros cinco, ninguno está fechado, pero sabemos su orden cronológico, dado que dos corresponden a ejercicios del yeso²⁸ (ils. 3 y 4), mientras que los otros tres son ejercicios del natural²⁹ (ils. 5, 6 y 7), respondiendo esta secuencia al plan de estudios que desde un principio impuso la Academia de San Fernando: primero copiar de otros dibujos y de estampas antiguas, pasando al siguiente nivel dibujando el modelo en yeso, siendo las colecciones de vaciados las que servían para estos ejercicios; por último se dibujaba del natural, completándose así la formación de todos aquellos que querían dedicarse a las Bellas Artes, ya fuera en la disciplina de la escultura, la pintura o el grabado.



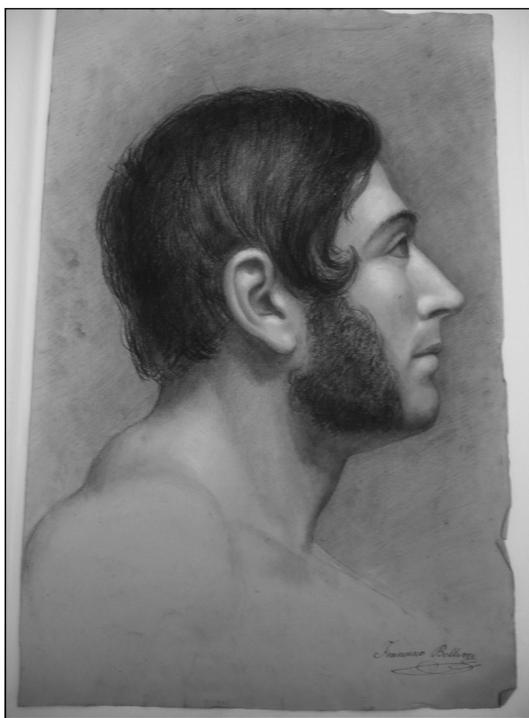
3. Francisco Bellver y Collazos, *Dos estudios de pie y mano*. Sin fecha. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



4. Francisco Bellver y Collazos, *Zenón*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



5. Francisco Bellver y Collazos, *Desnudo masculino*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



6. Francisco Bellver y Collazos, *Cabeza masculina*. Anverso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



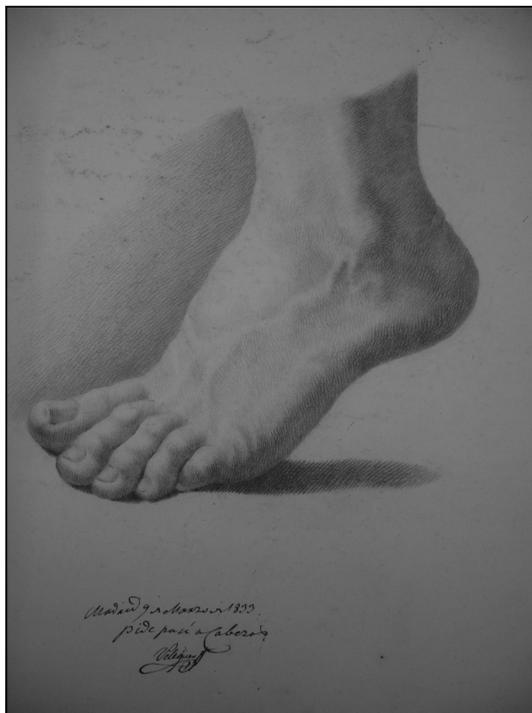
7. Francisco Bellver y Collazos. «Dibujo cortado de un desnudo masculino». Reverso de (il. 6).
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

MARIANO BELLVER Y COLLAZOS (Madrid, 1817-1876)

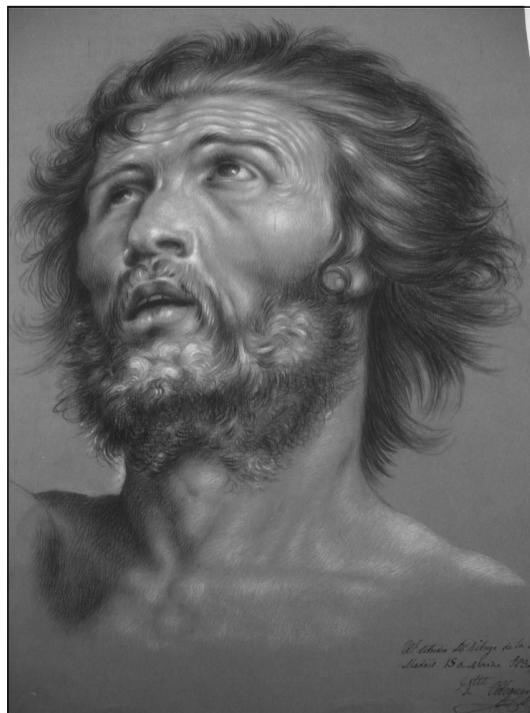
Mariano Bellver también recibió las primeras enseñanzas de su padre y, con quince años, se matriculó en la clase de Principios de la calle de la Merced, donde estudió desde 1832 hasta 1840³⁰. Por esos años dirigía la Sala de Extremos, Cabezas y Figuras el primer escultor de cámara Valeriano Salvatierra (Toledo, 1789-Madrid, 1836), siendo Teniente Director de la citada sala el grabador de cámara Vicente Peleguer (Valencia, 1793-1865). De Salvatierra debió de recibir Mariano Bellver enseñanzas neoclásicas y de arte sacro, pues, si su maestro trabajó durante nueve años en Roma en los talleres de Bertel Thorvaldsen (Copenhague, 1770-1844) y de Antonio Canova (Posagno, Italia - Venecia, 1822), también tenía larga escuela de imaginería a través de su padre, el escultor de la catedral de Toledo, Mariano Salvatierra (Toledo, 1752-1808)³¹, experiencias todas ellas que le servirán a Salvatierra años más tarde, en 1826, para ser nombrado restaurador de la Galería de Escultura del Museo del Prado³². Del maestro Peleguer, excelente coleccionista de arte³³, a la par que pintor, grabador y litógrafo, debió de recibir Bellver las mejores lecciones de dibujo, supervisando su evolución académica, como puede verse en los dibujos del joven alumno.

En la última etapa de aprendizaje en la Academia recibió las enseñanzas de José Tomás, con quien perfeccionó su formación neoclásica; sin embargo, la mayor parte de su vida profesional la dedicó a la imaginería, realizando numerosos encargos para las iglesias de Madrid y también para otros lugares de España³⁴, pues sus obras fueron muy apreciadas, trabajando, asimismo, para la Casa Real, al ser nombrado escultor honorario de Cámara el 10 de febrero de 1860³⁵.

La Academia de San Fernando guarda dos dibujos de Mariano Bellver: son un *Estudio de pie*³⁶ (il. 8), y una *Cabeza masculina barbada*³⁷ (il. 9).



8. Mariano Bellver y Collazos, *Estudio de pie*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



9. Mariano Bellver y Collazos, *Cabeza masculina barbada*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

JOSÉ BELLVER Y COLLAZOS (Ávila, 1824-Madrid, 1869)

El menor de los hermanos Bellver y Collazos, nació en Ávila, posiblemente porque su padre estuviera ese año trabajando en la ciudad castellana, pues al año siguiente volvemos a encontrar a la familia Bellver en Madrid, viviendo momentos muy difíciles por la grave enfermedad que padecía el padre, Francisco Bellver y Llop.

No sabemos en qué año falleció el patriarca, pero, con toda probabilidad, no pudo hacerse cargo de la formación escultórica de su hijo José, pues desde el año 1826 dejamos de tener noticias de él, lo que nos hace suponer una muerte temprana. Sin embargo, creemos que José recibió las primeras enseñanzas de su hermano Francisco, doce años mayor que él y con quien años más tarde trabajaría en la restauración del puente romano de Alcántara, para el que ambos hicieron el escudo y las cartelas.

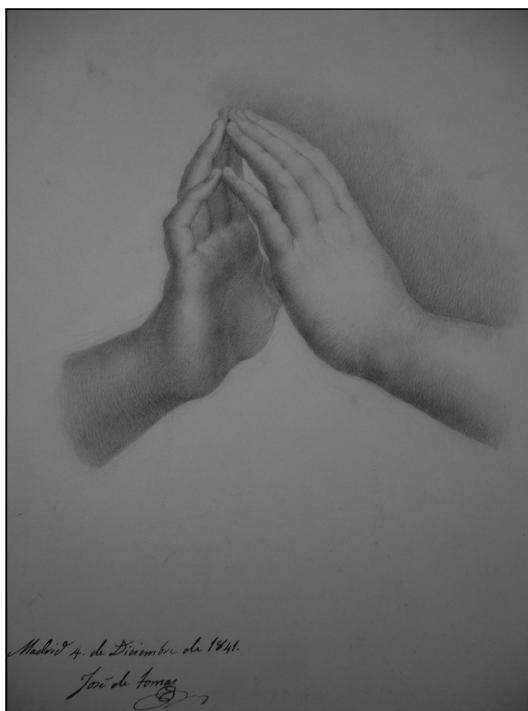
Con trece años, en 1837, consta matriculado en la Academia de San Fernando, en el Estudio de Dibujo del ex-convento de la Trinidad, donde José Tomás era director³⁸, convirtiéndose, con la tutela del maestro, en un interesante escultor que participó en exposiciones y concursos, ganando la pensión de Roma en 1853 y viviendo en esa ciudad desde 1855 a 1858, compartiendo experiencias con sus compañeros Francisco de Cubas (Madrid, 1826-1899), Antonio Gisbert (Alcoy, Alicante, 1834-París, 1902), José Casado

del Alisal (Villada, Palencia, 1832-Madrid, 1886) y Felipe Moratilla (Madrid, ¿1823?-¿Roma? 1887)³⁹, todos ellos pensionados por el Estado, y bajo la tutela del entonces director de los pensionados en Roma, el escultor Antonio Solá (Barcelona, ¿1780?-Roma, 1861), al menos hasta 1856, año en que Solá fue jubilado⁴⁰.

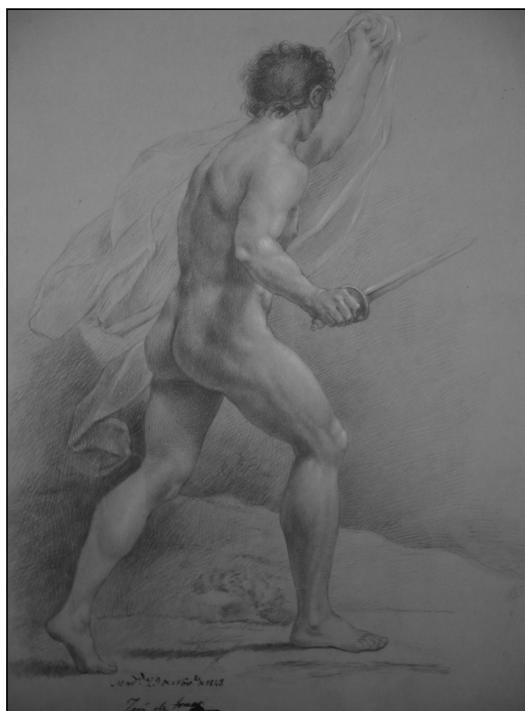
A su regreso de Roma recibió distintos premios en las exposiciones nacionales que le consagraron como un notable escultor, recibiendo a partir de ese momento importantes encargos, tanto públicos como privados.

Elegido académico de número de la Academia de San Fernando el 28 de noviembre de 1868, desgraciadamente no pudo tomar posesión, pues murió con cuarenta y cinco años, siendo electo, el día 11 de mayo de 1869⁴¹.

En la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan dos dibujos de José Bellver: *Manos orando*⁴² (il. 10) y *Desnudo masculino portando paño y espada* (el mismo que años antes dibujó su hermano Francisco)⁴³ (il. 11).



10. José Bellver y Collazos, *Manos Orando*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



11. José Bellver y Collazos, *Desnudo masculino portando paño y espada*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En la Academia de San Fernando se depositaron en su día, al menos, cuatro obras del escultor: *Aparición de Jesucristo a la Magdalena*, *Jesucristo yacente*, *Viriato victorioso*, y *Descendimiento de la Cruz*, pero ninguna de ellas se conserva actualmente, por lo que sólo tenemos información documental de las dos primeras y de la última, mientras que de la tercera, afortunadamente, sabemos cómo era por un grabado que publicó *La Ilustración Española y Americana* en 1872, como veremos más adelante. *Aparición de Jesucristo a la Magdalena* (1853), en 1853 el diario *La Esperanza* publicó la noticia de que José Bellver había ganado la pensión

de Roma con esta obra que «representa á la Magdalena á los pies del Salvador, aparecido después de su resurrección, y hay en este grupo bellas líneas, actitudes decorosas y bastante de expresión»⁴⁴. El grupo escultórico de Bellver era un vaciado en yeso, según él mismo manifestaba en una carta que remitió al director de la academia en 1854⁴⁵, siendo, años más tarde, Ossorio y Bernard⁴⁶, quien afirmó que el escultor hizo «un grupo de la Aparición de Jesucristo a la Magdalena, que se conserva en la Academia de San Fernando». Sin embargo, esta obra, no figura en ninguno de los inventarios de la institución, por lo que no hemos podido recabar más datos de ella.

En cuanto al *Jesucristo yacente* (1856), presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 y en la Universal de Londres de 1862⁴⁷, cuenta Ossorio y Bernard que José Bellver «Trasladado a Roma cumplió [...] remitiendo [...] como primer envío, una Estatua yacente de Jesucristo, en yeso; como segundo, una estatua de siete pies y medio representando á Viriato, y el último fue un bajo-relieve de ocho pies de alto por cinco de ancho, en que representó el Descendimiento de la Cruz. Estas tres obras, propiedad de la citada Academia, estuvieron expuestas en el certamen nacional de 1860, obteniendo el bajo-relieve una medalla de segunda clase»⁴⁸. Asimismo, en 1869, tras la muerte de José Bellver, Eugenio de la Cámara, Secretario de la Academia de San Fernando, escribió una necrología en la que confirmaba todo lo que ya se había escrito sobre el escultor y añadía, en relación a los envíos que hizo como pensionado en Roma, que: «mereciendo unánimes elogios de todos los inteligentes, singularmente la estatua de Cristo muerto, que reprodujo después en madera para el convento de San Pascual en Aranjuez, y el Descendimiento, que obtuvo en dicha exposición medalla de segunda clase, y que reproducido en una excelente fotografía por el difunto fotógrafo Sr. Clifford, tuvo, y aún tiene hoy, una muy favorable acogida en España y en el extranjero»⁴⁹. Sin embargo, y a pesar de lo afirmado por dichos autores, ninguna de estas esculturas se conserva actualmente en la Academia de San Fernando.

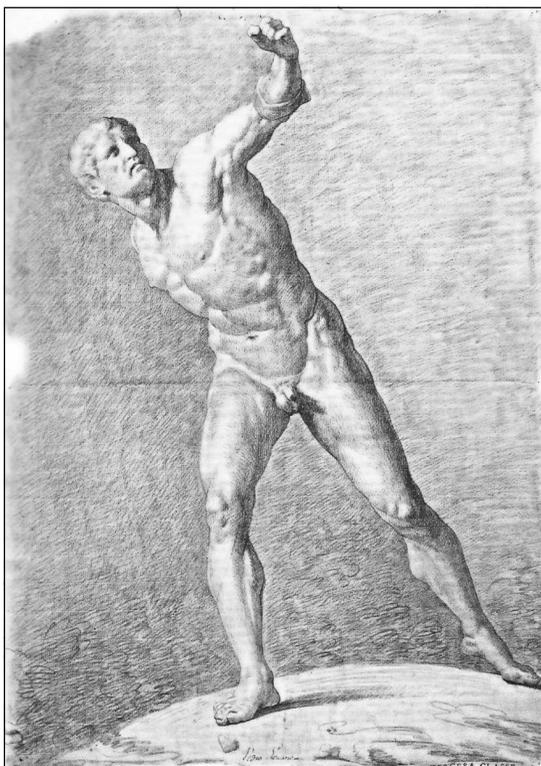
El *Viriato victorioso* (1857)⁵⁰, era una estatua en yeso, segundo envío como pensionado en Roma, de 7 pies y medio (2 m y 9 cm alto). Presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, está en paradero desconocido. Quince años después de que Bellver la hiciera, en 1872, cuando ya habían transcurrido tres años desde la muerte del escultor, la *Ilustración española y americana* publicaba un grabado de José Severini (Madrid, 1838-1882), hecho a partir de un dibujo de Ricardo Bellver, sobrino del escultor, que nos permite admirar una obra realizada en la mejor etapa de creación del artista, cuando éste ya llevaba casi dos años residiendo en Roma. La revista elogiaba la belleza y calidad de la escultura, manifestando: «Es lástima que esta hermosa obra aún esté arrinconada en las oscuras galerías de la Academia de San Fernando, y pase casi desconocida para el público, cuando es bien digna de figurar en un Museo»⁵¹.

El *Viriato Victorioso* de Bellver cumplía con todos los cánones del «Buen Gusto» neoclásico, pues esta figura tiene semejanzas con el *Gladiador Borghese*, cuyo vaciado había encargado Velázquez en 1649 al formador Girolamo Ferreri, cumpliendo así con el mandato del rey Felipe IV de comprar en Roma esculturas antiguas, y también vaciados de las mismas, para adorno de la «Pieza Ochavada» y otras estancias. El vaciado del *Gladiador combatiente*, nombre con el que se denominaba a esta pieza de la colección Borghese, se ubicó en las llamadas «Bóvedas de Tiziano», junto con los vaciados del *Laocoonte*, el *Hermes*, la *Nióbide corriendo*, el *Sileno con Baco*, el *Apolo del Belvedere*, el grupo del *Río Nilo*, el *Antinoo*, la *Ceres Borghese* y el *Ares Ludovisi*, entre otras piezas⁵².

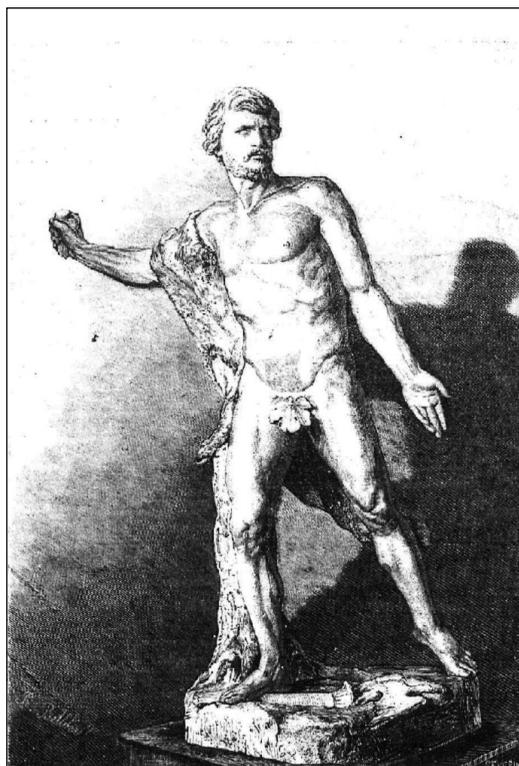
Casi un siglo después, en 1744, tras la creación de la Junta Preparatoria para la fundación de la Academia, y por acuerdo de la misma, se solicitaron al Rey los vaciados

que Velázquez había traído de Roma y que estaban almacenados en el edificio del Picadero desde la Nochebuena de 1734, fecha en que se produjo el incendio que destruyó gran parte del Alcázar, para que se utilizaran como modelos para la docencia en la Academia⁵³, siendo dibujados a lo largo de los años por las distintas generaciones de alumnos que se formaron en sus salas. La Academia guarda un dibujo del *Gladiador combatiente* hecho por Pedro Lozano y que recoge el catálogo *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*⁵⁴, en el que podemos apreciar las semejanzas que hay entre este *Gladiador* y el *Viriato* de José Bellver, particularmente en la disposición de las piernas de los personajes. (ils. 12 y 13).

El *Descendimiento de la cruz* (1858) es un bajorrelieve, tercer envío como pensionado en Roma, sus medidas, «ocho pies de alto por cinco de ancho» (223 cm × 139 cm), fue medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1860, se encuentra en paradero desconocido. Según Eugenio de la Cámara, este relieve se reprodujo en madera para el convento de San Pascual de Aranjuez, y el fotógrafo Charles Clifford (Gales, 1820-Madrid, 1863) hizo de él fotografías que se vendieron dentro y fuera de España, pero, dado que no hemos localizado ninguna de estas imágenes y que actualmente no existe en el convento de San Pascual ninguna talla que se corresponda con el *Descendimiento de la Cruz*, y en la Academia de San Fernando tampoco se conserva el original que envió en su día el escultor, sólo hemos podido añadir las referencias que de ella publicó en su día la prensa del siglo XIX y que hemos detallado más arriba.



12. Pedro Lozano, *Gladiador combatiente*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



13. José Bellver y Collazos, *Viriato victorioso*. Dibujo de Ricardo Bellver. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «R. Bellver»; Grabado de José Severini. Firmado en el ángulo inferior derecho: «SEVERINI».

RICARDO BELLVER Y RAMÓN (Madrid, 1845-1924)

Ricardo Bellver y Ramón, vivió en pleno reinado de Isabel II (1833-1868), en el cuarto principal del número ocho de la calle Jesús Aprendiz⁵⁵, en el barrio madrileño de Maravillas, ubicado dentro de la muralla que ordenó construir Felipe IV en 1656. En 1845 no se había puesto en marcha todavía el proyectado ensanche por el que Madrid se ampliaría por el norte e iniciaría su camino hacia una ciudad moderna con infraestructuras desconocidas hasta ese momento, como las que impulsaron el trazado de carreteras entre Madrid y el resto de España, las que hicieron posible la inauguración del ferrocarril Madrid-Aranjuez en 1851, o las que hicieron realidad la conducción de aguas del río Lozoya a la capital en 1858. El período de prosperidad que se inicia con el fin de la guerra civil, en 1839, irá unido a un importante crecimiento demográfico y a grandes reformas llevadas a cabo en la Administración del Estado, el Ejército, la educación, etc., que hicieron mejorar el país en todos los aspectos⁵⁶.

Pero si el reino gozaba de cierta estabilidad, también ésta había llegado a la casa de los Bellver, pues Francisco Bellver y Collazos había sido nombrado en 1843 académico de mérito por la Escultura, viendo cumplido de este modo el gran sueño inalcanzable que tuvo su padre, Francisco Bellver y Llop, de vincularse definitivamente a la Academia de San Fernando, circunstancia que, a su vez, le abría las puertas a numerosos encargos, públicos y privados, y que le facilitaría el acceso, en un futuro, al nombramiento de académico de número. Es en este ambiente donde crecerá Ricardo Bellver, quien tendrá por primer maestro a su propio padre, matriculándose años más tarde en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, donde consta inscrito desde el año 1860 hasta 1870. Durante estos diez años obtendrá unos resultados magníficos, como refleja su expediente académico, cargado de sobresalientes y premios⁵⁷, pero no se dedicará solamente al estudio, sino que, en 1862, cuando tiene diecisiete años, trabaja activamente con su tío José en el retablo de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, participando también en las exposiciones nacionales de 1862, 1864 y 1866 con sus obras *El cacique Tucapel*, *Sátiro tocando las tibias y faunos jugando con una cabra*, y *Piedad*, respectivamente, obras por las que recibió justo reconocimiento, obteniendo la mención honorífica de primera clase para la *Santísima Virgen teniendo en su regazo el cadáver de su Divino Hijo* («Piedad»).

En los años de mayor inestabilidad política y conflicto social, entre 1867 y 1871, coincidiendo con la finalización de sus estudios en la Escuela, recibió varias primeras medallas por sus trabajos de modelado del natural y otros ejercicios, pero no pudo presentarse a la Exposición Nacional de 1868, porque ésta no se celebró. Sí acudió, sin embargo, a la muestra de 1871 con sus obras *Goya*, *Una señora* y *José Bellver*.

El año 1873 será muy importante para el joven escultor, que concursó para obtener la pensión de Roma, siéndole ésta adjudicada tras realizar los tres ejercicios obligados: el relieve *Adán y Eva arrojados del Paraíso*, un *Modelo del natural* del que sólo conocemos que medía 0'85 cm. de alto por 0'63 cm. de ancho, y su *David y Goliat*, que se conserva en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, obra que fue definitiva para adjudicarse la pensión y que hubo de hacer a finales del mes de noviembre, en la misma semana en que moría su madre, Encarnación Ramón Macías. Los años de pensión romana, de 1874 a 1877, marcaron un importantísimo punto de inflexión en la vida artística y personal de Ricardo Bellver, pues allí iniciará un camino ascendente hacia el éxito artístico y también se casará, el 24 de septiembre de 1877, con Pilar Ferrant y Fischerman, hija del escultor de Cámara Luis Ferrant y Llausás (Barcelona, 1806-1868) y hermana de su compañero y amigo, el pintor

Alejandro Ferrant y Fischerman (Madrid, 1843-1917)⁵⁸, con quien también iría a Roma, al ser éste elegido pensionado de mérito por la Pintura. Como pensionado de número, realizará Ricardo Bellver el busto *El Gran Capitán* (1875), el relieve *Entierro de Santa Inés* (1876) y su mejor obra, *El ángel caído* (1877), que sería premiada con medalla de oro en la Exposición Nacional de 1878, siendo adquirida por el Estado para el Museo del Prado. El modelo en yeso fue presentado ese mismo año en la Exposición Universal de París, ciudad donde se fundió en bronce por la casa *Thiebaut et fil* a principios de 1879.

Concluidos los años de pensión, solicitó Ricardo Bellver la pensión de mérito, pero no le fue concedida, aunque esto no fue impedimento para que el artista siguiera viviendo y trabajando en Roma. Y en la Ciudad Eterna moriría su joven esposa en 1880, cuando apenas habían transcurrido dos años y medio desde su boda, dejando dos niños pequeños de los que sólo sobrevivió Alejandro Bellver Ferrant, pues un año y cinco meses después de la muerte de su esposa moriría su primogénito, Luis Bellver Ferrant. Fueron, éstos, años muy penosos, en los que el escultor se sumergió en un duro e intenso trabajo, concluyendo en apenas tres años los encargos que le habían hecho en España del *Mausoleo del Cardenal de la Lastra* (1880) para la Catedral de Sevilla, *Juan Sebastián Elcano* (1881) para el Ministerio de Ultramar, y *El ángel de la Gándara* (1882) para el Panteón de la Marquesa de la Gándara, en el cementerio de San Isidro de Madrid, obras, todas ellas, con las que demostró ser un excelente escultor. Roma se reveló en esos años como su gran maestra; Miguel Ángel fue su inspiración.

Siguió recibiendo Ricardo Bellver importantes encargos, como el relieve de *La Asunción de la Virgen* (1885) para el tímpano de la fachada de la Asunción de la Catedral de Sevilla, lo que le obligó a hacer viajes de ida y vuelta entre Roma, Madrid y Sevilla, estableciéndose definitivamente en Madrid en 1883, tras contraer matrimonio con su segunda esposa, Luisa Barrio Aguinaco. Ya consagrado como uno de los mejores escultores de su tiempo, firmará el contrato para hacer el *Mausoleo de Hombres Ilustres* (1884-1887) para el Cementerio de San Isidro de Madrid, las esculturas de *San Andrés* (1887) y *San Bartolomé* (1887) para San Francisco el Grande de Madrid, todas las imágenes de *Apóstoles y Santos de la portada de la Asunción de la Virgen* (1885-1889) para la Catedral de Sevilla, y el *Sepulcro del Cardenal Silíceo* (1890) para el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo.

