

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XVII, 2005



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XVII, 2005

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.- Vol.1 (1989)- .- Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989— .- vol. ; 28 cm. Anual
ISSN 1130-5517 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 1. Arte - Teoría - Publicaciones periódicas. 2. Arte - Historia - Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

EDITOR:

Ismael Gutiérrez Pastor

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Isidro G. Bango Torviso

Juan Antonio Ramírez

Fernando Marías

Carlos Reyero

Lourdes Roldán Gómez

M.^a Teresa López de Guereño

COMITÉ CIENTÍFICO:

Luis Caballero Zozaya (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid)

Veronique Gerard (Université de la Sorbone. París)

Alfonso E. Pérez Sánchez (Académico de las RR. AA. de la Historia y de San Fernando. Madrid)

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Académico R.A.Bellas Artes de San Fernando. Madrid)

Victor I. Stoichita (Universidad de Friburgo. Suiza)

Cristiano Tessari (Universidad de Udine)

Eliseo Trenc (Université de Reims)

Joaquín Yarza Luaces (Universidad Autónoma de Barcelona)

REDACCIÓN:

Departamento de Historia y Teoría del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Madrid

Carretera de Colmenar Viejo, km. 15,000 - 28049-MADRID (España)

e-mail: anuario.arte@uam.es

Teléf. 91 497 13 70 - Fax 91 497 38 35

EDICIÓN:

Departamento de Historia y Teoría del Arte

Universidad Autónoma de Madrid

Ciudad Universitaria de CANTOBLANCO

Carretera de Colmenar Viejo, km. 15,000 - 28049-MADRID (España)

ISSN: 1130-5517

Depósito Legal: M-30.918-1989

Impreso en España

SUMARIO

	<i>Páginas</i>
La iglesia de Santiago de Peñalba y su contexto arquitectónico	9
YOSHIHITO YTO	
Cuando El Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española	21
FERNANDO MARÍAS	
Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623) in The British Library, London	33
JESÚS R. ESCOBAR	
De arte y rito. Santo Domingo in Soriano en la pintura barroca madrileña	39
FERNANDO COLLAR DE CÁCERES	
Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid	51
ABRAHAM DÍAZ GARCÍA	
El pintor José Moreno (c. 1630/1637-1677): revisión de su vida y nuevas obras	67
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	
“Del estudio en la teórica y del trabajo en la práctica”. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero. Addenda documental	87
LORENZO ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ	
FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA	
La ebanistería madrileña y el mueble cortesano en el siglo XVIII (II)	93
ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN	
Exaltación y triunfo de la Virgen. La carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero ...	115
JUAN LUIS BLANCO MOZO	
Estudio tipológico aplicado a los profesionales de la restauración monumental en el siglo XIX	131
JOSUÉ LLULL PEÑALBA	

La iglesia de Santiago de Peñalba y su contexto arquitectónico

Yoshihiko Ito

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

Se examinan en este artículo las características arquitectónicas de la iglesia de Santiago de Peñalba. Es el único vestigio de un eremitorio que fundó San Genadio en El Bierzo, León, a comienzos del siglo X, y uno de los monumentos mejor conservados de la época de la Repoblación de la cuenca del Duero. Aun conocida más generalmente como ejemplar de la arquitectura mozárabe, este edificio no representa sino una curiosa intención de reflejar tendencias decorativas contemporáneas dentro de la estructura conservadora. Existía, sin duda, un interés hacia el arte del espléndido califato andalusí, pero es de advertir que hubo más interés que conocimiento, como en otros monumentos de la Repoblación.

SUMMARY

The topic studied in this article is the architectural characteristics of the church of Santiago de Peñalba. The church is the only remains of an hermitage which Saint Gennadius founded in El Bierzo, León, at the beginning of the 10th century, and is also one of the best preserved monuments from the Repoblación period of the Duero basin. Though known more generally as an example of mozarabic architecture, this building in fact represents a peculiar intention in contemporary decoration trends within its otherwise conservative structure. Without doubt, there existed an interest toward the splendid art of Umayyad Caliphate of Córdoba, but it should be remembered that this interest went beyond the builders' actual knowledge, as is seen also in other monuments of the Repoblación.