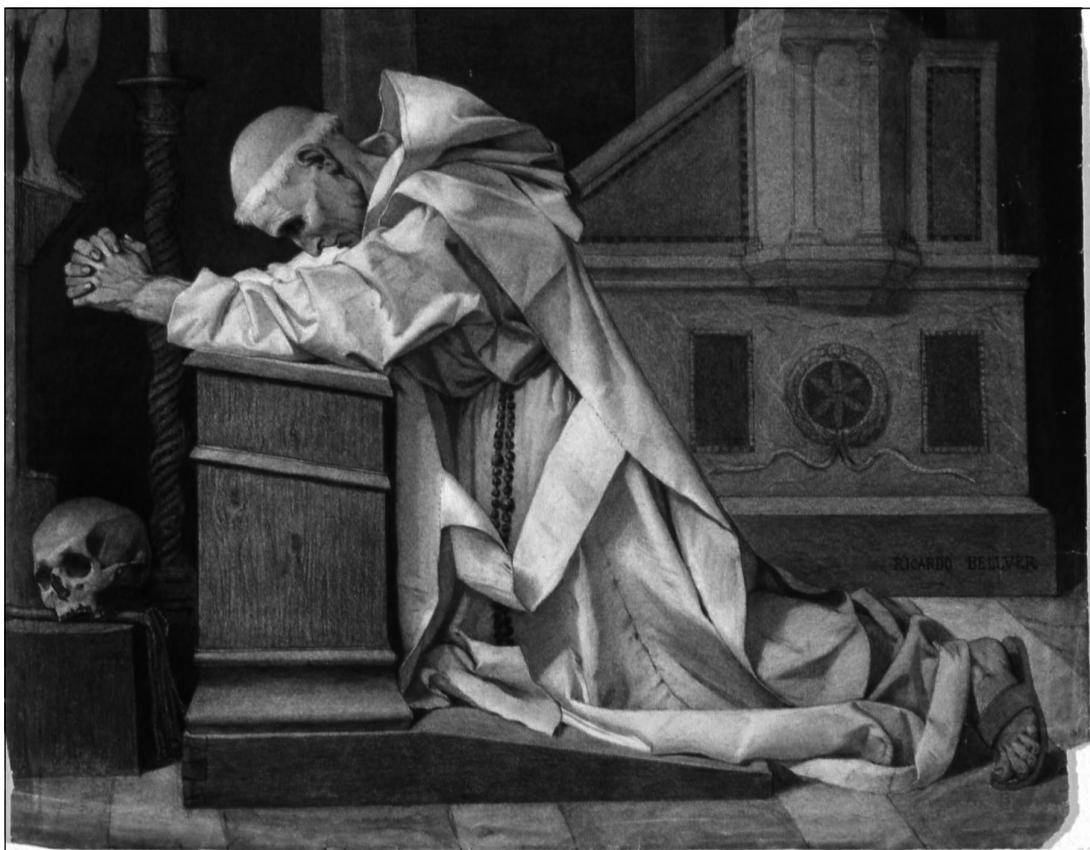
El 1 de diciembre de 1889 tomó posesión como Académico de número en la Academia de San Fernando, con la medalla que había ostentado el escultor Francisco Pérez del Valle (Bones, Asturias, 1804-Madrid, 1884), tras leer su discurso dedicado a *Miguel Ángel*, siendo contestado por Juan Facundo Riaño⁵⁹, compatibilizando a partir de este momento el taller con la Academia y la docencia, pues por entonces era ayudante numerario de Modelado y Vaciado de la Escuela Central de Artes y Oficios, obteniendo la plaza de profesor numerario dos años más tarde, en 1891, y siendo nombrado director de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid por R. O. de 28 de septiembre de 1910⁶⁰.

Otros muchos encargos de obras públicas y privadas se sucedieron a lo largo de toda su vida, aunque los más importantes fueron los que hizo entre 1878 y 1890.

Murió el 20 de diciembre de 1924, siendo reconocido como uno de los mejores escultores de la segunda mitad del siglo XIX español⁶¹.

De los Bellver de primera y segunda generación sólo hemos encontrado la obra gráfica que se conserva en la Academia de San Fernando; sin embargo, no ha sido así en el caso de Ricardo Bellver, pues, afortunadamente, hemos localizado importantes colecciones que guardan algunos de sus descendientes⁶², así como dibujos que forman parte de otras colecciones, entre las que se encuentra la que pertenece a la Academia de San Fernando,

*La Ilustración Española y Americana*⁶³, en la que hay dos dibujos y un óleo de Ricardo Bellver: un *Cartujo en oración* (1897), este dibujo, hecho en plena madurez del artista, muestra un estilo diferente a la mayoría de los dibujos del escultor. Las líneas rectas predominan incluso en su propia firma, escrita en letras mayúsculas por primera vez, a la derecha del espacio artístico ocupado. También cambia la perspectiva, dando más importancia al primer plano, en el que destaca lo estático, para simbolizar un mundo propio y distinto, ajeno a lo mundano. Es éste un dibujo, por su estilo, en el que el autor quizás quiere aproximarse al arte de vanguardia que se impone de manera imparable en la última década del siglo XIX y que desembocará en el cubismo del siglo XX⁶⁴ (il. 14).



14. Ricardo Bellver y Ramón, *Cartujo en oración*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

El segundo dibujo es una *Alegoría de la primavera* (1902). Cuando la IEA publicó el grabado de este dibujo también le dedicó el comentario: «El notable escultor Ricardo Bellver, de quien tantas obras artísticas de indiscutible mérito se conocen, nos ha dedicado un primoroso dibujo [...]. Es una alegoría de la primavera, ideada, sentida y ejecutada dentro del espíritu del más puro clasicismo. La figura de la ninfa que aparece sobre los verdes campos, las lozanas flores, los alados geniecillos, que completan la alegoría de la alegre estación de la juventud y los amores, y todos los detalles de la composición revelan claramente la maestría y el exquisito gusto del autor»⁶⁵ (il. 15).



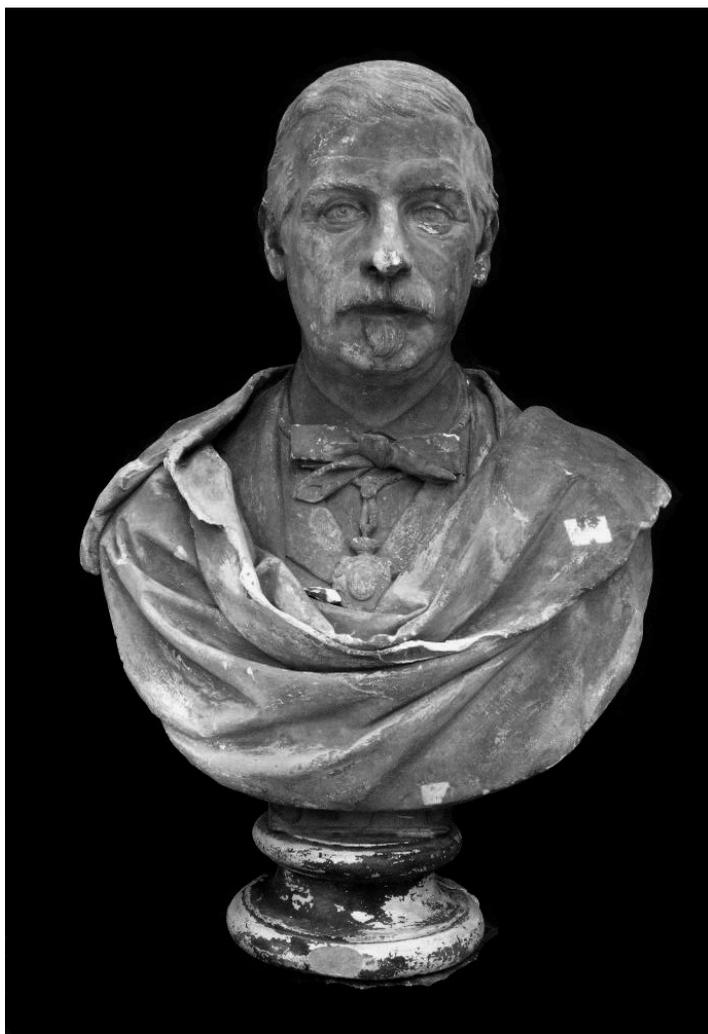
15. Ricardo Bellver y Ramón, *Alegoría de la Primavera*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Por último, *El paso del tiempo* (1905), de los óleos que hemos localizado del escultor, es éste el único que no pertenece a la colección Sánchez Bellver-Valdivielso⁶⁶. De todos ellos, es el que encierra mayor simbolismo, y, sobre todo, transmite la sensación de que el tiempo se ha detenido: la anciana, de perfil, mirando al infinito, quieta e impassible; el perro, indiferente al juego con la pelota, se ha dormido, y la niña, que podría dar la nota más vital y alegre, aparece de espaldas; sólo una muñeca de cartón piedra muestra sus ojos sin vida. Todo es estático. Todo mueve a la melancolía y a la reflexión⁶⁷ (il. 16).



16. Ricardo Bellver y Ramón, *Un día más y un día menos*. Óleo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En la Academia de San Fernando existen actualmente cinco esculturas de Ricardo Bellver: dos bustos de su padre, *Francisco Bellver y Collazos*, el busto del académico *Juan Facundo Riaño*, el del *Gran Capitán*, y una copia de su *Ángel caído*, obras, todas ellas, muy vinculadas afectivamente al escultor, particularmente los bustos de su padre y el de Riaño, mientras que *El Gran Capitán* y *El ángel caído* son, respectivamente, su primer y último envío como pensionado en Roma, siendo *El ángel caído* su obra más emblemática y la que le ha dado mayor notoriedad. El busto de *Francisco Bellver y Collazos* (hacia 1862) es un yeso recubierto de arcilla. Tras la muerte de Francisco Bellver y Collazos, en 1890, Ricardo Bellver donó el busto de su padre a la Academia, según información recabada en los archivos de la institución, donde se dice: «Donación del autor, hijo, [...] del artista retratado, hecha en 19 de enero de 1891, rogando a la Academia [...] se sirva aceptar la obra como uno de sus primeros ensayos en el arte que con tanto amor profesa»⁶⁸. Aunque no sabemos la fecha en que Bellver hizo este busto, por lo que el autor dice en su comunicación a la Academia, es indudable que fue obra de juventud, lo que nos hace creer con certeza que debió de hacerlo en los primeros años de la década de los sesenta, cuando ya colaboraba con su tío José en el retablo de las Descalzas Reales (il. 17).



17. Ricardo Bellver y Ramón, *Francisco Bellver y Collazos*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

El otro busto de *Francisco Bellver y Collazos* (¿hacia 1862-1863 ó 1890?)⁶⁹, es una réplica del anterior, recubierto de arcilla y que se conserva en el Taller de vaciados de la institución. El de arcilla debió de ser el primer busto que donó el autor a la muerte de su padre, pues el de escayola ofrece un acabado más perfecto, lo que nos hace pensar que éste pudo hacerlo Bellver posteriormente, dando mayor dignidad al retrato de su padre (il. 18).



18. Ricardo Bellver y Ramón, *Francisco Bellver y Collazos*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



En cuanto a *El Gran Capitán* (Roma, 1875)⁷⁰ es una copia del retrato que hizo en su día en madera el arquitecto y escultor Diego de Siloé (Burgos, 1495-1563)⁷¹. El de Bellver sirvió años más tarde, en 1884, al entonces joven artista Mateo Inurria (Córdoba, 1867-Madrid, 1924) para hacer, asimismo, una copia casi exacta del *Gran Capitán*, siendo ésta vaciada en bronce en 2003 y presentada en la exposición *El Gran Capitán: de Córdoba a Italia al servicio del rey*, conmemorativa del 550 aniversario del nacimiento del personaje⁷². El bronce, propiedad del Ayuntamiento de Córdoba, puede admirarse en el Patio Mudéjar del Alcázar de los Reyes Cristianos de esa ciudad. También utilizó como modelo el busto de Bellver el historiador y crítico de arte Narciso Sentenach (Sevilla, 1853-1925), quien pintó al *Gran Capitán* para la Galería de Retratos de la Biblioteca del Cabildo de Sevilla⁷³ (il. 19).

19. Ricardo Bellver y Ramón, *El Gran Capitán*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Juan Facundo Riaño Montero (1901)⁷⁴ fue nombrado académico de número de la Academia de la Historia en 1869 y años más tarde, en 1880, entró como académico de número en la Academia de San Fernando⁷⁵, donde ya era académico el padre de Ricardo Bellver, compartiendo ambos personajes sesiones académicas y otras responsabilidades. Historiador, arqueólogo, bibliófilo y político nacido el 24 de noviembre de 1829 en Granada, ciudad en cuya Universidad se licenció en Filosofía y Letras y en Derecho; fue también Riaño políglota y viajero por Europa desde muy joven, residiendo en Roma largas temporadas y regresando a España en 1851 para doctorarse en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. Su formación académica, tanto internacional como nacional, le llevó a ocupar en 1859 la Cátedra de Historia de las Bellas Artes en la Escuela Superior de Diplomática, siendo considerado como uno de sus grandes maestros. En 1864 contrajo matrimonio con Emilia Gayangos, hija de su maestro, el prestigioso arabista y bibliófilo Pascual de Gayangos y Arce (Sevilla, 1809-Londres, 1897), con quien compartió la pasión científica e investigadora.

Con la Restauración, y siendo Cánovas del Castillo presidente del Consejo de Ministros, éste le encargó la formación del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, del que sería nombrado director en 1877, ocupando en 1881 la Dirección General de Instrucción Pública⁷⁶ y dictándose durante su mandato la importante R.O. de 3 de marzo de 1881 sobre la libertad de cátedra⁷⁷, mandato durante el cual también se reorganizó la Escuela Normal de Maestros y se crearon el Patronato de Párvulos y el Museo Pedagógico.

De su carrera política destaca el haber sido senador por la ciudad de Granada, miembro del Consejo de Estado y Ministro Presidente del Tribunal Contencioso Administrativo, y entre sus principales obras, publicadas en España y en el extranjero, sobresalen: *Catalogue of the objects of Spanish production in the South Kensington Museum*, London, 1872, producto de su catalogación de los objetos españoles existentes en el Kensington Museum; *The industrial Arts in Spain*, London, 1879; *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid, 1881; y *Critical & Bibliographical notes on early Spanish Music*, London, 1887, etc.

Pero, si interesante es adentrarse en la biografía de este gran intelectual, emocionante es leer la necrología que le dedicó su compañero en la Academia de San Fernando, el cordobés Ángel Avilés Merino⁷⁸, en la que éste nos habla del hombre que en su juventud participaría en la *Cuerda Granadina*, reunión de amigos que soñaban con convertirse en el Ateneo granadino; del coleccionista de objetos artísticos e históricos y monedas árabes, a través de las cuales pensaba rehacer la historia de los nazaríes; del amante de las espadas antiguas y practicante del arte de la esgrima; del iniciador de las excursiones escolares en España...; en fin, un entrañable y apasionado hombre que nos dejó un excelente legado y que fue elegido por la Academia de San Fernando⁷⁹ para dar la contestación al discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de Ricardo Bellver y Ramón, el día 1 de diciembre de 1889⁸⁰. A partir de ese momento ambos hombres tendrían ocasión de intercambiar ideas, pensamientos e intereses académicos, cada uno desde sus responsabilidades, que, unos años después, concretamente para Juan Facundo Riaño, incluirían las propias de su puesto como director de la Academia de San Fernando, desde el 5 de diciembre de 1898 y hasta el día de su muerte, el 27 de febrero de 1901.

El busto de Juan Facundo Riaño está firmado por Ricardo Bellver y fechado en 1901, el mismo año de la muerte de aquél. Una vez más, el escultor se apresuraba a mostrar sus afectos y agradecimiento a la persona merecedora de ello, y así, en la sesión ordinaria de la Academia del día 4 de marzo de ese mismo año, en la que todos los académicos manifestaban su dolor por la muerte de Riaño, Ricardo Bellver pidió la palabra para decir

que «si se nombraba alguna Comisión para dar el pésame a la Sra. viuda de Riaño, en nombre de la Academia, él desearía formar parte de dicha Comisión y añadió que deseando rendir un tributo de gratitud á aquél que le apadrinó en la Academia, si este Cuerpo artístico le admitía el ofrecimiento él prometía hacer un busto del Sr. Riaño, para que figurase entre las obras de arte que posee esta Corporación y para perpetuar el recuerdo de su digno Director. El Sr. Presidente dio las gracias al Sr. Bellver por su oferta y dijo en nombre de la Academia que no solo acepta ésta su generoso ofrecimiento sino que lo recibirá con aprecio y gratitud⁸¹.

Ricardo Bellver cumplió de inmediato su promesa, haciendo y donando el excelente retrato, en el que plasmó con absoluto realismo la fisonomía de Juan Facundo Riaño⁸². El académico aparece elegantemente vestido, con la medalla de la Academia de San Fernando, institución donde se custodia el busto desde hace más de cien años y donde se exhibió en la exposición *Protagonistas del Arte. Retratos en la Academia*⁸³ (il. 20).



20. Ricardo Bellver y Ramón, «*Excmo. Sr. D. Juan F. Riaño*». Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Respecto a *El ángel caído* (Roma, 1877)⁸⁴, sabemos que en 1877 Ricardo Bellver se enfrentaba a su último año de pensión en Roma, y lo hacía trabajando infatigablemente en la obra que iba a ser su tercer y último envío, tras haber viajado a Florencia con el fin de estudiar a fondo la obra de Miguel Ángel⁸⁵. Su trabajo no dejó indiferente a nadie, pues, incluso antes de que el director de la Academia de Bellas Artes en Roma, José Casado del Alisal, enviara el informe anual sobre la evolución de Bellver, el Marqués de Monistrol,



21. Ricardo Bellver y Ramón, *El ángel caído*. Glorieta del Ángel Caído, Parque del Retiro, Madrid. Propiedad del Museo del Prado.

en una de las sesiones ordinarias de la Academia de San Fernando, decía «aceptando las indicaciones de un célebre escultor alemán [...] manifestó á la Academia la conveniencia de que dicha obra [El ángel caído] se ejecutase en mármol o en bronce, y figurase en la próxima exposición universal de París; y pidió á la Academia gestionase con el Gobierno para que al Sr. Bellver se le prorrogase la pensión, convirtiéndola su pensión de número en pensionado de mérito»⁸⁶.

El escultor que se había interesado por Ricardo Bellver era Eduard Müller⁸⁷, nacido en 1828 en la ciudad de Hildburghausen, en el Estado de Turingia, y quien en 1857, después de vivir varios años en Munich, París y Bruselas, se instaló en Roma, ciudad donde fue profesor y miembro de la Academia de San Luca. Müller, miembro, asimismo, de la Academia de Berlín, de la Academia de Carrara y de la Academia de San Fernando⁸⁸, esculpió en Roma en 1868 para la Galería Nacional de Berlín, su grupo más importante, *Prometeo y las Océánidas*, mármol cuyo yeso original donaría, años más tarde, en 1884, al Estado español⁸⁹, conservándose la obra actualmente en la Academia de San Fernando⁹⁰. Tras la lectura de la carta de Müller, la Junta acordó crear una comisión formada por el director de la Academia Federico de Madrazo, el Marqués de Monistrol y el Marqués de Valmar, a fin de entrevistarse con el Ministro de Estado para «hacerle presente la conveniencia de premiar y proteger al joven Escultor español»⁹¹. Apenas había transcurrido una semana cuando Federico de Madrazo envió una carta al Ministro de Estado, Manuel Silvela, en la que le informaba de los notables progresos que Ricardo Bellver había hecho en el período de pensión romana y de la conveniencia de que su obra *El ángel caído* figurara en la Sección

Española de la Exposición Universal de París de ese mismo año, por lo que solicitaba el apoyo del ministro para que la estatua se hiciera en mármol o bronce⁹².

Pero no fue ésta la única carta que recibió el ministro Silvela, pues, a continuación, sería el Conde de Coello, ministro plenipotenciario en Roma, quien le remitiría una carta dándole cuenta de que «Desde el día 25 de mayo se halla abierta en Roma la Exposición de los Pensionados de nuestra Academia de Bellas Artes y tengo la satisfacción de poder decir a V.E. que el efecto que ella ha producido en el público, a partir de las más altas clases sociales del Cuerpo Diplomático Extranjero acreditado cerca de ambas Cortes, de los Directores de las Academias de Francia, Alemania y otras Naciones y de Artistas tan eminentes como el escultor germánico Müller de reputación europea y el pintor italiano Morelli. Entre las obras expuestas [...] fijan principalmente la atención [...], la estatua del Ángel Caído de Bellver»⁹³. No exageraba el Conde de Coello, pues días más tarde la revista *La Academia*, haciéndose eco de un artículo que había publicado la revista *La Época*, informaba del gran éxito de la exposición de los pensionados de la Academia Española en Roma y la buena acogida que había tenido entre la prensa italiana, en particular la obra *El ángel caído*⁹⁴.

Era evidente la coincidencia de criterio que había en todas las personas que habían visto la estatua de Ricardo Bellver y el deseo de que ésta pudiera presentarse en la primavera de 1878 en la Exposición Universal de París, informándose en una de las sesiones ordinarias de la Academia de San Fernando acerca de «que S. M. el Rey se había ofrecido generosamente a costear la fundición de la estatua y que por lo tanto estaba ya logrado el objeto que la Academia se proponía»⁹⁵. Sin embargo, fue tan lenta la Administración en tomar sus decisiones, que se agotó el tiempo para que *El ángel caído* se pudiera fundir en la casa Nelly de Roma, de tal modo que, sin más tiempo por delante, el director interino de la Academia de Bellas Artes en Roma envió la estatua a España⁹⁶, llegando de este modo a Madrid el modelo en yeso de *El ángel caído*, que el Ministerio de Estado trasladaría directamente al Palacio de Indo, donde se iba a inaugurar la Exposición Nacional de Bellas Artes a principios de 1878⁹⁷. El día 8 de enero de 1878 se reunió en el Palacio de Indo el Jurado de la Escultura, formado por Sabino de Medina (presidente), Carlos Luis de Ribera, Jerónimo Suñol, Francisco Torrás, Benito Soriano Murillo, Vicente Esquivel y Eugenio Duque (secretario), para examinar las obras que se habían presentado a la Exposición de Bellas Artes, que fue inaugurada el día 27 de enero de 1878 por los reyes Alfonso XII y María de las Mercedes⁹⁸. A partir de ese momento quedaron las obras expuestas al público, mientras los jurados hacían la propuesta de premios. Por sugerencia de Esquivel, se votó para primera medalla de oro el grupo en yeso *La Virgen Madre*, del catalán Juan Samsó, apoyando la proposición Ribera, Esquivel, Suñol, Torrás y Duque, y adjudicándose la medalla por unanimidad. Propuso después Torrás para la segunda medalla de oro *El ángel caído* de Ricardo Bellver, pero Esquivel y Duque consideraron que la obra no reunía las condiciones «para ser digna de tan alta recompensa» y, tras una acalorada discusión, el presidente del jurado dispuso que se pasase a la votación, que fue nominal por expreso deseo de Esquivel y Duque, quienes quisieron que su voto en contra constase en acta, quedando elegida la estatua de *El ángel caído*, por cinco votos a favor y dos en contra⁹⁹. Adjudicadas las dos medallas de oro, se tasaron en cinco mil pesetas *La Virgen Madre* de Juan Samsó y en cuatro mil quinientas *El ángel caído* de Ricardo Bellver¹⁰⁰. Adquirido *El ángel caído* por el Estado en este precio, fue enviado a la Exposición Universal de París sin que se hubiera fundido en bronce. El modelo en yeso estuvo expuesto en el pabellón español desde el día uno de mayo, fecha en que quedó inaugurada la muestra

internacional¹⁰¹; sin embargo, y pese a lo que afirman algunos autores, la estatua de Bellver no fue premiada en París, tal como se puede confirmar en el catálogo con la lista de recompensas editado en 1878 por el Ministerio de Agricultura francés¹⁰².

Clausurada la exposición internacional, el modelo en yeso se fundió en bronce en la casa *Thiebaut et fil* de París por el precio de diez mil pesetas, encargándose Ricardo Bellver personalmente de la supervisión de todo el proceso y del cincelado de su obra, que quedó concluida a principios de junio de 1879¹⁰³. Ese mismo mes se incluyó *El ángel caído* en el Inventario Contemporáneo del Museo Nacional de Pintura y Escultura, con el número 49¹⁰⁴, pero, apenas habían pasado unos meses cuando Francisco Sans, entonces director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, propuso al director de Instrucción Pública, José Cárdenas, que la estatua «por lo atrevido de su composición, por su original actitud y también por la materia en que ha sido fundida, tal vez no produzca todo el efecto apetecido, encerrada cual lo está hoy en los estrechos límites de una sala [...] que la mencionada estatua sin dejar de ser propiedad del Museo Nacional de Pintura y Escultura, sea colocada en sitio público»¹⁰⁵. La propuesta fue aceptada y, a pesar de los intentos de Ricardo Bellver para que *El ángel caído* no saliera de las estancias del museo¹⁰⁶, la escultura fue colocada el 29 de abril de 1880 sobre el pedestal de la *Fuente de la China*, fuente diseñada por el arquitecto Francisco Jareño para el paseo de Coches del Parque de Madrid¹⁰⁷ (il. 21).

Casi un siglo más tarde, en 1989, se llevó a cabo la primera reproducción de *El ángel caído*, hecha en poliéster y fibra de vidrio por la Escuela Taller de Vaciados y Reproducciones Artísticas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los trabajos llevados a cabo por los alumnos de la Escuela en el Parque del Retiro y en el Taller de Vaciados fueron supervisados y dirigidos por el jefe del taller, Miguel Ángel Rodríguez, y por los profesores María Enma García Castellanos, Rafael Gómez y Ángel Tello, dando como resultado la magnífica réplica que se presentó en la exposición *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*, celebrada ese mismo año en las salas de la Academia de San Fernando, institución que conserva desde entonces la copia de la obra maestra de Ricardo Bellver y Ramón¹⁰⁸.

NOTAS

1. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF. Archivo), *Monumento en memoria de la jura de la Constitución por el Rey 1820*, sign. 2-28-4, «Las Cortes comisionan a la Academia para que abra una oposición según las bases que propone, para adjudicar un premio de 6 onzas de oro al autor del mayor monumento que perpetue la jura de la Constitución. Efectuado el concurso adjudica el premio a D. Custodio Moreno y las Cortes se conforman con esta elección».
2. HERNÁNDEZ CLEMENTE, Alejandra, «Cronología de la obra escultórica de Ricardo Bellver y Ramón», en *Ricardo Bellver y Ramón. Su obra escultórica: un estudio historiográfico y documental*, Madrid, 2012, t. II, cap. V, pp. 578-584. (Tesis doctoral). También disponible en Web: <<http://eprints.ucm.es/14987/1/T33307.pdf>>.
3. *Libro número veinte de Bautismos*, Archivo parroquial de la iglesia de san Esteban de Valencia, fol. 101v.
4. Francisco Bellver y Collazos estudió y trabajó durante cinco años en el taller de Valentín Urbano, según afirma Francisco Asenjo Barbieri en la biografía que hizo del escultor y que recoge BENLLIURE, Mariano, *El anarquismo en el arte. Discurso leído en la recepción pública del Mariano Benlliure el 6 de octubre de 1901; y contestación de José Esteban Lozano*, Madrid: Est. Tip. de la Viuda é Hijos de Tello, 1901.
5. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Archivo (en adelante AFBAM), Fondo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Solicitudes admisión de matrículas, Escuela de la calle Fuencarral, caja nº 47. En la solicitud de Francisco Bellver y Collazos hay una anotación de Valentín Urbano certificando que el joven es aprendiz de su casa.
6. ARIAS ANGLÉS, Enrique (et al.), *Historia del Arte Español: Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid: Akal, 1999, pp. 92-93.