Como es sabido, el noroeste de la Península Ibérica es uno de los lugares donde se encuentran los monumentos europeos más importantes anteriores a la época románica. Dentro de este grupo de edificios, de la época de la Repoblación del reino astur-leonés, la iglesia de Santiago de Peñalba se destaca, a mi entender, por su originalidad y conservación íntegra. Dejando aparte la discutida historiografía del arte hispánico de esta época, estudiaremos dos aspectos principales de la arquitectura de Peñalba: la configuración planimétrica y las características constructivas. A continuación, trataremos independientemente el arco de herradura como un elemento digno de atención

especial, en el que podemos observar la esencia del diseño y la construcción de esta pequeña pero atractiva arquitectura¹.

CONFIGURACIÓN PLANIMÉTRICA Y SU ANÁLISIS PROPORCIONAL

Acerca de los datos históricos, me parece razonable admitir en líneas generales la interpretación documental de Gómez-Moreno: la fundación del monasterio de San-

tiago por Genadio (acabado en c. 919) y la reedificación por su discípulo Salomón (c. 931-7). El estudio puramente documental de Quintana consideró la construcción de Salomón una casa (*domus*) para el santo. Bango, desarrollando esta idea, interpreta que el ámbito occidental, llamado contraábside, fue añadido por Salomón cuando se murió Genadio. Sin embargo, la interpretación de Quintana no sólo se desmiente fácilmente por el uso general de la palabra *domus* como monasterio o iglesia en varios textos de la época, sino también por la mención clara de la importante edificación de un cenobio (*coenobium*) en el mismísimo texto de Salomón².

La iglesia está configurada por varias estancias con bóvedas independientes. El cuerpo principal se compone de dos tramos, de los cuales llamaremos uno “la nave” y el otro “el coro”. Tienen dos ábsides, uno al este y otro al oeste. La forma redonda de la planta de los dos ábsides, de herradura o peraltada en el interior con los muros exteriores rectos³, común en otras iglesias de la misma época, es distinta a la solución típica de la arquitectura asturiana e hispanovisigoda, donde lo más normal es la forma rectangular interior y exteriormente. Sin embargo, existen varios ejemplos anteriores dispersos dentro de la Península, entre otros la basílica de Recópolis con su capilla mayor semicircular al interior y cuadrada al exterior, São Frutuoso de Montélios, El Gatillo de Arriba o San Miguel de los Fresnos⁴. Además de estos espacios principales, existen dos cámaras laterales abiertas al tramo del coro. La separación de estos ámbitos por las puertas pequeñas y su dimensión reducida señalan la misma funcionalidad que la de los análogos espacios que suelen existir en las iglesias hispánicas altomedievales, generalmente llamadas sacristías. Dos sacristías abiertas al tramo del coro se pueden observar en los restos de Santa María de Quintanilla de las Viñas, y aparecen también en Santa María de Mataró⁵. Dentro de las iglesias de la Repoblación ubicadas en el reino leonés, Peñalba es un caso único donde se pueden ver estos dos aposentos resaltados del tramo del coro⁶. En principio, la iglesia de Peñalba se podría clasificar en el grupo de iglesias hispánicas de nave única. Dejando aparte el contraábside, el conjunto recuerda a la primitiva edificación de la iglesia de San Salvador de Leyre (Leyre 1), aunque conocemos únicamente sus cimentaciones. Si observamos la planta de Leyre 1 (Fig. 1), podremos hacernos una idea de que tiene la misma configuración que Peñalba (Fig. 3): una nave, un ábside curvilíneo al interior y recto al exterior, dos sacristías que se abren al tramo ante el ábside, y otro tramo ante éste. Otro ejemplar muy semejante se halla en San Miguel de Excelsis en Monte Aralar. Es interesante observar que las dos iglesias navarras tienen dimensiones muy próximas a la de Santiago de Peñalba⁷.