7. Sabemos que estaba matriculado en 1829 por la fecha que aparece en el dibujo *Cabeza masculina barbada*, que guarda el Archivo.
8. ASF. Archivo, Estudio de la Merced. Discípulos que piden el pase de Figuras al Yeso: Francisco Bellver, 19 de diciembre de 1830, sign. 1-23-3; Matrícula para el curso 1831-1832. Sala de El modelo de Yeso: Francisco Bellver (nº 11); Matrícula para el curso 1834-1835 (Estudios mayores). Sala del Natural: Francisco Bellver (nº 9); Matrícula del Curso Académico de 1835-1836. Sala del Natural: Francisco Bellver (nº 14); Matrícula del Curso Académico de 1836-1837. Sala del Natural: Francisco Bellver (nº 6). Sala del Colorido: Francisco Bellver (nº 6); Matrícula del Curso Académico 1837-1838. Sala del Natural: Francisco Bellver (nº 1); Matrícula Curso Académico de 1838-1839. Sala del Natural: Francisco Bellver (nº 19); Matrícula Curso Académico de 1839-1840. Sala del Natural: Francisco Bellver (nº 7), sign. 1-22-1.
9. ASF. Archivo, *Relación de Académicos*, p. 421: «TOMÁS, José: 1828-12-7: Es nombrado Académico de mérito por la escultura; 1833-1-27: Nombrado Teniente Director (sucede a Ramón Barba); 1842-2-6: Se le conceden los honores y graduación de Director de escultura; 1844-1-21: Es nombrado Director de escultura (sucede a Esteban de Ágreda); 1845-9-14: Es nombrado Director de pintura; 1846-4-1: Es nombrado Académico de número». Disponible en Web: <http://archivobiblioteca-rabasf.com/pdf/Relacion_de_academicos.pdf>.
10. Archivo General de Palacio Real (en adelante AGPR), Personal, caja 12061, exp. 34, carta de Francisco Bellver a Fernando VII, 2 diciembre 1825.
11. PARDO CANALIS, Enrique, *Escultores del S. XIX*, Madrid: CSIC, 1951, p. 106. Según este autor, José Tomás aparece matriculado en las clases de la Academia en 1804, fecha en la que también estudiaba en ella Francisco Bellver y Llop y, aunque existen más de diez años de diferencia de edad entre uno y otro, debieron de conocerse, y después ambos trabajarían para la Casa Real, donde debieron de afianzar su amistad.
12. AGPR, Personal, caja 1300, exp. 23, fechas 1836-1848, Escultor José Tomás.
13. PARDO CANALIS, *op. cit.*, pp. 106-108 y 275-283.
14. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, tomo 25916, fol. 861, Testamento de Dña. Engracia Bellver y Collazos, viuda de José Tomás, 20 abril 1850.
15. ARIAS ANGLÉS, *op. cit.*, p. 92.
16. ASF. Archivo, sign. 1-4-4.
17. AFBAM, Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, caja nº 113, carta de la Dirección General de Instrucción Pública a la dirección de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, 8 febrero 1870.
18. AFBAM, Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, caja nº 105, legajillo de 1871, carta de la Asociación Popular del Distrito de Hospital de Madrid a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado solicitando dibujos, 9 noviembre 1871; carta de acuse de recibo de 30 dibujos de la citada Asociación.
19. *Ibid.*, carta del Conservatorio de Artes solicitando dibujos a la dirección de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, 22 diciembre 1871.
20. *Ibid.*, carta del Centro de Artistas Industriales de Toledo solicitando dibujos a la dirección de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, 10 diciembre 1875.
21. *Ibid.*, legajillo de 1876, carta de la RABASF a la dirección de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, 23 marzo 1876.
22. *Ibid.*, legajillo de 1877: carta de la Escuela de Bellas Artes de Valencia a la dirección de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado solicitando dibujos, 22 octubre 1877.
23. AFBAM, Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, caja nº 104, legajillo de 1879, carta del Comisario Regio del Colegio Nacional de Sordo-Mudos al director de la Escuela, solicitando dibujos de los alumnos de la Escuela, 1 julio 1879.
24. *Ibid.*, carta del presidente de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer dirigida al director de la Escuela solicitando dibujos, 6 marzo 1882.
25. AZCÁRATE LUXÁN, Isabel; DURÁ OJEA, Victoria; RIVERA NAVARRO, Elena, «Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1736-1967)», *Academia*, nº 66 (1988), pp. 414, 462 (índice alfabético). Disponible en Web: <<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/01366287651425273265679/index.htm>>.
26. AZCÁRATE LUXÁN (et al.), *op. cit.*, *Cabeza masculina barbada*, Inv. Nº 240/P-1829-10. Medidas: 24 x 28. Carboncillo, clarión y lápiz. Papel marrón. Anverso: F. Bellver (Carboncillo), Madrid 19-12-1829, Julián Verdú (rubric.). Reverso: «Obtuvo pase en junta ordinaria del 27 de diciembre de 1829».
27. AZCÁRATE LUXÁN (et al.), *op. cit.*, *Desnudo masculino portando paño y espada*, Inv. Nº 268/P-1830-20. Medidas: 57 x 38. Sanguina. Papel marrón. Anverso: pide pase al yeso / Salvatierra (Rubricado). Reverso: Francisco Bellver (a lapiz). «Tubo pase en Junta Ordinaria del 19 de diciembre de 1830».
28. AZCÁRATE LUXÁN (et al.), *op. cit.*, *Dos estudios de pie y mano*, Inv. Nº 1740/P. Medidas: 62 x 45. Lápiz, carbón, to-

- que de clarión y sepia. Papel. Anverso: Francisco Bellver, rubricado (a tinta). Sellado por la Academia; *Zenón*, Inv. Nº 1738/P. Medidas: 62 x 44. Lápiz. Papel agarbanzado claro. Anverso: Francisco Bellver, rubricado (a tinta). Este vaciado pertenece a la *Colección Mengs*, de la Academia de San Fernando y fue regalada por el pintor bohemio al rey Carlos III en 1776, con el fin de que los vaciados fueran llevados a la Academia para que pudieran ser estudiados y dibujados por los estudiantes y profesores de la misma. Para más información sobre esta colección, vid: NEGRETE PLANO, Almudena, «La colección de vaciados de Mengs», *Academia*, nºs 92 y 93 (2001), pp. 9-32.
29. AZCÁRATE LUXÁN (et al.), *op. cit.*, *Desnudo masculino*, Inv. Nº 1737/P. Medidas: 62 x 48. Lápiz, carbón y toques de clarión, papel agarbanzado. Anverso: Francisco Bellver, rubricado (a tinta) (1830?); *Cabeza masculina*, Inv. Nº 1739/ P. Medidas: 45 x 30. Carbón, lápiz y toques de clarión. Papel agarbanzado claro. Anverso: Francisco Bellver, rubricado (a tinta). Reverso: dibujo cortado de un desnudo masculino (a lápiz y clarión); *Dibujo cortado de un desnudo masculino*, Inv. Nº 1739/P. (Dibujado en el reverso). Medidas: 45 x 30. Lápiz y clarión. Papel agarbanzado claro. Anverso: Francisco Bellver (rubricado a tinta).
 30. ASF. Archivo, sign. 1-22-12, Matrículas: Curso Académico 1832-1833. Clase de Principios: Mariano Belver (nº 86); Curso Académico 1833-1834. Clase de Cabezas: Mariano Belver (nº 8); Curso Académico 1834-1835. Sala de Figuras: Mariano Belver (nº 9); Curso 1835-1836. Sala de Figuras: Mariano Belver (nº 11); sign. 1-22-1, Matrículas: Curso Académico 1836-1837. Sala del Modelo de Yeso: Mariano Belver (nº 27); Curso Académico 1837-1838. Sala del Modelo de Yeso: Mariano Belver (nº 5); Curso Académico 1838-1839. Sala del Modelo de Yeso: Mariano Belver (nº 2); Curso Académico 1839-1840. Sala del Natural: Mariano Belver (nº 6).
 31. EGEA MARCOS, María Dolores, «Valeriano Salvatierra; vida, obra y documentos», *Anales de la Universidad de Murcia, Letras*, vol. XII, nºs 3 y 4 (1982-1983), pp. 189-267.
 32. EGEA MARCOS, *op. cit.*, Doc. III Archivo de Palacio, 2671/16, pp. 234-235.
 33. «Venta de la colección de cuadros del difunto Sr. Peleguer», *El arte en España*, tomo VII (1868), pp. 22-24.
 34. HERNÁNDEZ CLEMENTE, Alejandra, «Los Bellver de la segunda generación en la villa y corte», en *op. cit.*, t. I, cap. IV, pp. 190-228.
 35. AGPR, Personal, caja nº 16611, exp. 9, Testimonio notarial nombramiento escultor de Cámara honorario, en Madrid a 11 de junio de 1865. Firmado por el notario D. Pablo de la Lastra de Madrid.
 36. AZCÁRATE LUXÁN (et al.), *op. cit.*, *Estudio de pie*, Inv. nº 319/P- 1833-22. Medidas: 37 x 30. Lápiz. Papel blanco agarbanzado. Anverso: Madrid, 9 de marzo de 1833. Pide pase a cabezas/Peleguer (rubricado). Reverso: Mariano Bellver. «Tubo pase a cabezas en 10 de marzo de 1833».
 37. AZCÁRATE LUXÁN (et al.), *op. cit.*, *Cabeza masculina barbada*, Nº Inventario: 323/ P.1834-1. Medidas: 43 x 34. Car-boncillo y clarión. Papel marrón. Anverso: R1. Estudio de dibujo de la Merced/Madrid 15 de marzo de 1834/ Vi-cente Peleguer (rubricado). Reverso: Mariano Bellver. «Paso a figuras en 16 de marzo de 1834».
 38. ASF. Archivo, sign. 1-22-12, Matrículas: Curso académico 1837-1838: Sala de Principios: José Belver (nº 157); Curso académico 1838-1839: Sala de Extremos, Cabezas y Figuras: José Bellver (nº 28); Curso académico 1839-1840: Sala de Extremos, Cabezas y Figuras: José Belver (nº 12); Curso académico 1840-1841: Sala de Extremos: José Belver (nº 39).
 39. Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante AMAAEE), leg. 4330, legajillo de 1856-Pensionados en Roma.
 40. ASF. Archivo, Libro de actas, Junta general del día 6 de abril de 1856, sign. 3-92, fol. 74r.
 41. «Esquela mortuoria de José Bellver y Collazos», *La correspondencia de España, Diario Universal de Noticias*, edición de la noche, Año XX, nº 4189 (Madrid, 11 mayo 1869), p. 4.
 42. AZCÁRATE LUXÁN (et al.), *op. cit.*, *Manos orando*, Inv. Nº 458/P-1841-1944. Lápiz. Papel blanco azulado. Anverso: Madrid 4 de diciembre de 1841/José de Tomás (rubricado). Reverso: José Belver. Paso a cabezas en 5 de diciembre de 1841.
 43. AZCÁRATE LUXÁN (et al.), *op. cit.*, *Desnudo masculino portando paño y espada*, Inv. Nº: 555/P-1843-35. Medidas: 54 x 41. Lápiz y clarión. Papel pardo. Anverso: Madrid 29 de Noviembre de 1843/José de Tomás (rubricado). Reverso: José Bellver (a lápiz) Paso a yeso en 3 de diciembre de 1843.
 44. *La Esperanza*, año décimo, nº 9806 (Madrid, 14 diciembre 1853), p. 3.
 45. ASF. Archivo, carta de José Bellver al director de la Academia de San Fernando, 18 febrero 1854, sign. 1- 33-15.
 46. OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX.*, Madrid: imprenta a cargo de Ramón Moreno, 1868, t. 1, p. 71; SERRANO FATIGATI, E., «La escultura en Madrid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XIX (1909-1911), p. 70.
 47. *La Iberia*, año IX, nº 2569 (6 diciembre 1862), p. 3: «Exposición Universal de 1862. Pintura y escultura [...] El Cristo modelado en yeso, de Bellver, escultor español, es un estudio escelente de las formas muertas, en los grandes detalles de la figura; pero no una obra acabada y perfecta en sus pequeños detalles».
 48. OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *op. cit.*, p. 71; SERRANO FATIGATI, E., *op. cit.*, p. 69.

49. *Academia Nacional de Nobles Artes de San Fernando (Madrid). Resumen de las Actas y tareas de la Academia Nacional [...] 1867-1870. Año académico de 1868 a 1869 escrito por su Secretario General el Excelentísimo Sr. D. Eugenio de la Cámara*, nota necrológica de José Bellver, pp. 6-8.
50. OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *loc. cit.*; SERRANO FATIGATI, E., *loc. cit.*
51. «Nuestros grabados: Viriato. estatua en yeso de D. José Bellver», *La ilustración española y americana* (en adelante *IEA*), año XVI, nº XXXVI (Madrid, 24 septiembre 1872), pp. 563 y 564.
52. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Velázquez y la escultura clásica. El Segundo viaje a Italia», en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid, 2007, pp. 31-52.
53. *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, fichas del catálogo nºs 40, 41, 42, 43, 44, 45 y 46, pp. 433-441.
54. Vid. *ibíd.*, ficha del catálogo nº 31, p. 423.
55. Archivo parroquial de la iglesia de san Ildefonso de Madrid, Libro de Bautismos nº 6, fol. 55253: partida de bautismo de Ricardo Bellver y Ramón.
56. COMELLAS, José Luis, *Historia de España moderna y contemporánea*, Madrid, 1989, pp. 301-305.
57. AFBAM, caja nº 168 (1871-1872). Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Certificación académica de Ricardo Bellver y Ramón de fecha 27 de noviembre de 1871 (firmada por el Secretario, Esteban Aparicio, con el Vº Bº del Director, Carlos Luis de Ribera). V. a., sig. 177-1, Estudios superiores. Libro de toma de razón de alumnos elegidos para premio, (1861-1870).
58. Alejandro Ferrant era hijo de Alejandro Ferrant y Llausás y de María Fischerman. Al morir su padre, su hermano y él fueron educados por su tío, el pintor de Cámara Luis Ferrant y Llausás (Barcelona, 1806-Madrid, 1868). Luis Ferrant se casó con la viuda de su hermano, con quien tuvo a su hija Pilar, que se casó con Ricardo Bellver en Roma en 1877.
59. BELLVER Y RAMÓN, Ricardo, *Miguel Ángel, discurso leído en la recepción pública de Ricardo Bellver, el día 1 de diciembre de 1889, y contestación de Juan Facundo Riaño*, Madrid, 1889.
60. BELLVER Y RAMÓN, Ricardo, *Memoria y Anuario del Curso de 1910 a 1911, presentada por el Ilmo. Sr. D. Ricardo Bellver y Ramón, Director de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid*, Madrid, 1911, p. 5.
61. HERNÁNDEZ CLEMENTE, Alejandra, «Análisis de la producción artística de Ricardo Bellver y Ramón y sus documentos», en *op. cit.*, t. II, cap. V, pp. 306-828.
62. *Ibíd.*, pp. 307-577.
63. UTANDE RAMIRO, M. C., «Inventario de la colección de dibujos originales para la Ilustración Española y Americana», *Academia*, nº 64 (1987), pp. 249-330; nº 72 (1991), pp. 491-560; y nº 81 (1995), pp. 307-338.
64. *IEA*, año XLI, nº 14 (Madrid, 15 abril 1897), p. 229, *Un cartujo en oración*, Inv. nº L-817 (782). Carboncillo 0,48 x 0,60. Firmado en la base del púlpito: «RICARDO BELLVER». Reverso a lápiz azul: «1897/1º p. 229/Abril». Debajo, a lápiz: «Título /Domine exaudir orationem mean» (sic) (Señor, escucha mi oración). Papel.
65. *IEA*, año XLIV, nº 15 (Madrid, 22 abril 1902), p. 244, *Alegoría de la primavera*, Inv. nº L- 622 (S/N). Lápiz 0,51 x 0,39. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Ricardo Bellver». Reverso a lápiz: *La Primavera*. Papel.
66. HERNÁNDEZ CLEMENTE, Alejandra, «Catálogo de obra gráfica, apartado: Colección Sánchez Bellver-Valdivielso», en *op. cit.*, t. II, cap. V, pp. 332-577.
67. *IEA*, año XLIX, nº 1 (Madrid, 8 enero 1905), p. 4, *El paso del tiempo*, Inv. nº L-322 (39) Óleo 0,41 x 0,28. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Ricardo Bellver». Abajo: «Un día más y un día menos».
68. ASF. Archivo, sign. 5-422-1.
69. AZCUE BREA, Leticia, «Inventario de las colecciones de escultura de la RABASF», *Academia*, nº 62 (1986), p. 277. Escayola. Medidas: 0'74 x 0'50 x 0'38. RABASF, Inv. Núm. E-135, Madrid.
70. AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: catálogo y estudio*, Madrid, 1994, p. 434. Busto. Yeso. Primer envío como pensionado en Roma. Medidas: 108 x 0'85 x 0'55. Inscripción en el frente: «EL GRAN CAPITÁN. GONZALO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA». Inv. N.º: E-558.
71. *IEA*. Año XIX, nº XL, (Madrid, 30 octubre 1875), p. 267 y portada.
72. PRIMO JURADO, Juan José, *El Gran Capitán: de Córdoba a Italia al servicio del Rey*, Córdoba, 2003.
73. *Archivo Hispalense*, t. III, (1887), p. 240.
74. AZCUE BREA, Leticia, *op. cit.*, (1986), p. 292. Escayola. 0'66 x 0'43 x 0'30. Inv. Núm. E-282. En el frente, franja inferior: «EXCMO. Sr. D. JUAN / F. RIAÑO». En el lateral izquierdo, firmado: «Ricardo Bellver/1901».
75. ASF. Archivo, *Relación de Académicos*, p. 359. Disponible en Web: <http://archivobiblioteca-rabASF.com/pdf/Relacion_de_academicos.pdf>.
76. *Gaceta de Madrid* (en adelante *GM*), nº 233 (Madrid, 21 agosto 1881), p. 521: Real Decreto nombrando Director general de Instrucción Pública a Juan Facundo Riaño (Ref. 1881/05986).
77. *GM*, nº 63 (Madrid, 4 marzo 1881), p. 615: Circular a los Rectores de las universidades, relativa a la derogación

- de la de 26 de febrero de 1875 y Real Decreto de la misma fecha, que suspendió a varios profesores del ejercicio de su cargo (Ref. 1881/01548).
78. *Nuestro Tiempo*, año I, nº 4, Madrid, abril de 1901, pp. 652-656: «D. Juan Facundo Riaño».
 79. ASF. Archivo, *Libro de actas*, junta ordinaria del lunes 14 de noviembre de 1887: Discurso de recepción de D. Ricardo Bellver (electo), sign. 3-99, fol. 471.
 80. BELLVER Y RAMÓN, Ricardo, *op. cit.*, 1889.
 81. ASF. Archivo, *Libro de actas de sesiones*, S. O. del lunes día 4 de marzo de 1901, sign. 3-104, fols. 187-193.
 82. ASF. Archivo, sign. 5-422-1.
 83. *Protagonistas del Arte: Retratos en la Academia*, catálogo de la exposición, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, febrero-abril 2011.
 84. ASF. Archivo. Libro de Actas de sesiones. S. O. del día 21 de mayo de 1877: Pensionado de número de la Escultura (D. Ricardo Bellver) Grupo de el Ángel caído; S. O. del día 18 de junio de 1877: Gestiones acerca de la ejecución en mármol del grupo del Ángel caído, del Sr. Bellver, pensionado de número por la escultura, sign. 3-96, fols. 627 y 628. Bronce. Medidas: 2,65 m de alto. Tercer envío como pensionado en Roma. Medalla de Oro Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878. El original en escayola se presentó en la Exposición Universal de París de 1878 Fundación Thiebaut Fils, París. Glorieta de El Ángel caído, Parque del Retiro, Madrid. Es propiedad del Museo del Prado.
 85. AMAAEE, leg. H- 4339: Carta del director de la Academia en Roma al Ministro de Estado, de fecha 10 de septiembre de 1876, informándole de la evolución de Ricardo Bellver.
 86. ASF. Archivo, Libro de Actas de sesiones del año 1877. Sesión ordinaria celebrada el lunes 21 de Mayo, sign. 3-96, fol. 627 y 628.
 87. *La Academia. Revista de Cultura Hispano-Portuguesa y Latino-Americana*, tomo I (1877), pp. 333-334.
 88. ASF. Archivo, Libro de Actas de sesiones del año 1877. Sesión extraordinaria celebrada el día 3 de diciembre de 1877: Nombramiento de Académico correspondiente a Eduard Müller, sign. 3-97, fol. 70.
 89. *GM*, año CCXXIII, nº 323, tomo IV (martes 18 noviembre 1884), p. 413. *Ministerio de fomento. Real Orden*: «Excmo. Sr.: S.M. el Rey (Q.D.G.) ha tenido á bien aceptar el donativo que el célebre escultor alemán Monsieur Müller, residente en Roma, hace al Estado del yeso original de su magnífico grupo Prometeo; disponiendo al propio tiempo se manifieste al Embajador de S. M. cerca de la Santa Sede, para que lo trasmita al egregio escultor alemán, el reconocimiento con que se recibe su espléndido regalo, el cual será destinado á la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado como digno modelo de estudio al par que de admiración para los alumnos que reciban la educación artística (...) Madrid, 7 de Noviembre de 1884».
 90. Nº de inventario E-452.
 91. ASF. Archivo, sign. 1-51-2, Minuta. Carta dirigida a los académicos Marqués de Monistrol y Marqués de Valmar, de fecha 22 de mayo de 1877.
 92. *Ibíd.*, Minuta. Carta dirigida al Ministro de Estado, Manuel Silvela, con fecha 27 de mayo de 1877 y firmada por Madrazo.
 93. AMAAEE, leg. H-4342: Carta del Conde de Coello al Ministro de Estado de fecha 1 de junio de 1877.
 94. *La Academia. Revista de Cultura Hispano-Portuguesa y Latino-Americana*, tomo I (10 junio 1877), pp. 364-365.
 95. ASF. Archivo, Libro de Actas de Sesiones del año 1877. Sesión ordinaria del lunes 18 de junio de 1877: Gestiones acerca de la ejecución en mármol del grupo del Ángel Caído de Bellver, pensionado de número por la Escultura, sign. 3-96, fol. 650.
 96. AMAAEE, leg. H-4343, legajillo 1878, Contabilidad: Recibo-albarán de fecha 13 de diciembre de 1877.
 97. ASF. Archivo, sign. 4-65-1. Carta del Ministro de Estado, Manuel Silvela, al Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 4 enero 1878.
 98. *GM*, Año CCXVII, nº 28, tomo I, p. 231. Ministerio de Estado. Dirección general de Instrucción pública, Agricultura é Industria-Bellas Artes: Inauguración Exposición general de Bellas Artes, Madrid, lunes 28 de enero de 1878 (Ref.: 1878/00617).
 99. ASF. Archivo, Sección de Escultura. Actas de la Exposición General de Bellas Artes de 1878. Acta del día 7 de febrero de 1878.
 100. ASF. Archivo, Sección Escultura. Actas de la Exposición general de Bellas Artes de 1878. Acta del día 17 de febrero de 1878.
 101. Biblioteca Nacional de Francia, *Carton d'invitation, cérémonie d'ouverture de l'exposition universelle de 1878 à Paris, 1er. Mai 1878*. <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/9016-carton-d-invitation-ceremonie-d-ouver/>>.
 102. *Catalogue officiel. Liste des récompenses Exposition Universelle Internationale (1878: Paris), França*, Paris, 1878, pp. 14 y ss.

103. Archivo General de la Administración (en adelante AGA), sign. 6821, Educación. Instrucción Pública. Bellas Artes, certificado del Cónsul de España en París, 1 junio 1879.
104. Museo Nacional de Pintura y Escultura, reg. nº 196, fol. 104, Comunicado interior del Conservador del Museo Nacional (Departamento de la Trinidad) al Director del Museo, 28 junio 1879.
105. AGA, loc. cit., Carta del director del Museo Nacional de Pintura y Escultura al director de Instrucción Pública, de fecha 28 de octubre de 1879. (Es transcripción del original, recogida en el informe relativo a *El ángel caído*).
106. *Ibíd.*, Carta de Ricardo Bellver al director de Instrucción Pública, 3 noviembre 1879.
107. *Siglo Futuro*, año V, nº 1349 (Madrid, 30 abril 1880), p. 3: «Ayer quedó colocada en el Retiro la estatua de bronce modelada por el Sr. Bellver, titulada El Ángel Caído (...)».
108. *La Formación del Artista, de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO COMO BALUARTE DE LA CONSERVACIÓN PATRIMONIAL

M.^a Teresa Vicente Rabanaque

RESUMEN: Este artículo analiza el desarrollo de la conservación y restauración española en el siglo XIX a partir del papel hegemónico que tuvo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la jerarquización, valoración y supervisión de las intervenciones realizadas en el patrimonio nacional. Esto justificó el prestigio de ser nombrado restaurador académico, así como la autoridad que tuvo esta institución al decidir el programa y tribunal de las oposiciones a la plaza de restaurador en los museos españoles.

PALABRAS CLAVE: Restaurador, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, conservación, restauración, patrimonio.

THE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO AS BULMARK OF HERITAGE CONSERVATION

ABSTRACT: This article assesses the development of Spanish conservation and restoration in the 19th century based on the hegemonic role of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in the hierarchical structuring, valuation and supervision of the interventions carried out on national heritage. This justified the prestige of being appointed academic restorer, as well as the authority that institution had when deciding on the programme and tribunal of competitive examinations for the posts of restorers in Spanish museums.

KEY WORDS: Restorer, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, conservation, restoration, heritage.

EL SIGLO XVIII: EL NACIMIENTO DE LA REAL ACADEMIA

La fundación de las primeras Academias, en España, se remonta al siglo XVIII y se explica por el propio contexto histórico-político, con la llegada a España de la dinastía borbónica. La nueva monarquía trató de introducir reformas y abrir camino a las ideas ilustradas europeas, que propugnaban el desarrollo de la razón y del saber científico. Esta renovada mentalidad permite entender el impulso de las academias, siendo la primera la Real Academia de la Historia, nacida en 1738 bajo el mandato de Felipe V. Sin embargo, no fue hasta unos años después, en 1752 y estando gobernando Fernando VI, cuando se fundó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. El hecho de que ambas instituciones, así como los principales museos de la época, se localizaran en esta ciudad estuvo relacionado con el centralismo impulsado por la nueva administración.

En este periodo, Madrid, como capital política del Estado español, vivió un importante crecimiento desde que, en 1561, se estableciera la Corte en la urbe madrileña. Además, durante el siglo XIX asistiremos a la constitución de los estados nacionales, que impulsaron

una identidad nacional sustentada en la recreación del pasado común. De ahí que en estos momentos aparecieran los grandes museos en las diferentes capitales europeas¹. En este contexto, Madrid se erigió en centro neurálgico, concentrando las principales instituciones encargadas de supervisar y gestionar la conservación y restauración patrimonial. De tal modo que el centralismo estatal justificó el protagonismo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como principal órgano de vigilancia del patrimonio, papel que desempeñó junto con las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos².

De forma breve, el antecedente inmediato de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se remonta a la academia privada que solicitó abrir Domenico Olivieri³ al rey Felipe V y que funcionó desde 1741 hasta 1744. Esta iniciativa alentó el deseo de constituir una institución real, razón por la que ese mismo año de 1744 se formó la denominada Junta Preparatoria⁴, siendo el marqués de Villarias y Fernando Triviño, respectivamente, el primer protector y vice-protector; y recayendo sobre Olivieri la dirección general de la misma. Finalmente, con Fernando VI se aprobaron los Estatutos⁵ que dieron paso a su fundación por Real Decreto de 12 de abril de 1752. Con ello se constituyó como la primera Real Academia de Bellas Artes en España, de la que dependerían todas las demás.

En relación con el protagonismo que la Academia desempeñó como órgano custodio del patrimonio, conviene matizar que, desde sus orígenes, se concibió como una institución artística, establecida con autoridad pública, para la protección y tutela de las bellas artes. Además, fue un centro oficial docente encargado de controlar la restauración y comisionar artistas para juzgar las intervenciones realizadas en el patrimonio nacional. Por tanto, esta institución tuvo, desde su génesis, una gran repercusión en la salvaguarda y difusión patrimonial. Desde 1777 se le atribuyeron funciones relativas a la defensa de los valores artísticos y, por la Real Cédula de 6 de junio de 1803, se estableció como organismo real para la tutela de los monumentos del Reino⁶. Como consecuencia, las reales academias de bellas artes gozaron de una indiscutible hegemonía en el consentimiento, fiscalización y supervisión, tanto de las restauraciones realizadas en obras de mayor envergadura, como de los diseños y proyectos presentados en cualquier ámbito artístico; especialmente arquitectónico y urbanístico. Así quedó patente en la Real Orden de 23 de julio de 1850, dictada por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas⁷.

En paralelo a la creciente importancia que fue asumiendo dicho organismo en el ámbito patrimonial, en el siglo XVIII comenzó un paulatino tránsito de objetos privados hacia las colecciones públicas y se dieron los primeros intentos de sistematización de la restauración. Fruto del espíritu de «las Luces», los conocimientos se racionalizaron y ordenaron en diferentes disciplinas, de modo que la restauración se vio englobada dentro del campo de los saberes artísticos. Pese a ello, en este periodo, la ciencia comenzó a tener una creciente influencia en el ámbito de la restauración, lo que se tradujo en la aspiración de dar con nuevas técnicas y materiales más estables⁸. Como resultado, se inició el proceso de transformación del artista-restaurador hacia un perfil emergente, el del restaurador-técnico, que en el siglo XIX avanzará hacia una mayor especialización para conseguir su reconocimiento profesional.

En el ámbito particular español, el punto de inflexión en esta nueva consideración profesional se situó en un acontecimiento histórico, el incendio del Alcázar Real de Madrid, acontecido el 24 de diciembre de 1734⁹. El alcance de la tragedia reclamó, por primera vez, la necesidad urgente de que un artista se dedicara de forma exclusiva a la restauración de las obras de arte afectadas por el fuego. De ahí que se creara un primer taller de restauración en el Palacio Real, donde se trasladaron las obras para su intervención.

Junto a este desgraciado accidente, la llegada a España de Carlos III, en 1760, tuvo importantes alcances en la esfera patrimonial. Este monarca ilustrado introdujo en nuestro país una serie de ideas renovadoras y comenzó a trabajar en el desarrollo de una estructura administrativa que permitiera conservar y tutelar debidamente el patrimonio. En 1761 propuso que pasara a su servicio, dentro de la Corte española, Antonio Rafael Mengs, pintor muy vinculado al panorama italiano del momento y gran precursor del nacimiento de la estética como disciplina autónoma. Éste supervisó las colecciones reales y emitió una serie de juicios críticos acerca de los objetos a conservar, considerando la obra de arte no sólo desde su valoración estética, sino también como testimonio histórico y documental. Mengs enunció numerosas aportaciones que resultan igualmente significativas en la consideración profesional del restaurador español. Así, impulsó una serie de cambios docentes en 1766 que conectaron la situación española con la europea y marcaron una transformación en la evolución del perfil del restaurador, cuya formación en España empezó a estar reglada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a ser cada vez más teórica.

EL SIGLO XIX: RESTAURADORES ACADÉMICOS Y SUPERVISIÓN DEL PATRIMONIO

Teniendo presente que en el siglo XIX asistimos al proceso de definición de la conservación y restauración modernas (en paralelo al nacimiento del concepto de patrimonio), se entenderá que los cometidos de la Real Academia evolucionarán de la praxis (de los restauradores académicos que trabajan al servicio de esta institución), a la inspección (de las intervenciones acometidas en el patrimonio nacional por los distintos talleres oficiales). En este sentido, aunque ya hemos avanzado que sus funciones fueron indisociables a la supervisión del patrimonio, desde comienzos de siglo y hasta 1869 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando contó con restauradores para atender, de modo específico, las intervenciones de los cuadros de su Galería de Pinturas. Incluso fue frecuente la presencia de restauradores que trabajaron de forma alternativa en las diferentes instituciones reales madrileñas bajo supervisión de la Academia. Por el contrario, conforme avanza la segunda mitad de siglo, frente al desarrollo que experimentaron los talleres de restauración de los museos madrileños, la Real Academia de San Fernando centró su cometido en el establecimiento de los criterios y el control de las actuaciones.

Su relevancia como órgano inspector de la conservación y restauración permite entender la estrecha vinculación que dicha institución mantuvo con los dos museos más destacados en Madrid. El primero de ellos, el Real Museo de Pintura y Escultura –posterior Museo Nacional del Prado–, se creó en 1819 con Fernando VII, en la sede del edificio diseñado por Juan de Villanueva en 1785. Dicho edificio se había construido bajo el reinado de Carlos III como Gabinete de Ciencias Naturales¹⁰, pero Fernando VII, impulsado por su esposa M^a Isabel de Braganza, decidió adaptarlo como museo. Desde sus inicios, además de albergar colecciones de inestimable valor, contó con salas de restauración para acometer las intervenciones oportunas. Por ello, las relaciones entre ambas instituciones fueron continuas. Más aún desde que la inspección de los museos se encomendó, por Real Decreto, a las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos y a las Reales Academias de Bellas Artes. El segundo, el Museo Nacional de Pintura y Escultura, también conocido como Museo Nacional de la Trinidad¹¹, se inauguró el 24 de julio de 1838 para dar cabida a las numerosas obras requisadas en conventos de Madrid, Toledo, Ávila y

Segovia, en virtud de la Ley de Desamortización impulsada por el ministro de Hacienda, Juan Álvarez Mendizábal, entre 1835 y 1837.

LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: EL PRESTIGIO DE SER RESTAURADOR ACADÉMICO

En la primera mitad del siglo XIX fueron numerosos los casos de restauradores que solicitaron trabajar al servicio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin duda, uno de los ejemplos más destacados lo encontramos en José Bueno, dado que tuvo una prolífera trayectoria como restaurador. Aunque su formación era artística, en 1815 empezó a trabajar con el primer pintor de Cámara Vicente López en los cuadros del Palacio Real que iban a trasladarse al Real Museo de Pintura y Escultura tras su inauguración, en 1819. Desde entonces, Bueno ingresó en la Sala de Restauración de este museo, donde fue consolidando su situación profesional a través de sucesivos nombramientos reales.

Pese a esta exitosa carrera en el Real Museo, Bueno solicitó en varios momentos su admisión como restaurador de la Real Academia de San Fernando. La primera vez, en 1823, cuando su situación como ayudante del primer pintor de Cámara en el Taller del Real Museo se vio interrumpida por su participación en las Milicias Populares durante el Trienio Liberal. Esta decisión estuvo motivada, además, por la noticia del fallecimiento de Mariano Rosi, anterior restaurador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: «Con la muerte del profesor Dn. Mariano Rosi, quedó la Academia sin tener quien restauráse y refrescase los cuadros de la Galería de pinturas»¹².

Junto a Bueno, otros candidatos de formación artística, vinculados a la Corte, presentaron su solicitud para acceder al puesto de restaurador. Así lo acreditaba la trayectoria del profesor de Pintura Carlos Blanco: «El exponente, Serenísimo Señor, en este tiempo tubo el honor de que se le encargase la formación de los dibujos para el estudio y dibersion de la Serenísima Señora Princesa de Asturias la difunta Esposa de S. M. [...]»¹³ (il. I).

La experiencia práctica en restauración de Bueno constituía una clara ventaja respecto al resto de aspirantes, al haber trabajado al lado de Vicente López tanto en el Palacio Real como en el Real Museo de Pintura y Escultura. De ahí que, tras intervenir con éxito un lienzo en el que se representaba la *Cabeza de San Juan Bautista*, de José de Ribera, la Academia resolviese apoyar a Bueno.

Sin embargo, no fue hasta diez años más tarde cuando ingresó finalmente como restaurador en dicha institución. Los motivos pueden deberse a su reincorporación en el Real Museo de Pintura y Escultura, donde continuó desarrollando con éxito su carrera. En 1834, la confrontación política que se desencadenó tras la muerte de Fernando VII por la sucesión entre carlistas e isabelinos alteró de forma radical la situación privilegiada de Bueno en el Real Museo, que se cerró temporalmente¹⁴. En este punto, volvió a solicitar su entrada en la Real Academia de San Fernando:

«D. José Bueno [...] queriendo manifestar los deseos que le animan de perfeccionar el Ramo de Restauración de Pinturas que tan atrasado estaba en España, y para demostrar el agradecimiento a todos los Señores Profesores é individuos de dicha Real Academia por las continuas distinciones que les há merecido, desea se le nombre Restaurador de dicha Real Academia sin sueldo alguno, ofreciendose á enseñar tres jóvenes que esta designe [...] á fin de que puedan ser útiles á la Real

SELLO 4.^o
40. MRS.

AÑO DE
1824.

Serenísimo Señor.

D.^o Carlos Blanco, Profesor de Pintura en una parte de la R. A. de V. A. con el mayor respeto expone: Fue en lo de Junio de 1808 se dignó el Augusto Padre del R. A. (que en su Real Cédula) agraciarme con una pensión de 300 ducados por tiempo de un año, la que se le prorrogó por otros tres años, en vista de los informes que de su aplicación y adelantamiento en la expresada carrera de Pintura dio la R. A. de San Fernando, siendo la última por dos años en 5 de Julio de 1808.

El expone, Serenísimo Señor, en este tiempo tubo el honor de que se le encargase la formación de los dibujos para el estudio y dibujo de la forma, y en consecuencia de las dificultades que se presentaron en la época aciaga de 1808, principio de la desastrosa y trágica guerra de España y Magraná, y las artes, que en su época al R. A. expone afin de defender con sus brazos la Religión y el Trono, sin querer jamás sucumbir á las ideas y maquinaciones de los rebeldes de Brunaparte, después de haber sufrido padecido y vida de pena, y siguiendo la misma desgracia y la total ruina de su familia, por los sucesos de guerra de los tres años: por tanto =

El R. A. Sup. que en vista de lo expuesto, y haber presentado á principios del año de 1820 á la R. A. de San Fernando un escrito del Sr. D. Juan Bautista, y el altar mayor de la Iglesia de S. Juan de Alcazar el que aprobó la R. A. de San Fernando se dignó R. A. concederle la Plaza vacante por fallecimiento de D. Esteban de Posi, á fin de conducir en algun tiempo á la subsistencia de su numerosa familia. Esta gracia espere conseguir el Sr. D. Carlos Blanco de V. A. cuya vida importante conviene conservar el R. A. de San Fernando. Madrid 28 de Abril de 1824.

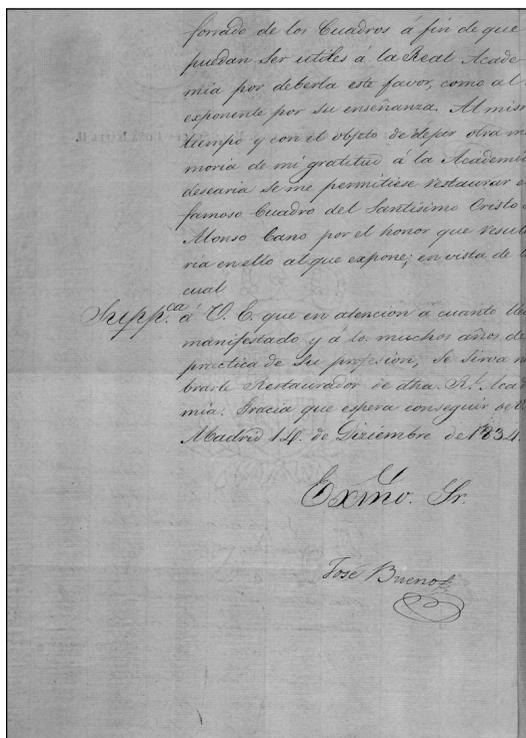
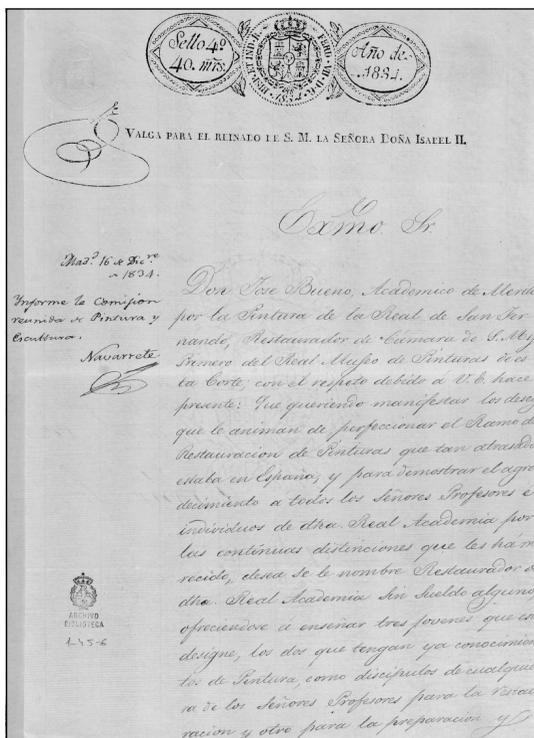
Serenísimo Señor,
A. G. de S. A. F. C.

Carlos Blanco

ARCHIVO
BIBLIOTECA
145-6

1. Solicitud del profesor de Pintura Carlos Blanco para ser nombrado restaurador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 28 de abril de 1824. ASF. Archivo, Madrid.

Academia por deberla este favor, como al exponente por su enseñanza. Al mismo tiempo y con el objeto de dejar otra memoria de mi gratitud á la Academia, desearía se me permitiese restaurar el famoso Cuadro del Santísimo Cristo de Alonso Cano por el honor que resultaría en ello al que expone»¹⁵ (ils. 2 y 3).



2 y 3. Solicitud de José Bueno para ocupar el cargo de restaurador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sin remuneración, 14 de diciembre de 1834. ASF. Archivo, Madrid.

Resulta significativa la proposición de Bueno de trabajar sin remuneración, tan sólo por el privilegio que suponía ser restaurador de la misma, dado que la Academia era una institución real. Finalmente, el 25 de enero de 1835 se nombró a Bueno restaurador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque con la condición de restaurar sólo los cuadros designados por los académicos inspectores y sin sacarlos, bajo ningún concepto, de esta institución.

En los últimos años de su carrera desempeñó su trabajo, de forma alternativa, entre la Academia y el Museo Real, donde llegó a ser nombrado Jefe de Restauración de Pinturas en 1847¹⁶. En definitiva, Bueno constituye un modelo de restaurador excepcional, en la medida en que estuvo al servicio del Palacio Real, del Real Museo de Pintura y Escultura, y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su presencia en estas tres instituciones no debe sorprendernos. Por una parte, si pensamos en su proximidad física, las tres forman un triángulo entre la Plaza de Oriente, donde se encuentra el Palacio Real; el Paseo del Prado, donde se ubicaba el Real Museo de Pintura y Escultura —actual Museo Nacional del Prado—; y la calle Alcalá, donde está la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por otra parte, no olvidemos que las tres eran organizaciones regias al servicio del monarca español.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LA REAL ACADEMIA COMO PRINCIPAL ÓRGANO DE INSPECCIÓN DEL PATRIMONIO Y DE LAS PLAZAS POR OPOSICIÓN DE RESTAURADOR

En el trascurso de 1850 a 1900 será cuando despunten las diferencias más significativas en lo que se refiere a la situación del restaurador en el Museo, tanto Real como Nacional, frente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Si bien en todas estas instituciones la figura del restaurador fue consolidándose de forma paulatina, el crecimiento de estos profesionales en el ámbito museístico no tuvo una equivalencia en la Real Academia. Así, conforme avance el siglo constataremos cómo la Academia asumió la inspección de las restauraciones, mientras que los museos se consagraron en los centros ejecutores de dichas intervenciones. Esto justificó el contrato ininterrumpido de restauradores en el museo, dentro de unos patrones de organización cada vez más complejos, frente a la situación en la Academia, cuya prioridad pasó a ser la supervisión. Con ello, los talleres del Museo Real y del Museo Nacional de Pintura y Escultura se impusieron como los principales núcleos de restauración del momento, donde tuvieron lugar un sinnúmero de encargos, nombramientos y diversificación de perfiles profesionales.

Frente al desarrollo que se advirtió en los museos, en la Real Academia el avance del restaurador se produjo de forma muy lenta. De ahí la presencia de individuos aislados, ocupados en la colección de la Academia, no tanto por los incentivos sino por el reconocimiento que suponía trabajar para esta institución real, cuyo prestigio y facultad a la hora de juzgar las intervenciones la situaba en una posición privilegiada. Sirva de ejemplo el caso de Manuel Brun, que en 1853 solicitó el cargo: «Sirva nombrar un artista inteligente y celoso, con el sueldo o gratificación que tenga por conveniente seriarle. Para que se haga cargo de la conservación de los mismos, bajo la inmediata inspección de la Academia»¹⁷.

No obstante, Brun era restaurador del Museo Nacional y, por Real Orden de 30 de noviembre de 1853, se dispuso que pasase en igual concepto a la Real Academia de San Fernando, con el mismo sueldo de doce mil reales que ya disfrutaba. En su caso, llama la atención la polémica que suscitó la negativa, por parte de la Academia, de que Brun restaurase los cuadros desde su casa debido a su mal estado de salud. De nada sirvieron sus múltiples réplicas al respecto, pues la Junta de Gobierno convocada por la Real Academia denegó con contundencia la petición de Brun: «Estando como está mandado que las restauraciones se hagan en la Academia y en lugar destinado al efecto, bajo la inspección del Excmo. Director de Pintura»¹⁸.

Tras varios años de desavenencias, en 1858 se cesó a Brun. Como hecho significativo, en su lugar se planteó la posibilidad de crear una plaza de restaurador con sueldo fijo, o que la Academia le contratase cuando fuese necesario. José de Madrazo¹⁹ vio más apropiado lo primero, según argumentó en 1858:

«Toda galería de cuadros necesita para su conservación un restaurador que se ocupe de continuo en la restauración de los cuadros, dándoles de esta manera nueva vida. La sección aprueba igualmente se nombre dos individuos de ella para que vigilen [...] é indiquen al restaurador las operaciones que debe practicar al empezar un cuadro, y de esta manera los cuadros que forman la galería figurarán con todo su esplendor encontrándose ahora los más de ellos resecos, embebidos y sin jugo alguno»²⁰.

De este modo, Francisco García Ibáñez, que por aquel entonces era restaurador quinto en el Museo Real, por Real Orden de 21 de octubre de 1858 pasó a ocupar el cargo de

restaurador de los cuadros de la Academia de San Fernando²¹. Aunque accedió al puesto todavía por nombramiento real, la necesidad de contratar a un restaurador con sueldo fijo se sitúa en la antesala de los posteriores concursos por oposición, lejos ya de la intermitencia en cuanto a ocupación y remuneración que caracterizaba a los restauradores precedentes.

Por otra parte, la propia labor realizada por él mismo en cuanto a la catalogación de los fondos denota un avance en la sistematización de la disciplina. En este sentido, es de destacar que García Ibáñez recogiera en un inventario las numerosas restauraciones de cuadros que llevó a cabo entre 1858 y 1859, de autores de la altura de Bartolomé Esteban Murillo, Martín de Vos, Bartolomeo Carducci, Adriano Brouwer, Juan Bautista Romero, Antoon van Dyck, Francisco de Goya, Francisco Bayeu, Tintoretto, Salvatore Rosa, Pedro de Orrente, Francisco Rizzi, José de Ribera, Pedro Pablo Rubens, Claudio Coello, Luis Paret, Alonso Cano, Francisco Preciado de la Vega, Andrea Vaccaro, Juan Carreño, Francisco de Zurbarán, Luis Tristán o Juan de Arellano²². En definitiva, constituyó un inventario donde se especificó la relación de las obras restauradas junto a una breve referencia de las operaciones ejecutadas.

Con todo, en 1869 el Ministerio de Fomento cesó a García Ibáñez en la Real Academia, a pesar de las instancias presentadas por éste con el respaldo de la misma. La razón era que no se consideraba de absoluta necesidad que esta institución contase con una plaza de restaurador, en base a los motivos que siguen: «Teniendo en cuenta que el Estado tiene un taller de Restauración en el Museo Nacional de Pinturas al que pueden fácilmente trasladar los cuadros de esa Academia cuando fuese necesario hacer en ellos alguna reforma, esta Dirección general ha acordado denegar la instancia de Don Francisco García Ibáñez pidiendo que vuelva á establecerse la plaza de Restaurador que antes había en la citada Academia»²³.

Este incidente vino a reafirmar, aún más, el protagonismo que desde esta fecha asumieron los talleres de restauración del museo, que se convirtieron en los principales centros donde acometer las intervenciones del patrimonio real. La desigualdad numérica de restauradores e intervenciones llevadas a cabo en la Academia y el Museo, sumado a la proximidad entre ambos inmuebles, justificó, finalmente, la supresión de la plaza de restaurador académico en el último tercio del siglo XIX²⁴.

No obstante, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando continuó teniendo un papel esencial en el dictado y normalización de la restauración. Asumió plena autoridad a la hora de supervisar la conservación y restauración del patrimonio, así como de juzgar el grado de acierto en las intervenciones practicadas en obras de primera fila. De ahí que su criterio resultase determinante a la hora de valorar la actuación de los restauradores cuando éstos se vieron obligados a rendir cuentas ante la opinión pública. Uno de los ejemplos más gráficos lo hallamos en Pedro Kuntz, Jefe de Restauración del Museo Nacional, que en octubre de 1862 tuvo que defenderse de las inculpaciones de la prensa por su intervención en el cuadro *La Adoración de los Reyes*, atribuido a Tiziano. Por ello, solicitó a la Real Academia de San Fernando que una comisión experta informase acerca de la autoría del cuadro y valorase la restauración. La Sección de Pintura de la Academia se reunió con objeto de redactar los informes solicitados, determinando que el cuadro, aun siendo de la escuela veneciana, no presentaba ninguna de las cualidades distintivas del maestro. Al mismo tiempo, ésta defendía el criterio del restaurador Kuntz en base a dos argumentos: «Primeramente, en vista del escaso valor del cuadro en cuestión. Segundo, por que se ha prejuzgado un trabajo apenas comenzado por el restaurador D. Pedro Kuntz,

de cuya laboriosidad y excelentes cualidades existen repetidos testimonios en su larga carrera artística»²⁵.

Por tanto, la Real Academia, en calidad de supervisora del patrimonio, contribuyó con su defensa a disipar la desconfianza que había divulgado la prensa respecto a la intervención de este reconocido restaurador.

A finales de los años setenta nos encontramos con nuevos casos que reclaman la necesidad de que una comisión de peritos académicos examinase determinadas intervenciones en sitios destacados, como las acometidas por el restaurador Francisco Vicente en el monasterio de El Escorial. Ante la polémica que habían despertado algunas de sus restauraciones, Francisco Vicente solicitó la presencia de una comisión de San Fernando que evaluase las intervenciones llevadas a cabo en dicho monasterio real. Con tal fin, el 6 de diciembre de 1876 se nombró a los académicos de número Carlos Luis de Ribera y Nicolás Gato de Lema para formar la citada comisión. Debido a una enfermedad de éste último, en junio de 1877 ocupó su lugar el también académico Joaquín Espalter. Ambos representantes de la Academia eran conscientes de la responsabilidad de su cometido: «Si bien honrosa para nosotros la misión que nos ha confiado, no lo es menos difícil, pues sabido es de los Sres. Académicos las dificultades que ofrece el tener que juzgar restauraciones, sin un exacto conocimiento del estado en que anteriormente se hallaban los cuadros [...] No se oscurece á la ilustración de la Academia, que la mayor dificultad con que tiene que luchar el Restaurador, es la limpieza de un cuadro; en esta consiste la reparación de su primitivo estado ó su destrucción»²⁶.

Pese a reconocer la dificultad que entrañaba la evaluación de una adecuada limpieza, de entre todos los procesos de restauración, tras examinar la obra determinaron lo siguiente: «El Sr. D. Francisco de Vicente ha cumplido el cargo que hasta hoy le está confiado con asiduidad é interés, al mismo tiempo ha hecho todas las restauraciones con cuidado y buen deseo de acierto, esta es la opinión que nos merece en vista de las obras que hemos examinado, no dudando que á haber sido hechas bajo la inspección de un Académico hubiese mejorado»²⁷.

Para poner freno a estos incidentes, cada vez más frecuentes, y con vistas a salvaguardar el patrimonio mueble, se vio preciso que se recurriese a la comisión de académicos para valorar las restauraciones de pintura y escultura promovidas desde los museos y, a ser posible, supervisar las llevadas a cabo en los distintos Sitios Reales. Dicha comisión debía establecer el orden de las intervenciones y vigilar periódicamente el avance de la restauración: «De esta manera no se verían obras tratadas lastimosamente como hemos tenido ocasión de ver al contemplar en el Escorial dos cuadros originales de Ribera que representan la Adoración de los pastores, existentes en las salas capitulares, que están forrados y empezados á limpiar, por los restauradores anteriores al actual, que los han dejado completamente barridos y en un estado lastimoso»²⁸.

En suma, podemos decir que a través de la inspección de la comisión académica se reclamaba una mayor intervención con objeto de asegurar unos criterios unificados y, tras ello, vuelve a vislumbrarse la legitimación de la Real Academia como principal institución de supervisión de las restauraciones.

Junto a estos avances, en los últimos años del XIX volvió a solicitarse la presencia de una comisión al presidente de la sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ante la necesidad de restaurar varios cuadros de envergadura en el Museo Nacional de Pintura y Escultura (ils. 4 y 5). Se trataba de una *Cacería*, original de Pablo de Vos, y de una tabla en la que se representaba el *Retrato de Tomás Moro*, de Pedro Pablo

B. de San Fernando 13 de febrero 1896
 Como Sr. Presidente de la
 Sección de Pintura de la Real
 Academia de Bellas Artes de San
 Fernando 22 Feb 1896
 Comandante
 Los cuadros n.º 1309 y 1302 del
 Catálogo de este Museo que repre-
 sentan respectivamente "El retrato
 de Juan de Horos" (sobre tabla) ori-
 ginal de Rubens, y una escena
 original de Pálida de Vos, se en-
 cuentran con el color somerido y en
 algunos puntos faltan como si
 bien algo apollada la tabla por
 lo que esta Dirección juzga con-
 veniente encargarse de su res-
 tauración y restaurar los cuadros
 de los cuadros que se refieren, para
 el efecto de disponer este trabajo
 la ejecución de lo mencionado tra-
 bajo cumple a sus deberes poner
 en el expediente convenientemente
 de V. E. a fin de que la Comisión
 de esta Real Academia pueda

resolver lo que proceda sobre
 lo que dejó expuesto en cumplimiento
 de lo preceptado en el artículo
 5.º del Reglamento vigente de
 este Museo.
 Es cuanto tengo el honor
 de manifestar a V. E. esperando su
 acuerdo al efecto
 Dios &

4 y 5. Solicitud enviada al presidente de la sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para proceder a la restauración de varias pinturas del Museo Nacional de Pintura y Escultura, 22 de febrero de 1896. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

Rubens. También se vio conveniente forrar el cuadro de Diego Velázquez en el que se representaba una vista tomada en el *Jardín Villa de Médici de Roma*, el cual se encontraba doblado por haberse adaptado a un bastidor de menores dimensiones. Asimismo, se recomendó reintegrar la pintura de *Venus recreándose con la música*, de Tiziano, y dos escenas costumbristas de Francisco de Goya que se hallaban en muy mal estado²⁹ (ils. 6 - 10).

Como vemos, en las últimas décadas del XIX, los principales cometidos de la Real Academia, consistieron, sobre todo, en la supervisión, inspección y toma de decisiones para la protección del patrimonio. Por ello, fueron frecuentes los contactos con otras instituciones, como los museos, que a menudo recurrían a ésta en asuntos de mayor envergadura. Por último, y en relación a esa posición de custodia, no podemos dejar de reseñar el protagonismo que tuvo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en los concursos a la plaza de restaurador, que comenzaron a convocarse por oposición en los diferentes museos desde mediados del siglo XIX. En ellos fue la encargada de establecer el programa de ejercicios y de designar el tribunal que debía evaluarlos; lo que pone de manifiesto, de nuevo, su función como principal órgano de arbitraje en los temas relacionados con la conservación y restauración del patrimonio. Por documentar, al menos, uno de los primeros referentes en este sistema, nos remontaremos al concurso celebrado en 1861, donde el director general de Instrucción Pública se dirigía, de este modo, al presidente de la Real Academia: «Habiendo de proveerse por oposición en el Museo nacional de pinturas una plaza de restaurador dotada con el sueldo anual de nueve mil reales, la Reina (q. D. g.) ha tenido á bien disponer se encargue á esa Real Academia la formación del correspondiente programa de ejercicios»³⁰.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Beato al Museo

Esta Real Academia se ha enterado de la comunicacion de V. S. fecha 22 de Setiembre pasado, en la que manifiesta la necesidad de restaurar algunos cuadros del Museo Nacional de Pintura y Escultura de la que es V. S. Director interino, conforme a lo preceidido en el parrafo 2.º del capitulo V. del Reglamento de aquel Museo. Dichos cuadros que en el catalogo del referido Establecimiento figuran con los numeros 1609 y 1802, representan res-

pectivamente "El Retrato de Tomas Moro" pintado en talla original de Rubens y "Una caverna" original de Paolo de Vos y a juicio de V. S. se encuentran el primero, en la talla algo apolillado, circunstancia que determina la conveniencia de engabillarla y restaurar los pequeños desperfectos ocasionados, y el segundo con el color movido y saltado en algunas partes, lo cual obliga a restar el color y restaurar tambien los desperfectos que presenta.