En lo que al contraábside se refiere, en Peñalba su uso funerario es obvio⁸. Este contraábside es bastante pareci-

do al ábside oriental, pero la planta actual es de arco peraltado ligeramente estrechado, y falta el alfiz en el arco de entrada. De estas diferencias y para solucionar el enigma de los dos llamados testamentos de Genadio y Salomón, ha surgido la hipótesis de que el ábside occidental se hubiese añadido posteriormente⁹.

Sobre las proporciones generales, se han observado dos cuadrados en la planta y el alzado del tramo de la nave¹⁰. Desde un análisis metrológico provisional se confirma, por una parte, que los cuadrados articulan todo el edificio, aunque no se ha hallado ninguna ley general que con simplicidad determine todos los espacios, y está pendiente de medidas más exactas.

El estudio proporcional y modular es uno de los métodos que últimamente atraen mucho interés de los investigadores de la arquitectura altomedieval, es el caso de Luis Caballero (arquitectura denominada visigoda) o de Lorenzo Arias (asturiana), aun con considerable discrepancia metodológica entre ellos¹¹. Comparado con los semejantes análisis sobre la arquitectura clásica, bajomedieval o moderna, la dificultad de estudiar la Alta Edad Media estriba no solamente en la falta de documentos arquitectónicos como los de Vitruvio, sino también en la carencia de monumentos de mayor escala y de composiciones regulares hechos de materiales homogéneos.

Aun cuando estamos seguros del uso de la unidad métrica básica, como el pie romano (alrededor de 296 mm), es difícil precisar, en cambio, cómo usaron los arquitectos esta unidad, puesto que, en la mayoría de los casos, los investigadores han interpretado cada trazado debido a sus preferencias, o creencias, en el método aritmético o en algún modo geométrico. Aunque tengamos un plano exactísimo, si consideramos cualesquiera errores y/o cambios en la construcción, prácticamente no podremos diferenciar una manera de otra: la sección áurea ($2:1+\sqrt{5}$) es muy cercana a la razón de ocho por cinco, y ésta a su vez a la de cinco por tres (Fig. 2); La proporción de $2:\sqrt{3}$, a la de $8:7$ ¹². Lo único seguro sería la utilización de los números enteros y redondos (tanto del sistema decimal como del duodecimal) y las figuras geométricas sencillas como el cuadrado, en proyectos regulares como plantas centralizadas o en alzados constituidos de porciones iguales¹³.

El análisis provisional de Santiago de Peñalba por el autor se basa en las siguientes condiciones. En primer lugar, aunque los planos que se han utilizado en este tratado son mucho más exactos que, por ejemplo, aquellos que dibujó Gómez-Moreno, todavía faltan las medidas detalladas y tendrán errores por copiarse y escanearse¹⁴. Segundo, el análisis se basa en siguientes suposiciones: la existencia de un sistema modular en la construcción; el uso de un módulo básico para las repeticiones regulares o las dimensiones comunes, por ejemplo, el grosor de los muros o la luz de las arquerías; que se utilicen sencillos

múltiplos o simples líneas de compás para trazar las dimensiones principales.

Del análisis de la planta y de las secciones, lo que se advierte en el proyecto de Santiago de Peñalba es lo siguiente (Fig. 3). El grosor de los muros puede ser la base modular, y los cuadrados la base formal, pero no parece haber una línea de compás ni un rectángulo múltiplo del módulo que relacione cada cuadrado. Si la mitad del grosor de muro fuera el módulo básico (alrededor de 36 cm), el cuadrado de 14 módulos de lado (5,04 m) determina varios espacios, por ejemplo la dimensión del tramo del coro. La dimensión del ábside oriental y el coro, y la del occidental y la nave son casi idénticas, pero su interrelación es incierta¹⁵. Los dos ábsides están basados en el círculo de 10 módulos de diámetro. En cuanto al alzado, la altura del lado horizontal del alfiz y el techo del ábside es igual al lado del susodicho cuadrado, y la altura hasta las ménsulas de los arcos murales del coro se determina muy posiblemente por la línea diagonal del mismo, así como la altura de los arranques de la bóveda de la nave. El resultado no es muy integrado, y tal vez falte un análisis más exacto pendiente de las mediciones más precisas. Sin embargo, podría darse el caso de San Miguel de Escalada, analizado por el mismo criterio, el cual muestra un proyecto somero y acertado, donde se advierten el grosor de los muros como el módulo (≈ 2 pies?), el cuadrado de 20 módulos de lado como la dimensión de las naves, y que a partir de este cuadrado se generan las dimensiones de la iglesia (Fig. 4). Otro ejemplo casi idéntico lo tenemos en "Bobastro" (Fig. 5). De los dos ejemplos se desprende la misma manera de usar el compás para determinar los espacios. Es de lo más natural suponer que la utilización de la relación entre el lado y la diagonal del cuadrado ($1:\sqrt{2}$), conocida también en los dibujos geométricos "ad quadratum", que se observa tanto en el alzado de Peñalba como en la planta de Escalada, podría ser uno de los métodos preferidos de la arquitectura de la época.

CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS

En cuanto a las características constructivas de Santiago de Peñalba, creo oportuno repasar en primer lugar sus materiales de construcción. Como ocurre en todo el pueblo de Peñalba, el material principal de la iglesia es la mampostería de pizarra y caliza, salvo algunos sillares en los arcos y jambas, y el mármol blanco vetado para algunas columnas. A diferencia de la mayoría de los edificios de mampostería del reino asturiano y leonés reforzados con sillares, se utiliza el mismo material pobre para todos los paramentos, esquinas y contrafuertes. Se podría hablar también del material del arco de descarga encima de la entrada meridional, distinto a las demás piedras del muro ($\approx$ piedra toba?). Sobre el material de las bóvedas no

tengo ninguna información confirmada, pero se podría suponer que es igual al del arco de descarga, o bien son pizarras como en los muros, según comenta la Sra. arquitecta Biain que se encargó de la última intervención.

De gran interés es que tanto Santiago de Peñalba, como la arquitectura de la cuenca del Duero de esta época en general, no dieron importancia al material que había sido tan fundamental en la construcción romana y posteriormente en la asturiana y andalusí: el ladrillo. Importa señalar sobre todo la carencia de los arcos de ladrillo que se difundieron ampliamente en el mundo post-romano hispano. Sabemos con certeza que en Escalada, tanto en lo alto de los muros de la nave como en la ornamentación de las cornisas, existían las hiladas de ladrillo, pero pudieron ser reaprovechados de los restos romanos¹⁶. En este punto es menester mencionar las hiladas de ladrillo fingidas en Peñalba y Mazote que podrían significar la indisponibilidad del material y la existencia de algún modelo precedente revestido y/o construido con ladrillos. Dentro de la arquitectura hispanovisigoda de sillería, el empleo de este material en las bóvedas lo reconocemos en *Gallaecia*, Santa Comba de Bande o São Frutuoso de Montélios, pero en comparación con la envergadura adquirida en Asturias, el desinterés en el arco de ladrillo podría significar un rasgo geográfico (no cronológico) de la cuenca del Duero altomedieval.

Es digno de resaltar, además, que en nuestra iglesia de Peñalba se combinan dos aspectos de nivel totalmente dispar desde el punto de vista constructivo. El edificio está construido con mampostería, considerada el material más pobre de la construcción altomedieval hispana, pero, en cambio, es totalmente abovedado, lo cual exige un conocimiento más tectónico que en el caso de la techumbre de madera, además de su sistema de contrarrestos bastante bien calculado.