Constituida en aquel

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Hecho la Comision de esta Academia encargada de inspeccionar los mismos, el dia 5 de los corrientes y hora de las tres de la tarde, precedido al examen y reconocimiento del cuadro que lleva el numero 1609, original de Rubens, hallandose en defecto en el, algunos desperfectos ocasionados por el movimiento de las tablas, las cuales estan en el mismo estado hacia mucho tiempo, no encontrandose en cambio señal alguna de pedida por lo que estimo que el cuadro no podria usarse

a su juicio, con engabillar las tablas como V. S. propone, imponiendole la necesidad de restaurar los desperfectos de la pintura que se puede ir ejecutando en el estado en que hoy se ofice.

Por lo que hace al cuadro del numero 1802 original de Paolo de Vos, me dá su la restauracion indispensable, pues con ella habra de ganar el cuadro y se contentaran sus colores hoy desparecidos a causa de lo deteriorado que se halla.

He tenido manifiesto de V. S. a la Comision

la necesidad de proceder a la forracion del cuadro numero 1606 que se presenta. Una vista tomada en el Jardin "Villa de Medici" de Roma original de Velazquez cuyo lienzo se halla bastante en algunas de sus partes, por haber sido acomodado en un bastidor de menor dimensiones, así lo acordó la Comision, a fin de que quedara al descubierto y visible cuanto hoy queda doñado en el bastidor y creado por el marco.

Examinado igualmente el cuadro numero 159, original de Escayac y que

representa "Venus recreándose con la musica", acordó la Comision teniendo en cuenta la poca importancia de los desperfectos reparables y considerando que no afectan en nada a ninguna de las figuras, que la pintura se halla bastante en lugares muy secundarios que podian prescindirse a la restauracion de dichos desperfectos.

Por último, examinó tambien la Comision dos lienzos originales de Goya regalados al Museo por D. Ramon de Maizore y que representan respectivamente el uno Dos

lebreles, sentado el uno y echado el otro sobre un ribazo, teniendo al lado dos escopetas y otros años de caza" y el otro lienzo "Un majo ó chiquero sentado, tocando la guitarra y en segundo termino a la derecha una pareja de enamorados y otra figura con sombrero redondo y capa escarlata a la izquierda". Hallándose los dos cuadros ya forrados y empastados y no siendo posible separarlos al publico por su qual estado, estimo la Comision que convenia proceder a su restauracion con todo el respeto que Goya merece, pues de este modo se evi-

siquese con ambos la significativa abiecion que de autor tan celebrado y de tanto merito existe.

Y hallandose dignado la Academia aprobar el presente informe, tengo el honor de comunicarlo a V. S. cuya erida guardo Dios muchos años.

Madrid 11 de Marzo de 1896

El Secretario general
Sancon

L. O. Lario, Alvarez Director interino del Museo Nacional de Pintura y Escultura.

6 a 10. Informe de evaluación de la Comisión Académica sobre el estado de conservación de las pinturas que el Museo Nacional de Pintura y Escultura solicita restaurar, dirigido por Simeón Avalos (secretario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) a Luis Álvarez (director interino del Museo Nacional de Pintura y Escultura), 11 de marzo de 1896. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Para finalizar, es necesario subrayar que el alcance de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando trascendió en estos menesteres los límites geográficos de Madrid, en tanto tenía competencia en todo el territorio nacional. Así lo evidencia el documento que remitió en abril de 1872 el secretario de la misma, Nicolás Gato de Lema, dando su conformidad al programa de oposición para una plaza de restaurador en el Museo Provincial de Sevilla³¹.

CONCLUSIONES

En conclusión, en el transcurso del siglo XIX queda de manifiesto la relevancia que adquirió la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como uno de los principales organismos nacionales encargados de velar por el patrimonio. Durante su trayectoria mantuvo una estrecha vinculación tanto con el Museo Real como con el Museo Nacional de Pintura y Escultura, siendo frecuente el traspaso de restauradores de uno a otro centro.

Pese a que resulta innegable el privilegio que implicaba ser restaurador académico, lo cierto es que conforme avanza el siglo advertimos mayor actividad de restauración en otras instituciones madrileñas. No obstante, la revisión y el dictamen de la Real Academia acerca de las intervenciones desarrolladas en éstas fue irremplazable, pudiendo decirse que las decisiones más relevantes en conservación y restauración de obras de arte pasaban por su juicio y aprobación. Incluso, desde mediados del XIX se acudió a ella para establecer los programas de oposición a la plaza de restaurador, así como el tribunal que debía evaluar estos ejercicios.

Con todo lo expuesto, cabe afirmar que su presencia determinó, sin duda, la actividad del restaurador en estos años, así como el devenir de las obras de arte intervenidas por este colectivo profesional.

NOTAS

1. PRATS CANALS, Llorenç, *Antropología y Patrimonio*, Barcelona: Ariel, 1997, p. 23; SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz, «Una aproximación al patrimonio cultural», en *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*, Valencia: Tirant Lo Blanch, 2005, pp. 21-51.
2. Creadas por la Ley de 29 de julio de 1835, para la conservación y recuperación del patrimonio, ante la necesidad del Estado de hacer frente al proceso de desamortización del gobierno de Mendizábal.
3. Destacado artista italiano, trabajaba al frente del taller de escultura del Palacio Real.
4. Nombre provisional que adoptó entre 1744 y 1752.
5. Por Real Decreto de 5 de abril de 1751, antesala del que un año después determinaría su constitución.
6. RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a Dolores, *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales: estudio del perfil y la formación*, Madrid: Gráficas Olimpia, 1994, p. 104.
7. MURO OREJÓN, Antonio, *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Apuntes para la historia de Real Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Imprenta Provincial, 1961, p. 115.
8. MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel, «Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. Breve recorrido por la historia de la profesión», *Unicum*, 1 (2002), pp. 6-11; MACARRÓN MIGUEL, Ana María, *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Tecnos, 2002, p. 156.
9. RUIZ DE LACANAL, *op. cit.*, pp. 107-108; RUIZ GÓMEZ, Leticia, «Restauración en el Museo del Prado», *Enciclopedia del Museo del Prado*, 5 (2006), pp. 1836-1843.
10. Estos Gabinetes de Ciencias Naturales empezaron a desarrollarse en Europa y tuvieron que ver con el impulso museístico y científico.
11. Por su emplazamiento en el desamortizado convento trinitario de la calle Atocha de Madrid.
12. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF. Archivo), sign. 1-45-6.
13. *Ibid.*

14. Archivo General de Palacio (en adelante AGP. Archivo), serie Personal, caja 16694, expdte.1.
15. ASF. Archivo, *loc. cit.*
16. AGP. Archivo, *loc. cit.*
17. ASF. Archivo, *loc. cit.*
18. *Ibíd.*
19. En 1823 fue nombrado director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, desde 1838 a 1857, del Real Museo de Pintura y Escultura. Bajo la regencia de María Cristina dio un nuevo impulso a la restauración.
20. ASF. Archivo, *loc. cit.*
21. ASF. Archivo, sign. 5-70-25.
22. *Ibíd.*
23. ASF. Archivo, sign. 1-45-6.
24. Con todo, la plaza de restaurador de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se reinstauró con posterioridad y continúa vigente en la actualidad.
25. ASF. Archivo, sign. 5-70-25.
26. ASF. Archivo, sign. 1-45-6.
27. *Ibíd.*
28. *Ibíd.*
29. Museo Nacional del Prado. Archivo, serie Restauraciones, caja 77, leg. 23.04, expdte.14.
30. ASF. Archivo, sign. 1-45-6.
31. *Ibíd.*

LA OBRA DE MARIANO BENLLIURE EN CUBA

Martha Elizabeth Laguna Enrique

RESUMEN: Este artículo aborda el estudio de la obra escultórica de Mariano Benlliure Gil en Cuba. Justamente los dos trabajos de mayor envergadura del maestro valenciano en la isla caribeña son el panteón de la familia Falla Bonet, ubicado en el Cementerio de Colón, y el grupo escultórico de tema taurino El coleo. No obstante, existen otras piezas de mediano y pequeño formato de las que también nos hacemos eco en este artículo. Este valioso conjunto de obras procede de la afición al coleccionismo de arte internacional de algunas acaudaladas familias cubanas antes de 1959.

PALABRAS CLAVE: Escultura contemporánea, escultura funeraria, tauromaquia, Mariano Benlliure y Gil (1862-1947), Cuba.

MARIANO BENLLIURE'S WORK IN CUBA

ABSTRACT: This article studies the Mariano Benlliure's sculptural work in Cuba. Just the two works of major importance of the valencian sculptor in the Caribbean island are the pantheon of the family Falla Bonet at the Colon Cemetery and the sculptural group of bullfighting topic El coleo. However, there are other pieces of medium and small format to which we also dedicate a part of our analysis. This valuable collection of works comes from the love of the international art collection of some wealthy Cuban families before 1959.

KEY WORDS: Contemporary sculpture, funerary sculpture, bullfighting, Mariano Benlliure y Gil (1862-1947), Cuba.

La colección de arte europeo del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana es una de las más destacadas de Latinoamérica y, precisamente, el arte español constituye uno de los segmentos más relevantes que sobresale por el volumen de obras y su variedad, tanto en autoría como en géneros¹. Además del legado artístico de incalculable valor custodiado en esta institución habanera, resulta significativa la existencia en Cuba de trabajos de afamados escultores y arquitectos españoles como Agustín Querol y Subirats (1860-1909), Moisés de Huerta y Ayuso (1881-1962), Mariano Benlliure Gil (1862-1947), Manuel del Busto Delgado (1874-1948), y otros, quizás menos conocidos a día de hoy, como Ramiro Trigueros Jiménez (1863-1939), Ramón Mateu Montesinos (1891-1981), Juan Guraya Urrutia (1893-1965), Enrique Moret Astruells (1910-1985), Calixto de Loira y Cardoso (1840-1872), Julio Martínez-Zapata Rodríguez (1863-1950), por solo citar algunos ejemplos. Dentro de este grupo llama la atención la presencia del escultor valenciano Mariano Benlliure, que aunque nunca visitó la isla, sí llegó a tener contactos puntuales con importantes personajes de la vida política, económica y cultural de Cuba durante la primera mitad del siglo XX², incluso estuvo en reuniones y celebraciones públicas con el entonces presidente Gerardo Machado y Morales (1871-1939)³. Además algunos

acaudalados propietarios de la época adquirieron sus trabajos y le realizaron determinados encargos particulares, como analizaremos en el presente artículo. Dada la trascendencia artística e histórica de este escultor, las obras de su autoría localizadas en Cuba merecen un pormenorizado estudio.

La figura que nos ocupa nació en el Grao (Valencia), el ocho de septiembre de 1862, en el seno de una familia de artistas —su padre fue pintor decorador y sus tres hermanos mayores, Blas, José y Juan Antonio, también se dedicaron a la pintura—. Desde muy joven empezó a dibujar y modelar dejando muestras evidentes de su gran capacidad para el trabajo manual y sus dotes artísticas. Así, su participación en los primeros concursos y exposiciones tuvo lugar antes de cumplir los diez años. Poco tiempo después, Mariano Benlliure presentó sus trabajos a las Exposiciones Nacionales de 1876 y 1878. Más tarde, en 1881 se trasladó a Roma, donde fascinado por la obra de Miguel Ángel Buonarroti, dejó a un lado los pinceles, para brindar mayor atención a la escultura. Aunque viajó en varias ocasiones a París, su vida transcurrió principalmente entre Madrid y Roma. Distintos episodios de su biografía evidencian la gran relevancia que llegó a obtener este artista en su época. Tal es así, que fue seleccionado para desempeñar importantes cargos. Por ejemplo, fue director de la Academia de España en Roma (1901), director del Museo de Arte Moderno de Madrid (1917), director general de Bellas Artes (1917) y presidente honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1945). También, el seis de octubre de 1901, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leyendo un discurso en defensa de la tradición académica titulado *El anarquismo en el arte*. En efecto, Mariano Benlliure se convirtió, por derecho propio, en uno de los más famosos escultores españoles del siglo XX, mereciendo numerosos homenajes en su momento, entre los que cabe destacar la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio (1945). A su fallecimiento en Madrid, el nueve de noviembre de 1947, ostentaba importantes condecoraciones extranjeras como Comendador de la Orden de la Corona de Italia y la Legión de Honor de Francia⁴.

Podemos hablar de la existencia de trabajos relevantes de este autor en diversos países americanos como Argentina, Panamá, Chile, Estados Unidos, México, Perú, Uruguay y Cuba. Resulta oportuno aclarar que, a diferencia de otros lugares de América, en el caso específico de Cuba no existen monumentos conmemorativos. Por solo citar algunos ejemplos dentro de esta tipología conviene reseñar: el monumento a Simón Bolívar (1926), en Panamá; el dedicado al general San Martín (1921), en Perú; el de Bernardo Irigoyen (1910) y el del general Justo José de Urquiza (1910-1920), en Argentina, etc. Por el contrario, las obras cubanas responden a intereses privados y fueron adquiridas en su momento por la sacarocracia⁵ criolla. A todas luces fue un escultor muy versátil, que cultivó diversos géneros artísticos con los que alcanzó una gran popularidad, que le valió numerosos encargos en Europa y América, como hemos visto. Así, la vastísima producción escultórica de Mariano Benlliure evidencia su gran dominio técnico y su maestría artística. Su obra evolucionó desde un eclecticismo historicista, dominante en los primeros tiempos, hacia el realismo, que ya era evidente en la última década del siglo XIX. Llegó a tener tintes modernistas a principios de la pasada centuria y en la Postguerra volvió a incluir planteamientos historicistas. Cultivó un estilo naturalista, preciosista y minucioso dentro de la línea del realismo anecdótico.

Analizamos a continuación los ejemplos conservados en Cuba, aunque dada la dispersión del patrimonio artístico que tuvo lugar tras el cambio político del uno de enero de 1959, no descartamos la posibilidad de que en un futuro aparezcan otras piezas, sobre todo en colecciones privadas de la isla.

PANTEÓN DE LA FAMILIA FALLA BONET

Durante la primera mitad del siglo XX, eran frecuentes los viajes de negocios y placer de la alta sociedad cubana a Europa. Precisamente, a comienzos de 1930, la familia Falla Bonet, una de las de más alto poder adquisitivo de la isla, conocedora del prestigio de Mariano Benlliure y con el ánimo de enaltecer su posición social con la construcción de un imponente panteón familiar en el Cementerio de Colón, inició los contactos con el artista para la realización del trabajo. Los Falla Bonet eran cuatro hermanos -tres mujeres y un hombre- que descendían por parte paterna de Laureano Falla Gutiérrez (1859-1929), emigrante procedente de Hoz de Anero (Cantabria), casado con la cubana María Dolores Bonet Mora (1863-1949). El patriarca de la familia levantó una de las más sólidas fortunas durante los primeros años republicanos y fue uno de los propietarios que no se mezcló con el capital norteamericano, al que opuso una férrea resistencia. Se calcula que la *Sucesión de Laureano Falla Gutiérrez*, primer conjunto financiero azucarero de la época y segundo grupo más importante de hacendados cubanos, llegó a poseer un capital total de entre 65 y 75.000.000 de dólares, e inversiones en el extranjero estimadas en 40.000.000 de dólares, que eran propiedad de Eutimio Falla Bonet (1905-1965) y sus hermanas, Isabel (1890-1977) y María Teresa (1898-1973), Viriato Gutiérrez y Valladolid (n. 1890) –viudo de su hermana Adelaida (1892-1954)– y su otro cuñado Agustín Batista y González de Mendoza (1899-1968). El hermano varón fue uno de los principales colonos de Cuba antes del cambio de gobierno de 1959, propietario entre otros, de trece centrales azucareros, dos bancos, una papelería, una destilería, un comercio de electrodomésticos, etc. Apasionado de la arquitectura y las artes tuvo una actuación importante en diferentes obras de este tipo en beneficio público realizadas en la isla por esos años⁶.

En un principio, la idea de los Falla Bonet era ejecutar una obra de pequeñas proporciones, debido a que el terreno de la familia en la necrópolis era de dimensiones reducidas, sin embargo los interesados preferían un gran panteón que se distinguiera del resto por su magnitud y relevancia artística. A tal efecto, realizaron diversas gestiones con la municipalidad de La Habana y lograron un aumento significativo de la parcela que ya poseían⁷. Una vez concluida la mayor parte de la obra y en medio de los sucesos militares de julio de 1936, se suspendieron los trabajos que quedaban por ejecutar y, por tanto, el traslado del panteón a Cuba. Al término de la Guerra Civil, las partes restablecieron el contacto y finalmente se materializó el envío del mausoleo a la isla para su emplazamiento⁸ en la avenida principal del Cementerio de Colón, donde se localizan todos los panteones y monumentos de primer orden de este campo santo⁹. Al parecer no fue hasta 1939 cuando el escultor dio definitivamente por concluido su trabajo y se ha dicho que mientras el panteón no pudo trasladarse a la capital cubana permaneció expuesto en el estudio del artista donde «se destaca entre tapices llamados de borduras, que se anticipan a los árboles que le rodearán»¹⁰. Efectivamente en 1935 Mariano Benlliure expuso esta obra en su casa-estudio de la calle Abascal de Madrid, junto a otros dos trabajos suyos, el monumento funerario a Vicente Blasco Ibáñez y un altar dedicado al Sagrado Corazón de Jesús destinado a una de las capillas de la catedral de Cádiz, quedando constancia de ello en varios periódicos de la época que recogen la noticia en sus páginas¹¹.

La estructura arquitectónica del mausoleo consiste en una pirámide truncada, con la fachada principal cortada en vertical y construida con grandes bloques regulares de granito gris pulimentado, solución recurrente en la arquitectura y la escultura funeraria desde el neoclasicismo que pervivió durante todo el siglo XIX y buena parte del XX como referencia



I. Mariano Benlliure, *Panteón de la familia Falla Bonet*, 1935-1939, bronce, mármol y granito. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana.
© Martha Elizabeth Laguna Enrique.

a la vida segada (il. 1). La entrada a la capilla es adintelada y tiene una puerta de bronce en el centro con un bajorrelieve que se titula *Hacia la gloria* (firmado en 1936)¹². En este caso la escena está presidida por cuatro figuras masculinas dispuestas de espaldas y ataviadas con túnicas romanas, que cargan sobre los hombros un féretro, mientras suben una escalera, cuyo final se pierde bajo la sombra del dintel del acceso. En la parte superior de la composición, dos angelitos entreabren unos cortinajes para dar paso al ataúd que asciende hacia un cáliz sagrado del que irradia un haz de rayos en representación de la gloria cristiana. El logrado escorzo de la caja mortuoria en relieve, refuerza la perspectiva de la composición, dotándola de cierta ilusión de movimiento y gran expresividad, acentuada en cierta medida por la eficaz solución en la ejecución de las telas de las cortinas y el vestuario de las figuras (il. 2). En otras ocasiones, se ha explicado el significado de esta imagen como el descenso al mundo de las tinieblas, aunque al parecer la intención del



2. Mariano Benlliure, *Hacia la gloria*, 1936, bronce. Panteón de la familia Falla Bonet. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana. © Alexis Esquivel.

autor fue transmitir un mensaje menos pesimista de la otra vida, enfocado hacia la resurrección, como lo demuestra el propio título de la pieza¹³. La maestría de Benlliure queda de manifiesto en las dos figuras colocadas en primer término, tanto por los planos del relieve como por el propio modelado¹⁴.

Dos damas dispuestas a ambos lados de la puerta, labradas en mármol blanco de Carrara, despiden afligidas el cortejo fúnebre. Las figuras son de mayor tamaño que el natural y están colocadas sobre pódiums escalonados que sobresalen con respecto a la línea de la fachada. Una de ellas representa el *Dolor*, con perfilado rostro y los cabellos cubiertos por un grueso manto, llora desconsoladamente, transmitiendo la idea de la soledad y el abandono, que trata de atenuar cuando une sus manos en señal de plegaria, esperando que sean escuchados sus ruegos (il. 3). La otra representación, mucho más robusta, cubre también sus cabellos con un manto y encarna la *Protección*, que encierra en sí la idea de la



3. Mariano Benlliure. *Dolor*, mármol. Panteón de la familia Falla Bonet. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana. © Alexis Esquivel.



4. Mariano Benlliure, *Protección*, mármol. Panteón de la familia Falla Bonet. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana. © Alexis Esquivel.

vigilancia. Esta última sostiene en sus brazos a un niño y aunque gira su rostro para observar la llegada del cortejo fúnebre, trata de mantener alejado al pequeño de la escena (il. 4). El niño, cuyos movimientos rebasan la rigidez del mármol, constituye una clara alusión a la vida y la pureza de la inocencia¹⁵. Así, la imagen que personifica el *Dolor*, sufre por el que muere, mientras la *Protección* vela por el que nace. «Ambas figuras evidencian gran calidad, aportando un atractivo juego de pliegues y dinamismo en las actitudes»¹⁶.

Advertimos que estas representaciones aparecen como guardianes de la tumba y por su papel de intermediarias entre el exterior y el interior del panteón, entre los hombres y la divinidad, ejercen a modo de conductoras de las almas, capaces de conectar vida y muerte. Asimismo, la contraposición de las esculturas situadas una frente a otra, sugiere en sí misma, la preocupación por la brevedad de la vida y la fugacidad de lo bello, frente a la inmensidad de la muerte. Por tanto, la escena se torna en una gran metáfora de lo transitorio.

En realidad, esas imágenes femeninas son dolientes y custodias a la manera de los tipos acuñados por la iconografía funeraria de finales del siglo XIX, puesto que su tratamiento y su ubicación, escoltando el acceso al panteón, así lo sugieren¹⁷. En la parte superior de la entrada aparece la inscripción con los apellidos de los propietarios del sepulcro, «Familia Falla Bonet». En la cumbre de la pirámide, sobre una media esfera encontramos, rematando el panteón, la figura más importante del conjunto funerario, la *Ascensión del Señor*, que



5. Mariano Benlliure, *Cristo de la ascensión*, bronce. Panteón de la familia Falla Bonet. Cementerio de Colón, Ciudad de La Habana. © Alexis Esquivel.

constituye un estilizado Sagrado Corazón realizado en bronce. Representa un Cristo que asciende a los cielos y se eleva con auténtica expresión de relajada entrega, mostrando sus llagas. Esta escultura, lograda con un notable virtuosismo técnico, parece estar dotada de una ligereza sorprendente que niega al ojo las propiedades físicas del material en que está realizada, su peso y su solidez (il. 5). En efecto, la elevada imagen de Jesús da la impresión de levitar y más aún de ascender, ilusión óptica que se acentúa por las líneas de fuga que constituyen las aristas del cuerpo troncopiramidal¹⁸. Justamente, en uno de los laterales de la media esfera encontramos una inscripción con la marca de la fundición donde se realizaron las partes en bronce del panteón, «MIR Y FERRERO/ FUNDIDORES MADRID», último taller con el que trabajó Benlliure. Sus vínculos con esta firma se sitúan a partir de 1920.

A través de informaciones suministradas por el propio Benlliure, dado que no hemos tenido acceso al interior del panteón, conocemos algunos de los detalles proyectados en

su momento por el escultor valenciano. «Dentro de la cripta, toda guarnecida de mármol blanco, va el altar, con motivos decorativos de ángeles, etc., todo en bronce, y unos relieves de cerámica de Talavera hecha en el estudio con motivos de la vida de Cristo, y un relieve con la Sagrada Familia»¹⁹. Este panteón, cuyo peso aproximado es de 92 toneladas²⁰, es una expresiva pirámide de la resurrección y su magnífico Cristo levitando, al igual que las custodias y el relieve de bronce de la puerta, se inscribe por derecho propio, dentro de las mejores piezas escultóricas emplazadas en el Cementerio de Colón de La Habana²¹. Pese a que el proyecto general arranca de modelos decimonónicos, sin embargo el diseño de estas obras es de una inequívoca modernidad por su potente expresividad, aparte de que Benlliure evidencia una vez más, su dominio y su capacidad con los trabajos de bronce.

GRUPO ESCULTÓRICO *EL COLEO*

La tauromaquia, como es sabido, ha sido una temática atractiva para pintores, grabadores, dibujantes y escultores, generándose también una abundante literatura en torno a ella. En este sentido, la fiesta de los toros, símbolo de lo hispano, aparece en la obra de Mariano Benlliure como motivo recurrente a lo largo de toda su trayectoria artística. Sus trabajos relacionados con el universo taurino son muy diversos e incluyen variados formatos y técnicas, desde pequeños apuntes, pinturas, acuarelas, carteles para importantes corridas, hasta grupos escultóricos monumentales, aparte de los retratos de personajes relacionados con el mundo de la lidia: toreros, ganaderos, empresarios, críticos taurinos, etc.²² Justamente al hablar de la obra del maestro valenciano en Cuba tenemos que analizar dos esculturas de temática taurina, una de tamaño natural y la otra, de mediano formato, que reflejan a la perfección distintas facetas de la tauromaquia que tanto acaparó la atención del artista y a la que sacó un enorme partido.

Ya en su primera adolescencia Mariano Benlliure había prestado interés a esta temática. Así, en 1879 retomó el asunto que había tratado en una obra temprana *Cogida de un picador* (1876), modelada en cera, con la que figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, a la edad de trece años. En la versión de 1879, que también lleva por título *Picador derribado*, realizada en barro y de mayor tamaño que su predecesora, volvió sobre el tema de la suerte de varas y representó un pequeño grupo escultórico de tres figuras cargado de movimiento y expresividad, donde el toro y el caballo asumen el protagonismo de la acción, mientras el hombre permanece en un segundo plano. Décadas después el artista regresó a esos trabajos tempranos e introdujo un cuarto personaje en la escena para dar lugar al grupo monumental *El coleo* (1911). Se trata de un conjunto escultórico realizado a tamaño natural²³, que estuvo emplazado en el jardín de la casa del artista durante mucho tiempo. Una noticia, publicada en *La Correspondencia de España* el veintiocho de julio de 1910, revela que para entonces Mariano Benlliure había comenzado la obra y que planeó realizarla en el transcurso de ese verano en su chalet-estudio de Villalba, en la sierra madrileña, alejado de su taller para poder trabajar con tranquilidad²⁴. De hecho por esas fechas, el artista se encontraba estudiando a los toros de Miura para su modelado, porque, según manifestó en su momento, pretendía «hacer una cosa de toros [...] Se trata de lo que los técnicos llaman «un coleo». Es el momento en que la fiera después de haber acometido al caballo del picador y haber sentido el hierro de la puya, se ha rehecho, y dueña de sí misma, poseída de bravura, ardor y deseos de venganza, derriba y tiene ante sí el grupo del picador y el caballo. Por la forma en que han caído éstos no es posible hacer el quite de frente, como



6. Mariano Benlliure, *El coleo*, 1911, bronce. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.

las reglas del toreo mandan. Los momentos son de gran peligro y angustia. El toro va a elegir su víctima, y tal vez sea el cuerpo del hombre en el que clave sus cuernos; pero el matador, que tiene la obligación de salvar a su piquero, no ha dudado ni por un momento; tira el capote al suelo, se agarra al rabo del toro, y llamando en su ayuda a todas las fuerzas de que es capaz, contiene el impulso del bicho, le hace retroceder y salva una vida. Eso es todo. ¿Verdad que es un capricho?»²⁵ Por otro lado, se conserva algún documento de la época del que se deduce que el barro a tamaño real terminó de modelarlo entre el verano y el otoño de 1910²⁶.