La aparición de un grupo de edificios en los llamados *Campos Góticos* ha sido calificado el momento culminante del mundo post-romano/altomedieval hispano. Estos edificios tradicionalmente considerados hispanovisigodos, caracterizados por la sillería de buena calidad y el abovedamiento total, junto con su tendencia a la planta central y la ornamentación escultórica, representan, para la mayoría de los investigadores, el desarrollo evolutivo a partir de las basílicas paleocristianas edificadas con mampuestos de mala calidad, sin abovedarse¹⁷. Por otro, algunos investigadores no admiten esta línea de evolución arquitectónica comenzada desde la pérdida de la magnitud romana sino que consideran que la arquitectura hispanovisigoda nunca salió del marco de la cultura tectónica romana¹⁸. La tercera tendencia, recientemente surgida de una intención de reconsiderar el paradigma *clásico*, sospecha que la totalidad de esta arquitectura de *calidad* sea el resultado de una intervención tecnológica omeya-andalusí¹⁹.

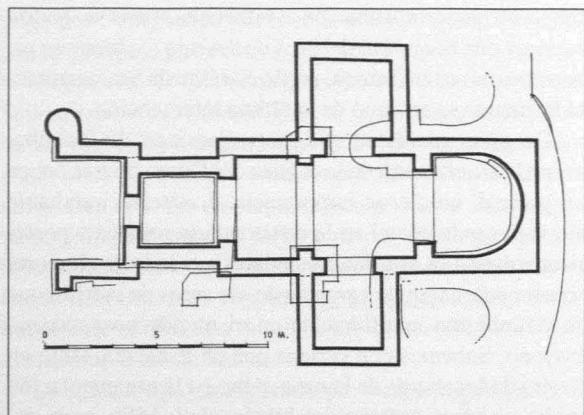


Fig. 1. La planta primitiva de San Salvador de Leyre (Leyre 1) (Iñíguez y Uranga, 1971 [véase la nota 7]).

Nuestra iglesia de Peñalba, posterior a estos edificios y con distintos rasgos constructivos, es difícil de explicarse por el modelo evolutivo. El uso de la sillería y su calidad simplemente refleja el nivel de la sillería en sí misma, no el nivel de la construcción en general. Por ejemplo, el abovedamiento de sillería es un mero arcaísmo cuando existía técnica alternativa más fácil, ligera, resistente o barata como el de ladrillo o de cemento, con los que realizaron los romanos y bizantinos grandes salas abovedadas. El uso de la sillería es exigente y costoso, pero no necesariamente avanzado. Lo mismo para el abovedamiento. Por supuesto, usar el material pétreo para las cubiertas requiere una buena experiencia y conocimiento arquitectónico. Hay que recordar, no obstante, que todos los restos alto-medievales abovedados son pequeños, mientras que han desaparecido grandes basílicas cubiertas de techumbre. El abovedamiento no era una finalidad absoluta, ni un índice del nivel arquitectónico, sino que necesitaba y surgía cuando no lo impedían otros requisitos y funcionamientos.

La explicación del segundo modelo, el cual clasifica la arquitectura anterior a la románica como los finales de la tardoantigüedad, está acertada en el sentido macroscópico. Ya se han señalado varias veces el *orientalismo* existente en algunos aspectos de la arquitectura romana, y la romanidad de la arquitectura proto-bizantina²⁰. La península ibérica desde el dominio visigodo hasta la llegada del románico se halla, por tanto, en un mundo fundamentalmente romano, según insiste Bango. Esto no significa, de ningún modo, la carencia de cualquier influencia transmediterránea en esta época, y tal vez se necesiten análisis microscópicos para conocer cada influencia y transformación en el mundo tardoantiguo/altomedieval. El problema de nuestra iglesia, a su vez, es que es un edificio mandado construir por los monjes repobladores. Y aunque se sospecha seriamente la vigencia de la realidad de la despoblación completa de la zona, tampoco es demasiado

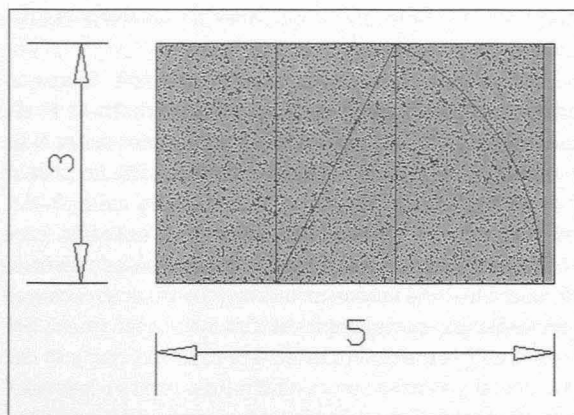


Fig. 2. El rectángulo de la proporción áurea está manchado en el dibujo.

verosímil que surgiera un sistema de abovedamiento tan genial como el de Peñalba de una mera tradición local donde no había existido ningún proyecto constructivo de cierta escala desde hacía dos siglos. Una buena parte del concepto y la técnica arquitectónica deberían de venir, por tanto, desde fuera.

Por otro lado, la cronología de Peñalba es casi fija, siendo simultánea con el primer momento del califato, y parece poco contingente que la arquitectura de excelente sillería renacida con la llegada del Islam perdiese toda su calidad en esta época *mozárabe*, cuando iba floreciendo la sociedad andalusí y sus proyectos constructivos.

Mientras que no es fácil afirmar el origen directo del abovedamiento de Peñalba, podemos encontrar la precedencia de su material, fundamentalmente local, económico y fácil de manejar, en sus cercanías: la muralla romana de Lugo construida con lajas de pizarra y bloques de granito²¹. En definitiva, el uso de la mampostería de pizarra en Santiago de Peñalba no es resultado de la degeneración desde la sillería hispanogoda (o proto-islámica), ni influencia foránea alguna, sino simplemente porque era el material más fácil de conseguir por la zona, y, por tanto, tradicional. En este sentido, Peñalba no es menos *romana* que otras construcciones de sillería.

Por lo que al abovedamiento se refiere, tal vez lo que sorprende más en su proyecto ambicioso no es que simplemente todos los ámbitos estén abovedados, sino su modesta pero atinada configuración volumétrica. La idea arquitectónica desarrollada en Santiago de Peñalba, con limitadas condiciones económicas y técnicas y por su modesto requisito dimensional, funcional y estética, consistía principalmente en: (1) el abovedamiento total, una opción posible dada la dimensión reducida de la iglesia; y (2) la jerarquización espacial.

La proporción de la luz de la bóveda de la nave (5 m) y el grosor de sus muros (72 cm) es de 7:1. Es un valor no

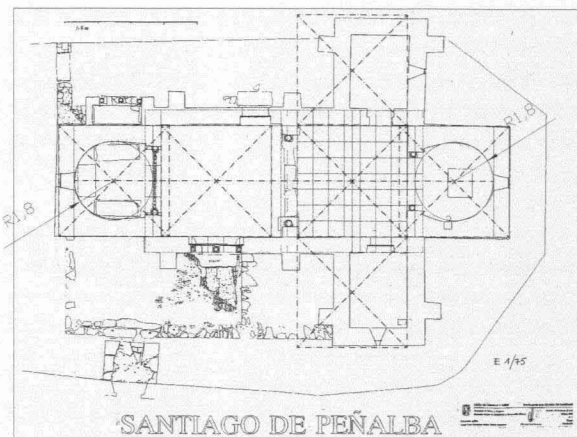


Fig. 3. La planta y la sección longitudinal de Santiago de Peñalba y su análisis. (Los planos facilitados por el arquitecto A. Fernández Muñoz).

poco estimable, aunque el tramo es bastante corto y estructuralmente simple, ya que en Santa María de Naranco es de 4:1 y en Santa María de Melque no llega a la razón de 3:1, aproximadamente. 72 cm de grosor es una dimensión bastante pequeña para un edificio abovedado, aunque seguramente se consideró la diferencia con los edificios de techumbre, como Escalada (56 cm) o San Julián de los Prados (64 cm).