Al percibir el resultado final de la obra fundida en bronce nos encontramos con cuatro personajes de tamaño natural que encarnan la escena. Acomete aquí Benlliure un tema realista de especial dificultad y que además fue desarrollado con un gran anecdotismo de acuerdo con la tendencia dominante en el estilo del creador por esos años. El artista representa el momento álgido de la escena: un dramático *coleo* tras la cogida del picador, maniobra habitual durante las corridas, dada la relativa frecuencia de la caída de los picadores (il. 6). Precisamente en *El coleo* vemos como el picador y el caballo permanecen en el suelo debajo del toro, mientras que el torero se agarra impetuosamente al rabo para intentar hacer el quite, como último recurso, tratando de salvar la vida del varilarguero. El toro está herido por la garrocha del picador que aparece hincada en su nuca y enfurecido la emprende contra sus contrarios con los cuernos, patas y dientes, reteniéndolos entre



7. Mariano Benlliure, *El coleo*, 1911, bronce. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.



8. Mariano Benlliure, *El coleo*, 1911, bronce. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.

9. Mariano Benlliure, *El coleo* (detalle), 1911, bronce. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.



sus extremidades (il. 7). El picador está boca abajo inmovilizado, con la cara hacia el suelo, entre el toro y el caballo. Este último alza el cuello y trata de defenderse de la res. El joven diestro aparece contraído por el esfuerzo (il. 8). Su rostro refleja desesperación y angustia, al realizar una maniobra frenética con movimientos impetuosos (il. 9). La agonía, la tensión y el dramatismo de la escena son evidentes y quedan además ratificados, a través de las gotas de sudor, la sangre que se derrama y los excrementos del animal. En el suelo permanece el sombrero del picador adornado con una gran moña o cucarda y otra pieza del vestuario, probablemente el capote.

Este grupo escultórico figuró en la Exposición Universal de Roma de 1911 junto a otras dos obras del artista: los bustos del barítono Titta Ruffo y el tenor Giuseppe Anselmi²⁷. De hecho la prensa de la época recoge ampliamente la presencia de Benlliure en esta muestra internacional. Así, en *El País* del veintiséis de mayo de 1911, apareció una reseña que manifestaba «El envío de Benlliure ha de producir, seguramente en Roma, gran sensación. El grupo titulado «El coleo», que reproduce una suerte de la lidia de toros, es, sin disputa, una de las obras maestras del insigne escultor, y acaso la más importante como composición escultórica»²⁸. En otra de las publicaciones aparecidas por esa fecha se podía leer: «Todos los periódicos de Roma han hecho grandes y merecidos elogios de la soberbia obra de Benlliure. Y estas alabanzas de los críticos no han sido más que expresión sincera del unánime juicio público que formularon desde el Rey Víctor Manuel al más modesto aficionado á las bellas artes./ El triunfo personal del ilustre escultor debe enorgullecernos, porque no es solo honor para el artista sino para el Arte español y para nuestra Patria»²⁹. Por su parte, *El Heraldó de Madrid*, del veintinueve de junio de 1911 se hizo eco de la llegada al pabellón español del escultor para supervisar la correcta colocación de la obra³⁰. E incluso parece que el propio rey Víctor Manuel III de Italia (1869-1947) se interesó por este conjunto escultórico, junto a los lienzos presentes también en la exposición: *El puerto de Valencia* de Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), *Un cementerio moro* de José Benlliure Gil (1855-1937) y otras pinturas, quedando constancia de ello en la prensa de ese año que aludió a las adquisiciones del monarca en la Exposición Universal³¹. Sin embargo, no

tenemos más detalles de la pretendida compra de *El coleo* por este soberano que finalmente no llegó a materializarse. En su momento, también se difundió la falsa noticia de que al artista le había sido adjudicado uno de los primeros premios de escultura del concurso internacional dotado con 50.000 liras³², desmentida posteriormente³³.

Lo que sí está contrastado es que poco tiempo después la obra se emplazó en el jardín de la casa de Benlliure y allí permaneció durante algo más de catorce años³⁴. La perfección del modelado que resulta evidente en la minuciosidad anatómica de los cuerpos, la equilibrada composición, unida a las dimensiones de la pieza, y el realismo innegable causaron una gran impresión en su momento. Así consta que se retrataron junto al conjunto la reina María Cristina de Habsburgo (1858-1929), los infantes y numerosas personalidades de la sociedad madrileña, según quedó plasmado en muchas publicaciones periódicas de esos años. La trascendencia de esta obra que en su momento constituyó un verdadero acontecimiento, a juzgar por su reiterada presencia en la literatura de la época, queda expresada también a través de los versos del poeta y autor teatral gaditano José Jackson Veyán (1852-1935), publicados en *La Ilustración española y americana* de junio de 1911, junto a la fotografía de la reina María Cristina en el estudio del artista contemplando *El coleo*:

«Español de cuerpo entero,
El grupo vale un tesoro:
[...]

La ilusión es verdadera,
Buen Mariano, y ya me veo
Como un loco, en la barrera
Aplaudiendo ese «Coleo»
De fama imperecedera.

Añade en tu larga lista
Esta otra hermosa conquista.
¡Cada golpe de cincel
Es una hoja de laurel
En tu corona de artista!

¡Maestro, bien te has portado!...
¡Soberbia estocada has dado!...
¡Yo le diré al «presidente»
Que te dé inmediatamente
La oreja que te has ganado!³⁵»

Inclusive se le menciona en la comedia *La buena suerte* del también gaditano Pedro Muñoz Seca (1879-1936), donde uno de los personajes apunta en tono jocoso: «Que hay tíos borrachos que quieren comprar por veinte duros «El coleo» de Benlliure, «La Salomé» de Romero de Torres y el cuadro de «Las cigarreras de Sevilla», de Bilbao»³⁶. Asimismo, según explica la última esposa del artista, Carmen de Quevedo Pessanha (1887-1974), en su libro titulado *Vida artística de Mariano Benlliure* (1947), obra autorizada por el propio escultor³⁷, aunque en diversas ocasiones se le presentaron al autor ofertas de importancia para la venta de *El coleo*, no fue hasta 1925 cuando accedió a que pasara a ser propiedad del rico terrateniente cubano y gran coleccionista de arte Gómez Mena³⁸.



10. Mariano Benlliure, *El coleo* frente a la antigua casa de la familia Gómez Mena. Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*, municipio Güines, La Habana. © Martha Elizabeth Laguna Enrique.

José Genaro Gómez Mena Vila (1882-1960) fue ciertamente uno de los hombres más ricos de Cuba durante la primera mitad del siglo XX, junto a los Rionda, los Falla Gutiérrez, los Tarafa, Julio Lobo Olavarría y otros. Este acaudalado propietario cubano era hijo del indiano Andrés Gómez Mena (1849-1917), natural de Cadagua (Burgos) y de la cubana Eugenia Carlota Tomasa Vila Pérez (n. 1860). José Gómez Mena era propietario de cuatro centrales azucareros (*Amistad* en Güines, *Gómez Mena* en San Nicolás de Bari, *Merceditas* en Melena del Sur y *Resolución* en Quemado de Güines³⁹) con una capacidad total de molienda de 1.350.000 arrobas diarias de caña. También era dueño de la Manzana de Gómez y de no menos de quinientas casas y edificios de apartamentos, grandes extensiones de tierra, así como una importante colección de obras de arte, una destilería, un molino arrocero, un club de béisbol y otras fábricas. Su única hija, Lillian Rosa Gómez Mena Seiglie (1917-1992), era la principal accionista de la *Industrial Arrocera de Mayabeque S. A.* y se casó en 1936 con el millonario Ildefonso Jerónimo Fanjul Estrada (1909-1980), vástago de la rama cubana de los Rionda, vicepresidente de la *Nueva Compañía Azucarera Gómez Mena*, propietario también de varios centrales azucareros, dueño de un banco y otras empresas⁴⁰.

Inicialmente Gómez Mena emplazó *El coleo* en el patio de su casa de la calle 17, n.º 502, entre D y E, en el Vedado (Ciudad de La Habana), actual Museo Nacional de Artes Decorativas. Precisamente en marzo de 1929 la suntuosa residencia de la familia Gómez Mena, una de las más ostentosas de la capital cubana, donde residían por aquella fecha su hermano Alfonso Gómez Mena Vila (n. 1881) y su esposa María Vivanco Gómez,

exhibía en un espacioso patio, situado en la parte trasera de la casa, el monumental grupo en bronce⁴¹. Este lujoso palacete era propiedad de José Gómez Mena y se comenzó a construir el dos de diciembre de 1924. Después de 1936 quedaron residiendo allí su hija Lillian y su esposo Ildefonso Fanjul⁴². Años más tarde, entre 1939 y 1940, María Luisa Gómez Mena Vila (1880-1963), hermana de José y Alfonso, que habitaba anteriormente una mansión situada en las calles 17 y E, también en el Vedado, se instaló en esta residencia, al enviudar del acaudalado financiero santanderino Agapito de la Cagiga y Aparicio (m. 1936), primer conde de Revilla de Camargo, título nobiliario otorgado el quince de agosto de 1927 por Alfonso XIII⁴³. En sintonía con la trayectoria errática que con frecuencia han tenido este tipo de obras, en los primeros años de la década del cincuenta *El coleo* se trasladó al central azucarero *Amistad*, propiedad de los Gómez Mena, situado en el municipio de Güines, al sur de la provincia La Habana⁴⁴, quedando emplazada sobre un gran pedestal de aproximadamente 145 centímetros de altura, en los jardines, en una especie de plazuela frente a la casa de vivienda, las oficinas, la capilla y el ingenio. A finales del siglo XVIII ese ingenio había sido propiedad de Luis de las Casas y Aragonés, capitán general y gobernador de la isla de Cuba⁴⁵, y más tarde del vasco Joaquín de Arístarain y Goicoechea —cuyo hijo cambió su apellido por Ayestarán—. En 1906 el central azucarero pasó a manos del patriarca de la familia, Andrés Gómez Mena⁴⁶.

Al parecer el avance triunfante de las tropas rebeldes, lideradas por Fidel Castro Ruz, al occidente de la isla de Cuba en 1959, provocó que algunos trabajadores del central trasladaran el conjunto escultórico a una nave eléctrica con objeto de preservarlo de posibles ataques, hasta que más tarde, tras la consolidación del gobierno, fue restablecido a su emplazamiento anterior⁴⁷. Con las nacionalizaciones, el central azucarero pasó a titularidad estatal, llamándose a partir de esa fecha Complejo Agrícola Industrial *Amistad con los Pueblos*. A consecuencia de ello, la casa de la familia Gómez Mena se transformó en un centro educativo para alumnos con problemas de conducta. Así, *El coleo* pasó de estar en lo que hasta entonces había sido un recinto privado para ocupar un lugar público.

Posteriormente, entre los meses de septiembre y octubre de 1963 se celebró en la Ciudad de La Habana el VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), sobre el tema *La arquitectura en los países en vías de desarrollo*. Por este motivo se solicitó la escultura a la Federación Nacional de Trabajadores Azucareros (FNTA), para ornamentar la capital cubana. Finalizado el evento, los organizadores relegaron la devolución de la obra, pero los empleados del central reclamaron su restitución al comandante Ernesto Che Guevara (1928-1967), por entonces Ministro de Industria⁴⁸. Aprobada la devolución, *El coleo* volvió al batey del central azucarero de Güines, donde actualmente se encuentra (il. 10), pese a varios intentos de trasladarlo a la Ciudad de La Habana. El Museo Municipal de Güines, adjunto a la Dirección Provincial de Patrimonio, se ha opuesto a tal decisión. En la actualidad el grupo escultórico precisa de una pronta restauración, es necesario limpiar el bronce y restablecer el rabo del toro que se partió hace tiempo⁴⁹.

Además debemos señalar que en España se conservan de *El coleo* varias obras preparatorias como un óleo, apuntes a lápiz, dos bocetos —uno a lápiz y otro a lápiz y pluma— y una maqueta de pequeñas dimensiones en escayola⁵⁰. Por último, corresponde precisar que Benlliure realizó muchos de sus trabajos en la fundición artística Masriera y Campins de Barcelona⁵¹. Resulta oportuno señalar que Federico Masriera y Manovens (1846-1932), fundidor, orfebre y escultor, realizó diversas actividades antes de crear la conocida fundición. Exactamente dirigió durante algún tiempo la parte económica y comercial de un taller de joyería, propiedad de su familia y se dice que hacia 1880, se

asoció con la empresa del ebanista Francesc Vidal y Jevellí (1848-1914), llamada F. Vidal y Cía., y juntos alcanzaron gran prestigio como decoradores de interiores. Al desaparecer esa asociación, Federico Masriera creó en 1891 su propio negocio, la fundición artística F. Masriera y Cía., consiguiendo notorios éxitos, en especial tras su refundación como Masriera y Campins, ocurrida en 1896, cuando se asoció con su sobrino Antonio Campins y Vila (1871-1938) y realizaron significativos aportes mediante la recuperación de la técnica de fundición a la cera perdida que daba mayor calidad a las piezas. En 1904 esa sociedad se disolvió y un tiempo después comenzó a funcionar un nuevo taller en Madrid, establecido por Antonio Campins y Benito Codina, donde se realizó *El coleo*, bajo la dirección personal de Mariano Benlliure que constantemente supervisaba la materialización de sus trabajos. Por el sello visible en uno de los ángulos del canto de su base sabemos que este grupo escultórico, de más de 5 toneladas⁵², fue ejecutado en «LA METALOPLÁSTICA/ CAMPINS Y CODINA/ FUNDIDORES MADRID»⁵³. También la firma y la fecha de realización «M. BENLLIURE/ 1911» aparecen perfectamente visibles en el lado posterior sobre la peana.

El artista al referirse a la fiesta taurina expresó: «Cuando pasados los años, y acaso ya el progreso haya terminado con las corridas de toros, esta obra dará fe de una de las grandes pasiones populares de nuestra raza»⁵⁴. Curiosamente estas palabras parecen muy oportunas en el caso de Cuba, donde las corridas de toros fueron prohibidas, a petición del Bando de Piedad para los Animales, en 1898, año de la independencia de la isla de la corona española. Por tanto, esta obra escultórica perpetúa para la memoria colectiva una de las tradiciones más típicamente españolas, así como los vínculos culturales de la isla de Cuba con su pasado histórico.

OTRAS OBRAS

El coleccionismo privado de arte europeo en Cuba, antes de 1959, fue muy importante y estuvo encabezado por nombres como los ya aludidos José Gómez Mena y Julio Lobo Olavarría (1898-1983), Oscar Benjamín Cintas (1887-1957), Tomás Felipe Camacho (1886-1961), Evelio Govantes y Fuertes (1886-1981), Manuel Mimó Abalo (1910-2003), etc.,⁵⁵ que lograron conformar valiosos conjuntos a través de compras en galerías y establecimientos dedicados al comercio de arte en Europa y Estados Unidos. Justamente, la colección de obras de arte reunidas por el matrimonio formado por Ramón García de Osuna Mendive y Sarah Varela-Zequeira⁵⁶ constituyó por su variedad y calidad, una de las más notables que existieron en Cuba antes de 1959. Luis de Soto y Sagarra, catedrático de la Universidad de La Habana, en un artículo de agosto de 1947, publicado en la revista *Carteles*, analizó la composición de esta colección que incluía cuadros de importantes artistas españoles como Julio Romero de Torres (1874-1930), José Moreno Carbonero (1858-1942), Santiago Rusiñol Prats (1861-1931), Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), Ricardo Verdugo Landi (1871-1930), etc. Además de pintura, atesoraban cerámica, mobiliario, porcelanas, objetos de marfil y bronce, sobresaliendo entre estos últimos, una escultura con pedestal de Mariano Benlliure, que el autor del artículo tituló *Toro*⁵⁷. Gracias a las referencias del catálogo de la exposición *Mariano Benlliure y la feria taurina*⁵⁸ —exhibida entre 2007 y 2008 en Valencia—, comisariada por Lucrecia Enseñat Benlliure, presidenta de la Fundación Mariano Benlliure y biznieta del artista, conocemos que el verdadero título de esta obra, fechada entre 1925 y 1930, es *Monumento al toro de lidia*.



11. Mariano Benlliure, *Monumento al toro de lidia*, 1925-1930, bronce. Inicialmente colección Osuna-Varela Zequeira, La Habana. © Centro de documentación «Antonio Rodríguez Morey». Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de La Habana.

La gran pasión por los animales del maestro valenciano quedó plasmada también en esta escultura, de medianas dimensiones (69 × 68 × 38 centímetros) que con gran realismo y detalle representa un toro de lidia que exhibe su perfecta anatomía, fuerza y vigor, y el estilo de sus movimientos, capaces de generar un gran espectáculo. El toro meleno y astracanado está captado en el momento de su salida al ruedo, procedente del chiquero, y, más allá de su hermosura natural, la postura altiva y la testuz erguida, generan una imagen de especial belleza del animal (il. 11). De esta manera, «es interesante constatar las posibilidades efectistas que de suyo tiene la representación del ímpetu animal a la hora de dotar a la escultura de una cierta espectacularidad, incluso sin necesidad de traspasar los límites de lo verosímil. [...]. Una fascinación por la eclósión centrífuga emerge de la reacción animal, cuyas líneas de fuerza encadenadas dan una sensación de dinamismo y movimiento. En definitiva, el tratamiento del animal como un motivo escultórico exento podemos considerarlo, en sí mismo, como una actitud moderna, en la medida que escapa a la construcción de un relato en términos trascendentales y heroicos, ya que sus protagonistas no son portadores de una razón moral que los impulsa a actuar de un modo determinado»⁵⁹.

Asimismo, esta obra de exquisita factura técnica también recrea el entorno y el contexto de la fiesta taurina, pues el pedestal rectangular está realzado con la secuencia de escenas

de una corrida en bajorrelieve. Se observa en la escultura el realismo presente en una buena parte de la producción del artista en estos años tardíos. En consecuencia, el bronce se constituye en el material apropiado para la representación realista del esplendor taurino, propio de un contexto en el que esta celebración no estaba tan cuestionada como ocurre en nuestros días.

El desconocimiento sobre la localización actual de esta pieza nos imposibilita un análisis exhaustivo que podría aportar mayores detalles a su descripción, pero a partir del catálogo de la exposición mencionada anteriormente conocemos que en 1920 el artista donó varias obras al Museo de Bellas Artes de Valencia y, entre ellas se encontraba un modelo en escayola del *Monumento al toro de lidia*, realizado en fecha cercana a 1917, que, años después de su fallecimiento y a petición del Ayuntamiento de Valencia, fue utilizado para realizar dos copias en bronce a partir del yeso original, que como consecuencia del proceso terminó dañado de forma irreversible⁶⁰. Precisamente, una de estas se exhibió en la mencionada muestra y partiendo de la descripción que se realiza de ella podemos aportar algunos otros elementos que ayudan a conocer mejor la obra objeto de nuestro análisis. En ese sentido, podemos precisar detalles de la «gran peana en que modela en bajorrelieve, el desarrollo completo de la corrida de toros que representa en seis escenas, una en cada frente y dos en las caras largas, separadas por dos majas en altorrelieve. La secuencia se inicia con un lance de capa, prosigue en el lateral derecho con las suertes de varas y banderillas, intercalando entre ellas la estilizada figura de una maja envuelta en un gran mantón de Manila; en la cara posterior un lance de muleta, y finalmente la suerte suprema y las mulillas, separadas por otra maja tocada con peineta y mantilla que semioculta su rostro tras un abanico»⁶¹. Este mismo programa terminó siendo aprovechado por el artista para el pedestal de otras de sus obras, por ejemplo lo encontramos también representado en *Las dos víctimas de la fiesta*, fechada en 1943.

Gracias a la prensa de la época tenemos conocimiento de que la referida familia Gómez Mena, también tenía en su colección otras dos obras de Benlliure, un monaguillo y un toro en plata, que formaban parte de su extenso patrimonio artístico en el que constaban firmas como Mariano Fortuny Marsal (1838-1874), Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921), y los mencionados Joaquín Sorolla, José Moreno Carbonero, Santiago Rusiñol, entre otros. No obstante, sabemos que un gran número de este tipo de obras, pertenecientes a colecciones particulares, después de 1959 pasaron a posesión del Estado, tras las confiscaciones y nacionalizaciones de propiedades particulares derivadas de la Política de Recuperación de Valores del Estado⁶². Sin embargo, pese a habernos esforzado en la búsqueda, no hemos conseguido localizarlas en los museos e instituciones culturales de la Ciudad de La Habana y no tenemos mayores referencias al respecto que una escueta mención aparecida en un reportaje de la época⁶³. Por otro lado, desconocemos si estas esculturas, probablemente de pequeño formato, formaban parte del patrimonio que salió de la isla al emigrar sus propietarios al extranjero después del triunfo de la revolución⁶⁴.

También tenemos noticias, gracias a una conversación sostenida con Lucrecia Enseñat Benlliure, de la existencia en una colección privada cubana de otra obra del maestro valenciano⁶⁵. En este caso se trata de la talla en madera policromada de un *Sagrado Corazón de Jesús*, de 70 centímetros de altura, fechada en 1935, que fue propiedad de los descendientes de Fernando Villapol —figura estrechamente vinculada al presidente Gerardo Machado—. Quizás, las últimas referencias de la escultura datan del período en que estaba en poder de la popular presentadora de radio y televisión cubana, Nitza Villapol Andiarena (1923-1998), escritora de libros culinarios y experimentada cocinera, sobrina del mentado

Fernando Villapol. Todo parece indicar que la pieza fue comprada por esta familia en el taller de Benlliure en 1947 y la embajada cubana emitió un certificado de propiedad a favor de los interesados, fechado el veintiocho de octubre de 1947, que contiene una foto en el reverso y el permiso de exportación, formulado por Patrimonio Artístico Nacional con fecha de treinta y uno de octubre de ese año⁶⁶. No obstante, a día de hoy este trabajo también se encuentra en paradero desconocido y la bibliografía existente no aporta descripción alguna ni mayor información sobre ella.



12. Mariano Benlliure, Pareja de candelabros, 1936, bronce. Museo de la Ciudad, La Habana. © Archivo Mariano Benlliure, Madrid.

A este grupo de esculturas se suma una pareja de candelabros, que adquieren mayor relevancia, dada la trascendencia artística de su autor. Estos trabajos menores ejemplifican otros aspectos de la producción artística del creador valenciano, al tiempo que demuestran que la presencia de sus obras fuera de las fronteras españolas no se reduce a esculturas de gran envergadura y encargos públicos sino también a objetos utilitarios de valor decorativo y funcional que podrían no estar localizados en su totalidad, lo cual abre la posibilidad de que en un futuro puedan aparecer otras obras de este tipo, no solo en Cuba. El Museo de la Ciudad, ubicado en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales de La Habana Vieja, entidad adscrita a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, expone la mencionada pareja de candeleros de 42 centímetros de altura, realizados en bronce, decorados con motivos vegetales y querubines (il. 12). Están firmados y fechados

en su base («M. Benlliure/ 1936») y antes de ingresar en esta institución de titularidad estatal pertenecieron a la colección privada de Francisco Mendieta. Su entrada al museo se produjo el siete de julio de 1973⁶⁷. Estos candeleros presentan una sencilla decoración, que se inicia en la base con estilizadas hojas de acanto, continúa en el fuste a modo de un erguido tallo vegetal, con incisiones de rayas paralelas, que rematan en la zona superior en dos capullos que sobresalen ligeramente y una especie de capitel con dos cabezas de querubines alados. Las hojas de acanto, se convierten en este caso en elemento decorativo, aunque su significado se vincula con el triunfo, mientras que las caritas de los niños remiten a un lugar común, que asocia esta iconografía con lo poético y celestial, capaces por tanto de integrar lo decorativo y lo funcional. Pese a ser obras tardías y, por ende, ejecutadas en la fase realista, se observan aquí ciertos efectos que lejanamente remiten a los ritmos delicuescentes de las obras modernistas de Benlliure de principios del pasado siglo.

Por último, el investigador cubano José Veigas Zamora en su libro *La Escultura en Cuba. Siglo XX*, en el apartado dedicado a Mariano Benlliure, además del panteón de la familia Falla Bonet y *El coleo*, refiere la presencia de un busto en bronce del expresidente de la república Gerardo Machado, de 70 centímetros de altura, fechado en 1930, pero el autor no ofrece más datos sobre su paradero actual⁶⁸ y hasta el momento nada hemos encontrado al respecto, ni en la prensa, ni en la bibliografía general. Sin embargo, se sabe que una obra de iguales proporciones realizada en bronce con pátina marrón verde y fechada en el mismo año, que también representa la figura de Gerardo Machado —aunque de cuerpo entero—, fue subastada en abril de 1998 en Madrid por la casa de subastas Sotheby's⁶⁹, sin que, dadas las diferencias al afrontar el retrato, tengamos certeza de que se trate de la misma obra. La escultura subastada era una versión a pequeño formato, de la proyectada por el artista para el monumento a Cuba que se iba a levantar en el Parque del Retiro de Madrid, que nunca llegó a completarse⁷⁰. En cualquier caso, esta pieza y el resto de los ejemplos comentados hasta aquí ilustran la presencia de la obra de Mariano Benlliure en Cuba.

A excepción de *El coleo*, todas las obras recogidas en este artículo pertenecen a la última etapa de Benlliure, etiquetada simplemente como realista, pero en sí mismas estas piezas cubanas corroboran la complejidad de esta corriente en los últimos trabajos del artista, pues en unos casos evidencia una acusada expresividad, en otros ecos modernistas, e incluso la frialdad clásica. Asimismo todas son magníficos exponentes de la pericia y el buen hacer de un gran maestro.

NOTAS

1. Sobre este particular, vid. *Colecciones de Arte Universal. Museo Nacional de Bellas Artes*, La Habana: Letras Cubanas, 2001.
2. Resulta de interés la visita que Antonio Rodríguez Morey (1872-1967), director del Museo Nacional de Cuba realizó en 1919 a Madrid, comisionado por el gobierno cubano, con el objetivo de adquirir copias y reproducciones de las obras más sobresalientes del tesoro artístico español (El Greco, Velázquez, Goya y otros). Por entonces, la Dirección de Bellas Artes estaba en manos de Mariano Benlliure, quien, según recoge la prensa de la época, ofreció facilidades para que Rodríguez Morey cumpliera con éxito su misión. En este sentido, vid. PERDIGÓN, J. M., «Arte y artistas: Cuba y España», *La Ilustración española y americana* (en adelante *IEA*), n° 40 (30 octubre 1919), p. 15.
3. Sobre este punto concreto, vid. «En la Legación de Cuba. Una brillante fiesta de conmemoración», *El Sol*, (Madrid, 21 mayo 1925), p. 2.
4. La obra de la figura de Benlliure aparece recogida en todos los manuales y obras generales de la escultura española de los siglos XIX y XX, pero como bibliografía específica sobre el tema vid. MONTOLIÚ SOLER, V., *Maria-*

- no Benlliure, 1862-1947, Valencia: Diputación valenciana, 1997; QUEVEDO PESSANHA, C., *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid: Espasa-Calpe, 1947; y VV.AA., *Los Benlliure: Retrato de familia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
5. Según el historiador cubano Manuel Moreno Friginals (1920-2001), este término fue utilizado por Francisco de Frías y Jacott (1809-1877), conde de Pozos Dulces, para referirse a la oligarquía azucarera de la isla de Cuba. Posiblemente en imitación al vocablo *planthocracy* (plantocracia) popularizado en Inglaterra para denominar a los grupos políticos representantes de los *planters* (productores azucareros) de las Antillas inglesas. En este sentido, vid. MORENO FRAGINALS, M., *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, Barcelona: Crítica, 2001, p. 648.
 6. Sobre este particular, vid. JIMÉNEZ SOLER, G., *Los propietarios de Cuba 1958*, La Habana: Ciencias Sociales, 2006, pp. 202-206.
 7. Vid. sobre todo, QUEVEDO PESSANHA, C., *op. cit.*, pp. 622-625.
 8. *Ibid*, pp. 622-623.
 9. Hacemos referencia a la avenida Cristóbal Colón que se extiende desde la entrada principal o Portada de la Paz, proyectada por el arquitecto ferrolano Calixto de Loira y Cardoso, hasta la capilla central de la necrópolis. En esta vía sobresalen además, el monumento a los bomberos (1897) de Agustín Querol y Julio Martínez-Zapata y el mausoleo de Nicolás Rivero y Muñiz, primer conde del Rivero (1925) de Moisés de Huerta. Sobre esta cuestión, vid. LAGUNA ENRIQUE, M. E., «Los cementerios y las ciudades patrimonio de la Humanidad. Valores patrimoniales del Cementerio de Colón de La Habana y la presencia de artistas españoles», en *Simposio Internacional Soluciones sostenibles para las ciudades patrimonio mundial*, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2010, pp. 279-291.
 10. MASCARILLA, «Una exposición en el estudio de Mariano Benlliure», *La Época*, (Madrid, 7 mayo 1935), p. 3.
 11. Vid. «Arte y Artistas: Tres grandes obras de Mariano Benlliure», *ABC*, (Madrid, 24 abril 1935), pp. 38-39.
 12. La puerta está firmada y fechada en el extremo inferior derecho: «M. BENLLIURE/ 1936».
 13. Vid. MEDINA FERNÁNDEZ, A., *Guía de la Necrópolis «Cristóbal Colón» de La Habana*, Barcelona: Escudo de Oro, 1998, p. 24.
 14. El Museo Municipal «Mariano Benlliure» de Crevillente (Alicante) conserva el molde en escayola utilizado para la fundición de esta puerta de bronce, fechado en 1935, aunque debemos especificar que la puerta está fechada y firmada un año después. Sobre este particular, vid. TRENAS, J., «Un Museo Municipal «Mariano Benlliure» en Crevillente», *ABC*, (Madrid, 2 julio 1961), pp. 58-59. El museo, actualmente permanece cerrado por remodelación y conserva además la maqueta del panteón y el boceto en escayola de la figura de mujer con niño en brazos (la *Protección*). De igual modo, el Museo de Bellas Artes de Valencia guarda en sus almacenes los modelos en escayola de la otra figura de mujer (el *Dolor*), del Sagrado Corazón de Jesús y otro de los modelos utilizados para la figura femenina con niño, Archivo Mariano Benlliure, (en adelante AMB). Esta información ha sido suministrada por Lucrecia Enseñat Benlliure, Fundación Mariano Benlliure, Madrid.
 15. BAZÁN DE HUERTA, M., *La escultura monumental en La Habana*, Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 150-151.
 16. *Ibid*.
 17. Sobre este particular, vid. BERMEJO LORENZO, C., *Arte y arquitectura funeraria: Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 266-269.
 18. Sobre el panteón de la familia Falla Bonet y su relevancia dentro de la Necrópolis de Colón de la Ciudad de La Habana, vid. LAGUNA ENRIQUE, M. E., *La obra de los arquitectos y escultores españoles en el Cementerio de Colón de La Habana*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, pp. 152-154. (Trabajo de Grado).
 19. BENLLIURE GIL, M., «Actualidades artísticas. Dice Mariano Benlliure», *Caras y caretas*, n° 1961 (Buenos Aires, 2 mayo 1936), p. 31.
 20. Sobre esta cuestión, vid. MASCARILLA, *op. cit.*, p. 3, y QUEVEDO PESSANHA, C., *op. cit.*, p. 624.
 21. Adelaida Falla Bonet y su esposo Viriato Gutiérrez Valladolid tienen otro panteón en la Necrópolis de Colón, presidido por una escultura realizada por Moisés de Huerta a petición del matrimonio que representa a modo de niño Jesús al hijo pequeño de la pareja, Viriatico, fallecido en 1924 a la temprana edad de cuatro años. Vid. LAGUNA ENRIQUE, M. E., *op. cit.*, 2009, pp. 150-152, 176-178.
 22. Vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *Mariano Benlliure y la feria taurina*, Generalitat Valenciana: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2007.
 23. Las dimensiones de este grupo escultórico son 124 x 299 x 277 centímetros.
 24. Vid. «Nueva obra de Benlliure», *Revista general de enseñanza y bellas artes*, n° 16 (Madrid, 15 agosto 1910), p. 6.
 25. «Miuras en Bronce: una obra de Mariano Benlliure», *La Correspondencia de España*, (Madrid, 28 julio 1910), p. 1.
 26. Vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 225.

27. Sobre esta cuestión, vid. «De arte. La exposición de Roma», *La Correspondencia de España*, (Madrid, 16 marzo 1911), p. 1; «La Comisión francesa visitando estudios», *La Acción*, (Madrid, 16 mayo 1918), p. 2; «Catalogo de la Mostra di Belle Arti», *Esposizione Internazionale di Roma di 1911*, n° 251 (Roma, 1911), p. 315; y «Catalogo del Padiglione Spagnuolo», *ibíd.*, p. 16. Precisamente, el ocho de julio de 1911 quedó inaugurada la sala donde expuso sus obras Mariano Benlliure, en el pabellón de España de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Sobre este particular, vid. FRANCHI, F., «Informaciones de Roma. Los artistas españoles», *ABC*, (Madrid, 8 julio 1911), p. 7; y FRANCHI, F., «De nuestro corresponsal. ABC en Roma. La sala de Benlliure», *ibíd.*, p. 4.
28. «El envío de Benlliure á Roma», *El País*, (Madrid, 26 mayo 1911), p. 3.
29. «Notas de Arte. El triunfo de Benlliure en Roma», *La Época*, (Madrid, 18 julio 1911), p. 3.
30. Vid. «De Roma», *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 29 junio 1911), p. 3.
31. Vid. «España en Roma», *Revista general de Enseñanza y Bellas Artes*, (Madrid, 15 noviembre 1911), p. 13.
32. TEDESCHI, E., «Gloria y dinero. Nuestros artistas en Roma», *El Imparcial*, (Madrid, 28 septiembre 1911), p. 1.
33. Vid. BAZÁN DE HUERTA, M., «La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español», *Norba-Arte*, 8, Cáceres: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1989, p. 239-240.
34. Sobre este particular, vid. QUEVEDO PESSANHA, C., *op. cit.*, p. 344; y ALCÁNTARA, F., «La vida artística. En el estudio de Mariano Benlliure. A ver el mausoleo de Joselito», *El Sol*, (Madrid, 18 abril 1924), p. 2.
35. JACKSON VEYÁN, J., «Á Mariano Benlliure, ante el grupo en bronce «El Coleo»», *IEA*, n° XXI (Madrid, 8 junio 1911), p. 323.
36. MUÑOZ SECA, P., *La buena suerte: comedia en tres actos*, Madrid: Sociedad de autores españoles, 1924, p. 63.
37. Esta monografía fue publicada con la autorización del artista que expresó al referirse al libro: «obra que conozco en todas sus partes y cuenta no solo con mi beneplácito, sino con mi más sincero agradecimiento». Vid. QUEVEDO PESSANHA, C., *op. cit.*, p. 1.
38. *Ibíd.*, p. 344.
39. Se refiere en este caso a los centrales azucareros que después del primero de enero de 1959 pasaron a ser denominados *Amistad con los Pueblos*, Héctor Molina Riaño, Gregorio Arlech Mañalich y José René Riquelme, respectivamente.
40. Vid., entre otros, JIMÉNEZ SOLER, G., *op. cit.*, pp. 206-208, 259-262; y BIANCHI ROSS, C., «Gómez Mena», *Juventud Rebelde*, (La Habana, 16 abril 2006), p. 9.
41. Sin embargo, el catálogo de la exposición *Mariano Benlliure y la feria taurina*, recoge el testimonio de un veterano trabajador del central azucarero que asegura que Pepín Rivero, propietario de *El Diario de la Marina* de La Habana, fue quien adquirió la obra de Mariano Benlliure, en vísperas de la Guerra Civil española, después de varias tentativas frustradas, saliendo del puerto de Barcelona con destino a Cuba en 1936. Presuntamente Rivero emplazó *El coleo* en el jardín de su casa de El Vedado en la Ciudad de La Habana hasta que en 1956, presionado por sus problemas financieros, se vio precisado a venderla a la familia Gómez Mena. En este sentido, vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 227. No obstante, como hemos visto, a través de *El Heraldo de Cuba*, queda demostrado que en los inicios del mes de marzo de 1929, esta obra ya era propiedad de la familia Gómez Mena y se encontraba emplazada en el jardín de su casa del Vedado como lo demuestra un reportaje de esa fecha publicado en la sección dedicada al arte y decoración, que por lo demás incluye una imagen. Vid. MOLINA, R., «El palacete de los esposos Gómez Mena-Vivanco», *El Heraldo de Cuba*, (La Habana, 3 marzo 1929), p. 29.
42. Archivo Histórico Nacional de Cuba, (en adelante AHNC), expediente 17621, (2 de diciembre de 1924). Además, vid. Solicitud de expedición de habitabilidad correspondiente a la casa situada en la calle 17 esquina E, Vedado, propiedad de José Gómez Mena, AHNC, expedientes 17621, 17337, 32458 y 40397.
43. Como bibliografía específica sobre esta residencia vid., *Historia del Museo de Artes Decorativas*, Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas de La Habana, La Habana: Dirección de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura, 1982, expediente 1. También sobre la historia del museo, vid., entre otros, ACOSTA, A., «Crónicas en dos épocas», *Cuba Internacional*, n° 145 (La Habana, 1982), pp. 32-34; ÁLVAREZ DE CAÑAS, P., «Gran comida en honor de los condes de Barcelona», *El País*, (La Habana, 5 marzo 1948), pp. 5-7; BOUDET, R., «¿Se puede pasar?», *Revolución y Cultura*, n° 43 (La Habana, 1976), pp. 4-9; y SOSA, N., «Llegue a la puerta y pida un guía», *Bohemia*, no 96 (La Habana, 1970), pp. 7-10. Además, sobre Agapito de la Cagiga y Aparicio vid. NIETO Y CORTADELLAS, R., *Dignidades nobiliarias en Cuba*, Madrid: Cultura Hispánica, 1954, p. 446; y ALONSO DE CADENAS Y LÓPEZ, A. y CADENAS Y VICENT, V., *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Ediciones de la Revista Hidalguía, 2004, p. 791.
44. Según indicó el antiguo jardinero de la familia Gómez Mena y vecino del central azucarero, Feliciano Ascuy Eche-nique, en los meses de noviembre o diciembre de 1950 o 1951, *El coleo* fue trasladado desde la capital a la villa mayabequina en un camión, propiedad de Benigno Villar, arribando a su destino en horas del mediodía. Al

- parecer en la casa se celebró una gran fiesta por la llegada del grupo escultórico con la presencia de importantes agrupaciones musicales del momento. Sobre esta cuestión, vid. HERNÁNDEZ PEÑA, K., «Origen del Coleo: una incógnita histórica», *Radio Güines Digital*, (La Habana, 13 enero 2009), p. 1.
45. Luis de las Casas y Aragonri (1745-1800) fue nombrado gobernador de Cuba en 1790, poniendo en marcha una interesante política de desarrollo para la isla. Destacan en su actuación la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la publicación del *Papel Periódico de La Havana*, un importante plan de higienización para el empedrado de las calles y plazas, la depuración de la Zanja Real, la regularización de la recogida de basuras en la ciudad y la creación de una biblioteca pública. Regresó a España en 1796 para ocupar el cargo de capitán general de Valencia. Sobre este particular, vid., entre otros, PEZUELA Y LOBO, J., *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*, vol. 1, Madrid: Imprenta del establecimiento de Méllado, 1863-1866, pp. 202-203, 345-346.
 46. Archivo Registro de la Propiedad de Güines, T-107, F-174. Notas marginales T-71. F-153. Inscripción: II. Además, vid. MORENO FRAGINALS, M., *op. cit.*, pp. 46-47.
 47. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, A., «Benlliure y su coleo», *El Habanero digital*, (La Habana, 1 enero 2008), p. 1.
 48. Museo Municipal de Güines, Registro de Bienes Culturales, expediente conjunto escultórico *El coleo*. También vid. «Fiesta brava sobre un pedestal», *El Habanero*, n° 70 (La Habana, 25 septiembre 1992), pp. 1-2.
 49. El fragmento del rabo que le falta está guardado en el Museo Municipal de Güines aguardando que la escultura sea restaurada.
 50. Sobre este particular, vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, pp. 223-224, 250-251.
 51. Todo parece indicar que Benlliure conoció a Masriera en Roma y le encargó algunos de sus trabajos cuando abrió la fundición en Barcelona. Sobre este particular, vid. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 105.
 52. *Ibid.*, p. 224.
 53. Sobre esta cuestión, vid. ARROYO LLERA, F., *La dimensión artística y social de la ciudad*, Madrid: Ministerio de Educación, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002, p. 66; y VV.AA., *Los Masriera*, Salamanca: Caja Duero, 2000. Igualmente, vid. ROCHA ARANDA, O., *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 50, 184, 215-216, 347-349.
 54. ZALDÍVAR, A., «Crónicas de España: La escultura americana de Mariano Benlliure», *Carteles*, n° 3 (La Habana, 15 enero 1950), pp. 24-26.
 55. Sobre estas colecciones privadas, vid. entre otros, SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional», *Carteles*, n° 1 (La Habana, 12 mayo 1946), pp. 48-53; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección de Tomás Felipe Camacho», *Carteles*, n° 2 (La Habana, 19 mayo 1946), pp. 40-45; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. Colección María Dolores Machín», *Carteles*, n° 4 (La Habana, 2 junio 1946), pp. 32-37; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección del conde San Fernando de Peñalver», *Carteles*, n° 6 (La Habana, 16 junio 1946), pp. 32-36; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Evelio Govantes», *Carteles*, n° 11 (La Habana, 21 julio 1946), pp. 36-40; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Ignacio Ponce de León», *Carteles*, n° 20 (La Habana, 22 septiembre 1946), pp. 35-39; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección García Hernández», *Carteles*, n° 25 (La Habana, 27 octubre 1946), pp. 36-41; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Valdivia de Santo Tomás», *Carteles*, n° 32 (La Habana, 15 diciembre 1946), pp. 36-40; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. Algunas obras de la galería Malpica pertenecientes hoy a otros coleccionistas: del Valle, Quílez, Mendiola», *Carteles*, n° 9 (La Habana, 2 marzo 1947), pp. 36-41; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Mimó Abalo», *Carteles*, n° 41 (La Habana, 10 octubre 1948), pp. 17-18, 20-21; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Mingorance», *Carteles*, n° 47 (La Habana, 21 noviembre 1948), pp. 22-25; SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. Sorolla en la colección Gómez Mena», *Carteles*, n° 33 (La Habana, 13 agosto 1949), pp. 32-40 y SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional. La colección Gómez Mena», *Carteles*, n° 40 (La Habana, 2 octubre 1949), pp. 16-21.
 56. Sobre este matrimonio, progenitores y descendencia, vid. SANTA CRUZ Y MALLÉN, F. X., *Historia de familias cubanas*, vol. 7, Florida: Ediciones Universal, 1940, p. 171.
 57. En específico sobre esta colección vid. SOTO Y SAGARRA, L., «El tesoro artístico nacional: La colección Osuna-Varela Zequeira», *Carteles*, n° 35 (La Habana, 31 agosto 1947), pp. 36-41.
 58. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 189-190.
 59. REYERO, C., «Visones modélicas de un espectáculo con animales», en ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, p. 61.
 60. *Ibid.*, pp. 190-191. Además vid. MONTOLIÚ SOLER, V., *op. cit.*, p. 368; y SANTA-ANA Y ÁLVAREZ OSSORIO, F., y CA-

- TALÁ I GORGUES, M. A., *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla: centenario de un homenaje*, Valencia: Dirección General de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico, 2000.
61. ENSEÑAT BENLLIURE, L.; AMORÓS, A., y REYERO, C., *op. cit.*, pp. 190-191.
 62. En este sentido, vid. «Ocupan objetos de oro y cuadros famosos en la residencia de Gómez Mena», *Prensa Libre*, (La Habana, 3 febrero 1961), p. 1; «Pretendían robar al pueblo, ocultando millones en oro, plata y cristal. La condesa Revilla Camargo», *Hoy*, (La Habana, 2 febrero 1961), p. 1; y SARRÍA, E., «Señores de sangre azul», *Juventud Rebelde*, (La Habana, 12 mayo 2002), pp. 8-9. En concreto, sobre la política de recuperación de valores del Estado, vid., entre otros, LÓPEZ CAMPISTROUS, D. M., *Un estudio de la historia del coleccionismo de Arte Universal en el Museo Nacional de Bellas Artes. Museo Nacional de Bellas Artes*, La Habana, 2007, pp. 62-65. (Tesis de Maestría).
 63. Vid. MOLINA, R., *op. cit.*, p. 29.
 64. En 1959, María Luisa Gómez Mena marchó a Estados Unidos y la mansión quedó al cuidado de su sobrino Francisco Gómez Mena, que en 1961 se exilió en España, permaneciendo en la vivienda solamente la servidumbre, hasta que se produjo la confiscación del inmueble y todos los bienes artísticos. En 1964 la residencia se destinó para el Museo Nacional de Artes Decorativas que fue inaugurado oficialmente el veinticuatro de julio de ese año. En este sentido, vid. *Historia del Museo de Artes Decorativas*, expediente 1, vid. nota 43.
 65. Quiero agradecer la colaboración de Lucrecia Enseñat Benlliure, presidenta de la Fundación Mariano Benlliure, que me facilitó esta información.
 66. AMB, vid. nota 14.
 67. *Ibid.*
 68. Sobre este particular, vid. VEIGAS ZAMORA, J., *La Escultura en Cuba. Siglo XX*, Santiago de Cuba: Oriente, 2005, p. 472. En conversación mantenida con el autor nos ha comentado la posibilidad de que este busto hubiese sido destruido.
 69. Aparece citada entre las obras que alcanzaron los precios más elevados en las subastas españolas de ese año con cuatro millones de pesetas. En este sentido, vid. MERCHÁN DÍAZ, M., «Record de ventas en las subastas españolas», *Anuario El País, 1999*, (Madrid, 1999), p. 319.
 70. AMB, vid. nota 14. Sobre el monumento a Cuba, vid. entre otros, «Descubierto sin descubrirlo», *ABC*, (Madrid, 2 enero 1970), p. 95; y APARISI LAPORTA, L. M., «Presencia del continente americano en la iconografía madrileña (Primera parte)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 46 (Madrid, 2006), pp. 592-593.

LAS CARCERES DE DARÍO VILLALBA: LOS ENCAPSULADOS

Olivia Nieto Yusta

RESUMEN: Los «encapsulados» de Darío Villalba muestran la locura, el pecado, el castigo, la represión y la soledad de la sociedad actual. Dotados de un cierto carácter sagrado, implican al espectador e incitan a una reflexión sobre la condición humana.

PALABRAS CLAVE: encapsulados, crisálida, locos, castigo, marginación, espejo, sagrado, Darío Villalba (1939-).

DARÍO VILLALBA *CARCERES*: THE «ENCAPSULADOS»

Abstract: Darío Villalba's «encapsulados», show the madness, the sin, the punishment, the repression and the loneliness of modern society. Endowed with a certain sacredness, they involve the viewer and suggest a reflection about the human condition.

Key words: «encapsulados», chrysalis, mad, punishment, marginalization, mirror, sacred, Darío Villalba (1939-).

El nacimiento de los encapsulados de Darío Villalba pertenece a lo que el pintor denomina «la primera generación», un proyecto presente en la mente del artista desde principios de los años sesenta, que consigue materializar en 1968. Su estancia en Estados Unidos, tan diferente a la España franquista de la que procede, le marca profundamente y le anima a inclinarse por la estética pop tras conocer a Andy Warhol, con la que se siente profundamente identificado a pesar del importantísimo papel que tuvo en España el Informalismo. Es así como Villalba decide crear estos primeros encapsulados que consisten en siluetas de figuras humanas de color rosa, envueltas en burbujas de metacrilato. La construcción de estos «juguetes patológicos para adultos»¹ abren un debate que definirá la esencia de su obra artística: la dialéctica entre un exterior de aspecto artificial y la naturaleza existencialista del sujeto, en su interior. La fórmula que Villalba aplica a las dos generaciones de encapsulados es una combinación a base de metacrilato y fotografía; mientras la primera generación (1968) ofrece una estética pop por el aspecto frívolo de estas figuras rosas envueltas en un caparazón de plástico, en la segunda generación (il. 1) la fotografía en blanco y negro impone una imagen contundente y existencialista por el tipo de sujeto retratado en ella. En ambas series el metacrilato abre e incita a lecturas que tienen que ver con lo natural y lo artificial, lo visible y lo oculto, o incluso, el aislamiento y la alienación tan característicos del hombre contemporáneo. Con esta primera generación, el artista tenía la sensación de que su obra no había alcanzado su máxima expresión, como él declara al señalar: «Atravesé una profunda crisis y llegué a la conclusión



1. Darío Villalba, *Encapsulados*, 2007. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Parte de la exposición *Darío Villalba. Una visión antológica. 1957-2007*, celebrada entre el 13 de marzo y el 14 de mayo de 2007.

de que en esta primera generación de encapsulados no queda clara mi intencionalidad; no veía la ambigüedad enriquecedora, sino confusa»².

Los siguientes encapsulados (1974) fueron totalmente diferentes; el artista acomete un retrato directo y contundente, una estética agresiva que se interesa por un sector de la sociedad sumido en el aislamiento y la marginación, como atestiguan los títulos *El Enfermo*, *Los Pies*, *La mujer catatónica*, *La Espera*, *La Espera Blanca*, *La Oración*, *Marisa*, *El Sorprendido*, y por último *Almohadas*, *Perros* y *Demente*. En este caso, la fotografía no sirve de inspiración, sino que en sí misma es el alma de la cápsula. Suspendidas por cables, y por lo tanto móviles, presentan dos caras: el anverso, que muestra la figura retratada en blanco y negro, y el reverso, que aparece como un espejo. El conjunto de todas ellas hacen creer al espectador que acaba de irrumpir en algún espacio sacrosanto; estas formas sagradas parecen reivindicar la contemplación de una aparición. Vamos a tratar de concedérsela en las siguientes páginas, no sin antes atender a las impresiones enunciadas por el propio artista al respecto: «De esta época, recojo una nota de taller que me parece interesante transcribir: El hombre con dos pieles: una, la de siempre; otra, su invento, su industria, su propio tejer / Nuestra piel, ampliada 30 cm. más allá de la que nos cubre, se cristaliza; la magia del hombre solitario, circunscrito en la prolongación transparente de su silueta, queda evocada / Piel-cristal climatizan al hombre de carne y hueso / Juguetes patológicos para adultos. Verbena, columpios, horcas, esferas, sujetando al ser. Levitación. Ataúd; sarcófago clínico rural / Muñecos sonámbulos del asfalto, corporeizados, desfilan en tres dimensiones. Se delatan. Son individuos / Veo autobuses transparentes con familias humanas. Gigantescas peceras con aceite pesado en que flota el hombre»³. Este apunte de taller recoge algunos

de los conceptos fundamentales para abordar el sentido de «pieles-cristal», «horcas», «esferas», «levitación», «hombre solitario» o «sarcófago clínico rural».

LA CÁPSULA COMO RECURSO ICONOGRÁFICO

Uno de los rasgos más llamativos de estas piezas es el formato en el que se insertan enfermos mentales, dementes, presos y delincuentes, al que podemos someter a distintas lecturas, desde las puramente orgánicas a las de carácter religioso, jurídico, o social. La primera de ellas, la orgánica, parte de la cápsula como emplazamiento que recuerda al útero materno o a una crisálida, acogiendo entre sus paredes de cristal figuras de los dos sexos, muchas de ellas en posición fetal. Esta colocación tan específica y a la vez reveladora, les otorga un carácter piadoso en tanto que vulnerable por mostrarse indefensos a los ojos del que los contempla⁴. Al igual que podemos ver en estas cápsulas una crisálida que alberga un ser aún por despertar, del mismo modo ha de advertirse un sentido existencial y patético, que es el de la prisión y la privación de libertad. Se trata de dos estados sugeridos por este formato: el estado prenatal (que se podría identificar con la crisálida de una mariposa, o con el feto de una mujer en estado de gestación) y el estado de privación de libertad (similar al que presenta la presa de una araña envuelta en seda). Mientras el útero o la crisálida constituyen «estados naturales» en los que no ha intervenido la mano humana o el artificio, la cápsula, con su pulcra y artificial transparencia, delata la intención del artista que pretende mostrar con total claridad el interior de estas piezas. Luego nos preguntaremos el por qué de este gesto.

Esta primera lectura superficial pone sobre la mesa algunos elementos que han formado parte del imaginario iconográfico del Cristianismo. En la obra de El Bosco (1450-1516), dotada de un inagotable simbolismo, la esfera es un recurso constante del que se sirve el pintor para elaborar todo tipo de estructuras y composiciones, como podemos observar en su obra más célebre: *El jardín de las delicias* (1480-1490); se trata de un tríptico de carácter moral-didáctico que contempla la creación de Eva (en la tabla izquierda), los pecados carnales (en la tabla central) y el Infierno (en la tabla derecha). La tabla central está repleta de esferas que configuran arquitecturas fantásticas, fuentes, huevos o frutas, escenarios de todo tipo de juegos y encuentros. En la parte inferior aparece una esfera de cristal que alberga una pareja en actitud cariñosa (il. 2) y, junto a ella, una concha de molusco que también esconde amantes en su interior. Este tipo de conchas y esferas son símbolo del adulterio, y como tales, dejan entrever el pecado carnal, de forma que algo estigmatizado como la lujuria es consumado a «escondidas» tras un telón transparente que delata a los sujetos. Del mismo modo los delincuentes, enfermos mentales o dementes de Villalba, sometidos a una estigmatización social, son mostrados a través del metacrilato, haciendo cómplice a un espectador que no cree ser el destinatario directo de la denuncia que tiene ante sus ojos, porque el metacrilato, al igual que la esfera de cristal de El Bosco, implica al que mira a pesar de no ser visto.

En la misma línea moralizante, hay un grupo formado por tres personas semiocultas por una campana de vidrio, que viene a escenificar la transparencia del vicio, igual que los dos casos anteriores, pero en éste, el vidrio, que simula ocultarlos, evoca a su vez un proverbio flamenco: «La felicidad es como el vidrio, se rompe pronto». La propiedad de la fragilidad, exaltada en el cuadro de El Bosco junto a la de la transparencia, es otra de las cualidades de los encapsulados que se pone de manifiesto a través del metacrilato que



2. El Bosco, *El Jardín de las Delicias*, 1480-1490. Museo del Prado, Madrid. Detalle.

los recubre, el hilo del que penden estas burbujas, y la vulnerabilidad de la condición mental y social de sus sujetos. De este modo, la transparencia y la fragilidad son elementos comunes a *El Bosco* y a *Villalba*, en su categorización de los «males» vigentes, pero a la vez ocultos, entre los hombres. Como hemos dicho, *El Bosco* recurre a la esfera en todas sus variantes para ilustrar los pecados carnales que acontecen entre los hombres, pero va más allá cuando descubrimos una inmensa bola de cristal al cerrar el tríptico. El Mundo, en el tercer día del Génesis, encierra los tres estadios mencionados: la creación de Eva, los pecados carnales y el Infierno. La fragilidad del hombre asume así la dimensión del



3. Pieter Bruegel, *La Lujuria*, 1558. British Museum, Londres.

Universo, donde quedan atrás los colores brillantes e intensos del tríptico en pro de una tonalidad fría y grisácea, una transformación cromática similar a la que apreciamos en la evolución de los encapsulados de Darío Villalba, cuya madurez semántica alcanza la lectura trascendental que hemos advertido en la «segunda generación», dejando atrás la frivolidad de sus primeros encapsulados rosas.