Para poder realizar el abovedamiento total de alturas variadas, aparte del grosor suficiente de los muros, se proyectaron la colocación adecuada de los estribos y la composición de cada volumen estructural que asegurara la estabilidad de todos los tramos. Se observa que todos los ámbitos están contrarrestados, o, por lo menos, concebidos que lo fuesen: los dos ábsides embebidos en gruesos muros; en el tramo de la nave, los estribos altos llegan hasta los arranques de su bóveda de cañón donde se gene-

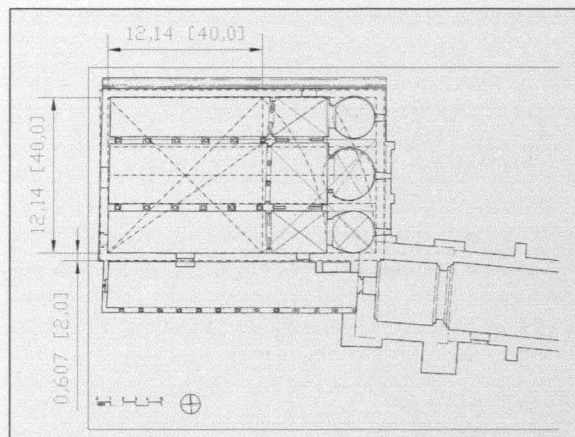


Fig. 4. La planta de San Miguel de Escalada y su análisis. (El plano sacado de Ramos Guallart, J.: "La restauración de la arquitectura leonesa...", *Quaderns científics i tècnics*, 4, Barcelona, 1991, pp. 87-94).

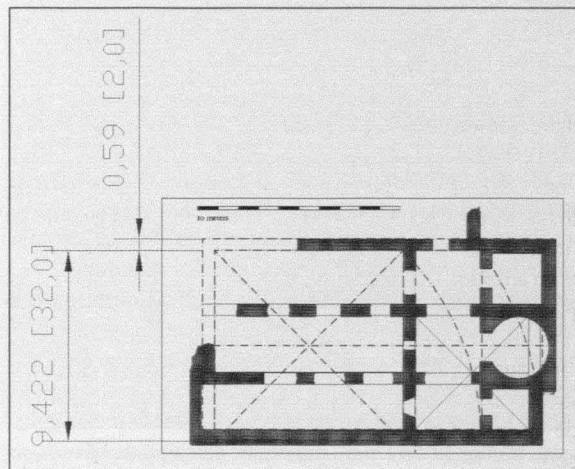


Fig. 5. La planta de la iglesia de "Bobastro" y su análisis. (El plano sacado de Dodds, J. D.: "Architecture and Ideology in Early Medieval Spain", *The Pennsylvania State University Press*, 1990).

ran los embujes horizontales; en las dos cámaras laterales, para soportar los esfuerzos de sus bóvedas de cañón, también pusieron los estribos a sus lados laterales.

En el tramo del coro, los empujes deben de concentrarse en los ángulos del tramo con la ayuda de los arcos murales. En dirección de la nave, estos empujes están bien contrarrestados por los muros de ésta y los estribos que se ubican entre los dos ámbitos. Hacia los demás sentidos, no existen ni muros ni estribos tan altos que den esfuerzos de compresión necesaria, pero la unión estructural de la bóveda y los arcos de abajo están contruados firmemente para poder transmitir los empujes a los arran-

ques de los arcos, con lo cual los muros laterales del ábside y los orientales de las cámaras laterales conforman el mismo efecto que los estribos contra los empujes horizontales de los arcos murales del coro.

Los contrafuertes tienen