Pieter Bruegel el Viejo (1525/1530-1569) denota estrechos lazos con el imaginario simbólico de *El Bosco*, por lo que no es de extrañar que encontremos numerosas esferas de cristal entre sus representaciones, que suscitan nuestro interés. Entre sus obras xilográficas hay una serie dedicada a los pecados capitales, editada por Hieronymus Cock en 1558 y grabada por Pieter van der Heyden, donde la representación de la lujuria recoge, entre otras cosas, la imagen de la concha de un molusco con una esfera traslúcida en su interior, la cual, a su vez, acoge a dos amantes, con evidente inspiración en *El jardín de las delicias* (il. 3). Otro caso de interés son las piezas de Bruegel que tienen por tema los proverbios flamencos. Vimos recientemente cómo en *El jardín de las delicias* el proverbio flamenco advertía de la fragilidad de la felicidad a través de la esfera de cristal, o más bien, del ilusionismo que ésta provoca a los ojos de los hombres. En el caso de Bruegel, la esfera hace acto de presencia en sus *Proverbios flamencos* (1559) a partir de un hombre que, no sin cierta dificultad, trata de meterse en el interior de una bola de cristal, quedando parte de sus extremidades fuera de ella, recordando así que «hay que saber doblarse si se quiere estar en el mundo», esto es, que la vida conlleva sacrificios y compromiso (il. 4).

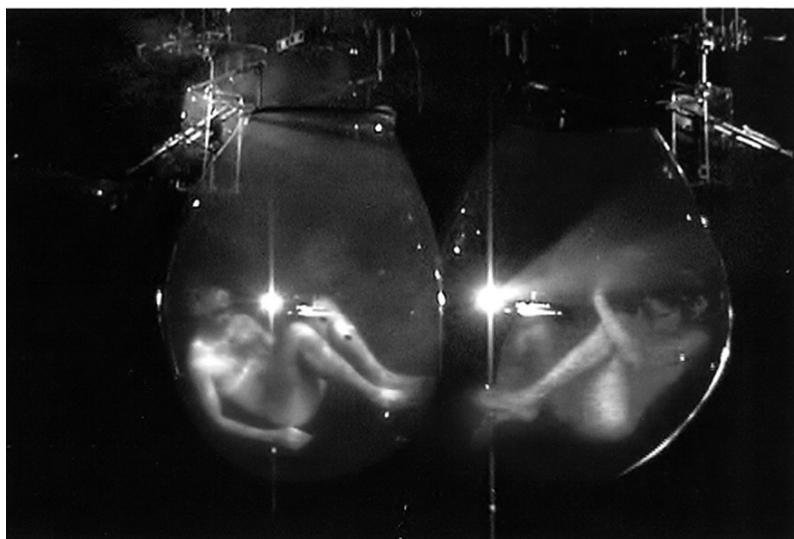


4. Pieter Bruegel, *Proverbios flamencos*, 1559. Staatliche Museen, Berlín. Detalle.



5. Pieter Bruegel, *El Misántropo o la perfidia del mundo*, 1568. Galerías Nacionales de Capodimonte, Nápoles.

Casi una década más tarde, en 1568, Brueghel pinta *El misántropo o la perfidia del mundo* (il. 5), una pieza que goza de distintas lecturas, desde la crítica de la avaricia eclesiástica, hasta la alusión a la herejía. La más convincente es la que se apoya en el dístico que reza a los pies de la composición «Puesto que el mundo es tan falaz, me visto de luto». A partir de estas palabras entendemos que el misántropo viste de luto por un mundo fraudulento, representado aquí a partir de un ladrón inserto en una esfera de cristal que roba descaradamente al anciano. Si el mundo viene a definirse en función del sujeto inserto en el globo que lo conforma, Darío Villalba exhibe en su serie de encapsulados un amplio repertorio de «mundos», ya que los personajes enclaustrados en metacrilato denotan distintos estados anímicos y mentales, lo que permite encontrar un mundo contemplativo en el caso de *La oración*, un mundo perturbado en *Demente*, o un mundo errante en el caso de *La Espera*.



6. Mariana Rondón, *Llegaste con la brisa*, 2002. Instalación en la exposición *Fragmento y Universo*, Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas.

Son palpables las similitudes que hay entre los *encapsulados* de Villalba y los adúlteros de El Bosco, donde la escenificación de la estigmatización social y moral impuesta en distintas épocas confluyen en un denominador común: la esfera de cristal. En la misma línea, fascinada por el imaginario del pintor flamenco, se encuentra la obra posterior de la venezolana Mariana Rondón (Estado Lara, 1966), directora de cine y artista plástica que combina ambos lenguajes en la creación de unas instalaciones que rememoran las esferas de *El jardín de las delicias*, concretamente aquella que contiene a los adúlteros. Sus palabras explican en qué consiste esta instalación denominada *Llegaste con la brisa* (il. 6): «*Llegaste con la brisa* es un proyecto de investigación sobre el imaginario genético. Gracias a la robótica y la imagen digital en movimiento, generamos un espacio fronterizo para vivir el momento onírico, virtual; el tiempo del sueño, donde se producirá la simulación de crear, de lo inorgánico, algo orgánico. Un laboratorio genético donde los robots crean bolsas uterinas, en cuyo interior, un ser en movimiento lucha por sobrevivir. Es este el instante donde surge el nuevo ser transgénico, híbrido-sueño-fenómeno-monstruo. Los Robots son capaces

de crear constantemente, gracias a una robótica autónoma, burbujas (o bolsas) de jabón de aproximadamente dos metros de diámetro. Estas burbujas reciben inyecciones de vapor, lo cual las convierte en pantallas capaces de reflejar las imágenes provenientes de un proyector. Las imágenes digitales que se proyectan en las burbujas son producto de combinaciones genéticas entre humanos y animales, seres transgénicos creados a partir del movimiento y el color. Algunas de estas imágenes están inspiradas en trabajos de pintores como El Bosco, Magritte, Remedios Varo, o escritores como Borges, Kafka o Poe. La burbuja se muestra como un útero industrial para estos nuevos seres en gestación, conteniendo dentro de sí el accidente genético⁵.

La lectura que Rondón aplica a sus burbujas o crisálidas retoma el discurso orgánico que expusimos al comienzo de este trabajo, pero el suyo añade una inquietud de carácter científico: la experimentación genética. El medio en el que se gestan estos seres es muy similar al de un útero o vientre materno (son necesarias el agua y la humedad), sin embargo la artista venezolana ha optado por contextualizarlo en un laboratorio, con todo lo que ello implica: tecnología, máquinas, ambiente frío y aséptico, y ruidos industriales que dotan a la instalación de un aspecto siniestro y macabro, a la vez que hermoso. De hecho, en la instalación se prescinde del hombre para crear estos nuevos seres; la ciencia y la tecnología cuentan con todos los medios necesarios para establecer un mecanismo de producción autónomo, donde la vida es creada de forma artificial y en serie⁶. La visión apocalíptica (o visionaria) de Mariana Rondón no queda tan lejos de obras literarias de ciencia ficción como *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley (1797-1851) o *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley (1894-1963), y a ella podría incorporarse la del oscuro mundo clandestino que se dedica a la experimentación con seres humanos con todo tipo de fines injustificables (basta con recordar las prácticas con «fines científicos» del ejército nazi a los judíos, o el reciente conocimiento de que científicos estadounidenses acudieron a Guatemala entre 1947 y 1948 para realizar experimentos con enfermos mentales, presos y prostitutas, a los que inyectaban virus de enfermedades venéreas).

Los marginados de Villalba, no reclamados por familiares y menos aún por una sociedad que los condena a la marginación, serían el tipo de paciente perfecto para esta clase de experimentos, o bien la consecuencia de este tipo de ensayos de laboratorio.

MARGINACIÓN Y LOCURA. MÉTODOS DE REPRESIÓN

La espera, Enfermo, La oración o Demente son algunos de los encapsulados que esbozan un grupo social sumido en el más profundo olvido y marginación. ¿El motivo? la enfermedad mental que padecen, popularmente llamada *locura*. El modo en que Villalba los presenta ante el mundo evoca el peso de una tradición que siempre ha asociado locura a marginación, y que sigue vigente hoy en día.

Michel Foucault, en su recorrido por la locura en la Época Clásica⁷, cuenta cómo los refugios de los enfermos de lepra pasaron, una vez cesada la enfermedad, a servir de centros de acogida para enfermos mentales, mendigos, vagabundos, muchachos de correccional, etc., manteniendo las mismas condiciones de exclusión, marginación, soledad, y alejamiento de los núcleos urbanos. De esta manera, se creó un halo de misterio y de sacralidad en torno a estos espacios que concedían la «salvación». La idea de exclusión se mantuvo durante el Renacimiento encarnada en «la nave de los locos» (*Nef des Fous*, o también denominado *stultifera navis*), una embarcación que los alejaba de las ciudades en un viaje

vestido de reminiscencias legendarias y literarias, en busca de respuestas, el azar o el destino, siendo los canales flamencos y los ríos de Renania las vías de circulación; esta odisea suscitó todo tipo de interpretaciones artísticas y literarias⁸.

Estos hábitos no distan mucho de los actuales. Es cierto que ha mejorado la condición de este sector, pero sigue existiendo una sensación generalizada de que el loco (o el individuo que pueda suponer un peligro) debe expulsarse o recluírse para evitar así que circule libremente. Se insiste en esta acción por cuestiones de seguridad, pero también por el miedo a que se repita lo que en tantas piezas literarias se ha venido exponiendo: que el loco es más cuerdo de lo que *a priori* se cree. Recordemos *El licenciado vidriera* (1613) de Miguel de Cervantes (1547-1616) donde Tomás Rodaja cree estar hecho de vidrio (un material que ya hemos visto asociado a la locura y a los estigmas sociomorales) y por ello se obsesiona con su extremada fragilidad; a pesar de estos delirios, se convierte en un referente popular capaz de resolver cualquier cuestión; en el momento en que recupera el juicio, pierde la fama. Igualmente, Erasmo de Rotterdam (1466-1536) se apoya en este estado mental para elaborar su célebre ensayo *Elogio de la locura* (1508) y denunciar el necio mundo de entonces. El que padece la locura, curiosamente, revela a cada uno su verdad; el hombre es loco en función de su presunción y vanidad. Por este motivo el espejo es el símbolo de la locura⁹, y no es de extrañar que Villalba lo haya colocado en el anverso de sus encapsulados, obteniendo un inquietante efecto sobre el espectador, sorprendido al contemplarse como uno de ellos. En el siguiente punto trataremos la relevancia del espejo en este asunto.

Los métodos de represión aplicados a enfermos, dementes y delincuentes son de lo más dispares. Además de la «nave de los locos», la Inquisición desplegó un abanico de posibilidades en lo que a castigo de este colectivo se refiere, donde vuelve a ser protagonista la reclusión del individuo y la privación de libertad. En concreto, dos castigos me han llamado la atención porque siguen la misma fórmula que venimos repitiendo desde el inicio de este estudio; uno de ellos es conocido como la *picota española*, que consiste en encerrar a un individuo, generalmente un borracho, en una tinaja o barril, dejando libre solamente la cabeza y los pies. El fin último de este castigo es la humillación pública del condenado, así como el sufrimiento que supone soportar el peso de la estructura y las defecaciones que se iban acumulando en su interior. El otro castigo es conocido como la *jaula colgante*; se trata de un habitáculo de hierro o madera en el que eran introducidos brujas y otros condenados, por lo general desnudos, expuestos públicamente, donde morían por inanición. Estos dos tipos de castigos sirven para ilustrar un tipo de discurso jurídico-penal que busca privar de movimiento y libertad al condenado, usando para ello un tipo de aislamiento que se parece en muchos sentidos a las cápsulas de Villalba; pero hay una diferencia: los encapsulados no son conscientes del aislamiento al que están sometidos a pesar de portar camisetas de fuerza en algunos casos o tener los pies atados; estos individuos no expresan su intención de salir de la esfera que los contiene; es más bien un tipo de prisión anímico-emocional ocasionada por su demencia, o bien por la marginación social que padecen. Por el contrario, la *picota española* y la *jaula colgante* asumen un papel disciplinario, que es impuesto a los condenados por decisión de un tribunal; de ahí que se empleen materiales tan consistentes como el hierro o la madera, a lo que debemos añadir el sufrimiento que expresaban sus víctimas en la aplicación de todas las condenas. Se trataría de dos tipos de represión o privación de libertad: una pasiva, la de los encapsulados, y otra activa, la de los condenados por el sistema jurídico-penal.

Vamos a continuar por esta línea, la jurídico-penal, porque en ella hay varios tipos de

represión que tienen que ver con la dialéctica de la transparencia y lo oculto de nuestros encapsulados. Foucault observa cómo ha evolucionado el sistema penal desde mediados del siglo XVIII, en el que el suplicio ha dejado de aplicarse al condenado en pro de un castigo mucho más democrático, donde ya no existe violencia ni verdugo. La justicia se lava así las manos, introduciendo un interminable aparato burocrático que no hace sino mejorar su imagen. Las nuevas estrategias, más piadosas y proporcionales al grado del delito, se limitan a la privación de libertad; es decir, el cuerpo ya no es el que recibe el castigo propiamente dicho; ahora se aplica una condena que, a pesar de evitar el sufrimiento físico, provoca un sufrimiento psicológico, «puesto que ya no es el cuerpo, es el alma»¹⁰. Y el alma como tal no comete delitos sino que son los instintos y las pasiones incontrolables los que llevan al individuo a cometerlos; así pues, lo que se está condenando en el moderno sistema penal es lo que resulta natural e intrínseco al hombre. Curiosamente, la locura ha pasado de ser objeto de condena, a ser un atenuante de los crímenes cometidos. El resultado de todas estas medidas es el castigo como función social.

Con este tipo de estrategias de control se impone una disciplina que se aplica sin escrúpulos a todos aquellos que se salen de lo «normal» (locos, delincuentes, borrachos, etc.), precisamente el colectivo en el que se centra Villalba. A partir de la aparición del panóptico, ideado por Jeremy Bentham (1748-1832) en 1791, las estrategias disciplinarias encuentran su máxima realización; ahora el castigo que sufre el condenado consiste en sumirle en un estado consciente y constante de vigilancia, en un juego de lo visible y lo oculto. El panóptico se organiza en torno a un núcleo: la torre de vigilancia, y a su alrededor se disponen las celdas de los reclusos. La torre cuenta con amplias ventanas que le permiten vigilar sin descanso las celdas dispuestas de forma radial, y se protege a sí misma con tabiques y persianas; por otro lado, los calabozos tienen dos ventanas, la que mira a la torre de vigilancia, y la que da al exterior, por donde entra la luz. De esta forma, cualquier movimiento del detenido se reflejará en cortes intermitentes de luz que alertan de inmediato al vigilante. Se presiona psicológicamente a un recluso que no puede ver a su observador. Pero esto no se queda entre los barrotes de una celda. Lo que nació de manos de la justicia para controlar a un tipo de individuos, ha traspasado los muros penitenciarios para implantarse en las distintas instituciones de nuestra sociedad, de manera que cada uno de nosotros contribuimos a este tipo de control, asumiéndolo como algo corriente. Es por ello que Villalba ha querido poner ante nuestros ojos a este sector que se sale de lo «normal», para observarlos con claridad. Nos convertimos en las torres de vigilancia, en una facción del poder, y aplicamos una mirada escrutadora a unos presos (bajo el metacrilato) que no pueden vernos. Se nos «recuerda» la existencia de la locura, un mal invisible para una sociedad de «normales». Pero cuando rodeamos a uno de ellos y nos contemplamos en el espejo, el sistema de control se derrumba y se invierten los papeles.

ESPEJO

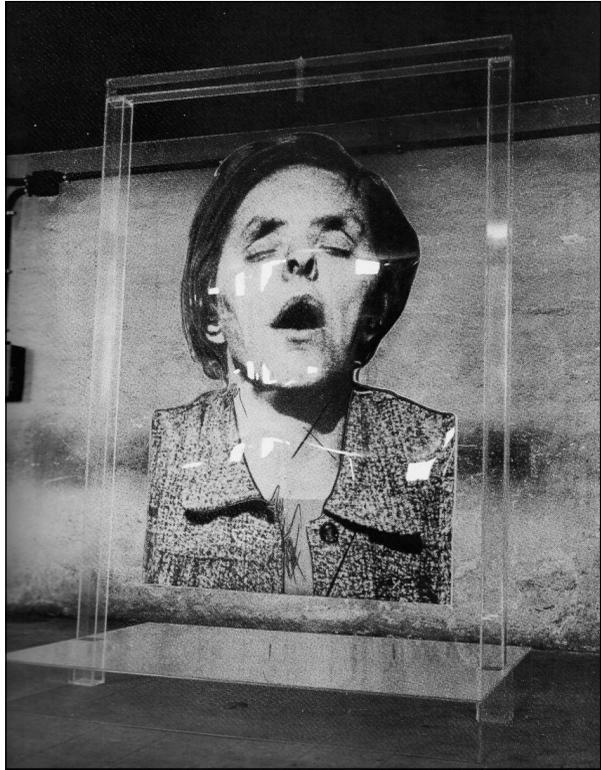
El espejo es una constante en el mundo del arte y de la literatura. Dotado de múltiples significados y simbolismos, podemos encontrarlo en pinturas antiguas, cuadros surrealistas, escritos infantiles, ensayos filosóficos, tratados psicoanalíticos, películas, cómics, e incluso en algún que otro callejón para divertimento de los viandantes. El motivo de este apartado es sencillo; los encapsulados de Darío Villalba cuentan con dos caras: un individuo en el anverso (su rostro o cuerpo) y un espejo en su reverso. Este objeto añade significado a

las lecturas que se han hecho de estas crisálidas. Cuando hablamos de las distintas formas de represión y exclusión que la historia ha aplicado a locos y delincuentes, el espejo transforma estas medidas disciplinarias en algo universal; su reflejo amplía la galería de damnificados o condenados, y el espectador entra a formar parte de ella. De esta manera, se pone de relieve la interacción del artista con el espectador, despertando conciencias ante un problema silenciado socialmente. Este discurso que identifica lo observado con el observador aparece en el inquietante cortometraje de Maya Deren (1917-1961), *Mesbes of the afternoon* (1943)¹¹. En él, una mujer protagoniza escenas de tintes surrealistas que se repiten cíclicamente con alguna variante; todo transcurre en su domicilio y en el jardín del mismo, donde llaves, cuchillos, y otros objetos de uso cotidiano adquieren un carácter simbólico. En este ambiente sereno pero a la vez inquietante, una figura vestida de negro, que podría ser la muerte, irrumpe en escena con un espejo por rostro, mirando a la protagonista que muere en extrañas circunstancias al final del cortometraje. Las conclusiones que sacamos de esta historia giran en torno a la idea de que el espejo se apodera del reflejado y éste sufre sus consecuencias (muerte, locura, demencia, etc.). Algo similar ocurre en la serie de televisión *Twin Peaks* (1990-1991), de David Lynch (Montana, 1946), en la que el espejo juega un papel crucial en todos sus capítulos por revelar lo que realmente se esconde bajo nuestra apariencia, algo monstruoso que sólo se hace visible cuando un personaje se mira en el espejo.

Darío Villalba recurre al espejo como revelación de verdades ocultas, como reflejo del alma de marginados y espectadores que en cualquier momento pueden compartir la misma prisión.

LO INGRÁVIDO

A lo largo de nuestro estudio hemos ido mencionando casos en los que esferas, crisálidas, cápsulas, pompas o jaulas han servido de continente a vicios, pecados, embriones, marginados sociales, experimentos genéticos o condenados. Y curiosamente, en todos ellos es apreciable una misma característica: lo ingrávigo de estos cuerpos. Las pompas de jabón de Mariana Rondón simulan ser embriones que flotan en un útero; las esferas que emplea El Bosco para condenar los pecados carnales desprenden una sensación de ligereza y fragilidad, así como el Mundo que cierra el *Jardín de las delicias*, que carece de apoyo alguno; la crisálida de una mariposa alberga un insecto que una vez libre, volará; las *jaulas colgantes* aplicadas por la Inquisición en sus condenas, eran exhibidas públicamente, suspendidas; y los encapsulados de Villalba penden de un hilo, ingrávigos. ¿Qué significado puede tener aquí esta cualidad? En la iconografía cristiana, el halo que envuelve a cualquier ser celestial denota ingravidez, para potenciar el carácter sagrado de la figura y del lugar en el que ésta se inserta. Ángeles, santos, la asunción, el tránsito de la Virgen o la resurrección, son representados con unas figuras que ascienden a los cielos, apoyadas en nubes o seres celestiales, mostrándose totalmente ingrávigos, etéreas. El fiel, cuando rinde culto a estas imágenes tan distintas del mundo terrenal, queda totalmente sobrecogido por ellas, reforzándose así su fe. Se trata de sacralizar una imagen, una figura, un símbolo; crear un emblema, individualizarlo y hacerlo único. Darío Villalba ha querido conseguir este efecto con sus encapsulados: «A partir de la segunda generación de *encapsulados*, la imagen, que aparece de forma embrionaria, se planta en su presencia, ya nada ambigua, y va tomando cada vez más aplomo. El carácter de emblema se transforma casi en una constante referencia



7. Darío Villalba, *Demente*, 1974. Exposición del artista en la Galería Vandrés de Madrid, celebrada entre el 24 de abril y el 10 de mayo.



8. Gian Lorenzo Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, 1645-1652. Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma. Detalle.

a la imagen de Cristo. De este modo, repito ciertas imágenes hasta cuatro o más veces, no con ánimo de canalización sino como exhaustivos símbolos»¹².

El carácter sagrado de los encapsulados reclama una veneración, una contemplación. La expresividad de sus rostros y la altura a la que se encuentran, dotan a la instalación de la cualidad de templo, en el que parecen estar expuestos los dioses de un panteón. El blanco y negro de las fotografías aporta un cariz ancestral. El metacrilato sostenido por un hilo las hace intocables, divinas, eternas. Sobrecogen al espectador, hasta el punto de encontrar en la *Demente* de Villalba (il. 7) el mismo éxtasis de Santa Teresa (il. 8), aunque se trate de dos tipos de enajenación bien distintas.

Pero hay otro mensaje además del sagrado en estos cuerpos colgantes. El castigo, durante siglos, ha formado parte de un espectáculo público que pretendía dar ejemplo a los ciudadanos, exhibiendo a los condenados para evitar futuros delitos. La escenificación del suplicio del condenado se llevaba a cabo en escenarios elevados donde se colocaba la



9. Jacques Callot, *Las miserias de la guerra*, 1633. Biblioteca de Artes Decorativas de París.



10. Jacques Callot, *Las miserias de la guerra*, 1633. Biblioteca de Artes Decorativas de París.

horca, la guillotina, la rueda, y todo tipo de maquinaria que en su conjunto creaba una terrible y teatral escenificación del dolor y la muerte. La exhibición de los cuerpos suspendidos perdían su valor terrenal y se alzaban como referentes del poder y personificación del terror. Los grabados que componen *Las miserias de la guerra* (1633) de Jacques Callot (1592-1635) ilustran esta puesta en escena de la que hablamos (ils. 9 y 10). En este sentido, Darío Villalba recupera el espectáculo punitivo pero de una forma más sutil. Ahora son cápsulas colgantes, ingravidas y transparentes que muestran la pasividad con que todos asumen su particular condena, una condena aplicada por un único verdugo: la sociedad; de ahí la denuncia que a mi juicio emite Villalba con sus encapsulados, con los que pretende despertar conciencias, y qué mejor forma de hacerlo que reflejando al espectador como uno de ellos.

NOTAS

1. VILLALBA, Darío, «Autorreferencia 1964-1994», en *Darío Villalba 1964-1994*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1994, p. 214.
2. *Ibid.*, p. 215.
3. VILLALBA, Darío, *En torno al acto creativo: nuevas reflexiones*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002, p. 15. También disponible en Web: <<http://www.dariovillalba.com/academia.htm>>.
4. La dialéctica de «ver sin ser visto» será abordada más adelante en este trabajo a partir de las aportaciones de Michel Foucault en relación con el sistema de vigilancia que se inaugura con el panóptico diseñado por Jeremy Bentham, a finales del siglo XVIII.
5. Disponible en Web: <<http://marianarondon.com/>>, [consulta: julio 2011].
6. Se puede consultar una detallada explicación del montaje de *Llegaste con la brisa* en la Web: <<http://vimeo.com/28938176>>.
7. FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
8. De nuevo acudimos a El Bosco por ser autor de una obra que lleva por título *La nave de los locos*, pintada entre 1490 y 1500, que seguramente formaba parte de un díptico o tríptico dedicado al tema de la locura, un motivo que inspira el que se considera el primer cuadro conocido del pintor, *La cura de la demencia* (1475-1480) donde un conjunto de personas escenifica la extracción de la piedra de la locura.
9. «El símbolo de la locura será en adelante el espejo que, sin reflejar nada real, reflejará secretamente, para quien se mire en él, el sueño de su presunción. La locura no tiene tanto que ver con la verdad y con el mundo, como con el hombre y con la verdad de sí mismo, que él sabe percibir», FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, vol. I, p. 45.
10. FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Madrid: Siglo XXI, 2009, p. 24.
11. El cortometraje *Meshes of the afternoon* de Maya Deren puede visualizarse en la Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=4S03Aw5HULU>>.
12. VILLALBA, Darío, *op. cit.*, p. 218.

ÚLTIMAS PUBLICACIONES

Premio Nacional de Arte Gráfico 2008. Madrid, 2010 16 p., il., 23 cm.

Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2010. Madrid, 2010. 66 p., il., 24 cm.

Crónica 2010. Madrid, 2011. 201 p., il., 30 cm.

Plano de los alrededores de la Ciudad de Barcelona y proyecto de su reforma y ensanche. Escala 1:5000. (1859). Ildefonso Cerdá. Edición facsímil del plano de 1859. Con un estudio de Antonio Bonet Correa. Madrid, 2009. Reproducido a tamaño original, 172 x 261 cm, dividido en 36 módulos y plegado (estuche de 32 x 45 cm).

Goya cronista de todas las guerras, los desastres y la fotografía de guerra. Las Palmas de Gran Canaria, 2009. 246 p., il., 28 cm.

Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma. Varios autores. Madrid, 2009. 241 p., il., 24 cm.

San Antonio de la Florida y Goya. La restauración de los frescos. Coordinado por José Manuel Pita Andrade. Madrid, 2008. 413 p., il., 29 cm.

Catálogo Documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752). Esperanza Navarrete Martínez. Madrid, 2007. 144 p., 24 cm + 1 DVD.

Catálogo Documental. Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Galicia. Varios autores. Vigo, 2007. 467 p., 28 cm.

Velázquez. Esculturas para el Alcázar. Madrid, 2007. 536 p., il. col., 28 cm.

Luigi Boccherini en el segundo centenario de su muerte (1743-1805). Varios autores. Madrid, 2007. 168 p., il., 24 cm.

André Masson. Los monstruos de la razón. Madrid, A Coruña, 2007. 173 p., il., 25 cm.

Real Academia de San Fernando. Madrid. Guía del Museo. Madrid, 2004. 395 p., il., 23 cm.

Calcografía Nacional. Catálogo General. Varios autores. Madrid, 2004. 2 vol., (900 p.), il., 25 cm.

El Libro de la Academia. Madrid, 1991. 375 p., il., 31 cm.

Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid. Madrid, 1997. 237 p., il., 24 cm.

DISCURSOS DE INGRESO

Enrique Nuere Matauco, *Dibujo, geometría y carpinteros en la arquitectura.* Madrid, 2010. 75 p., il., 24 cm.

José María Cruz Novillo, *Diseño de un discurso.* Madrid, 2009. 161 p., il., 24 cm.

Miquel Navarro Navarro, *Juegos de la infancia, donde se fragua el arte.* Madrid, 2009. 35 p., il., 24 cm.

Antonio Almagro Gorbea, *Palacios medievales hispanos.* Madrid, 2008. 142 p., il. 27 cm.

Publio López Mondéjar, *La fotografía como fuente de memoria.* Madrid, 2008. 74 p., il., 24 cm.



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO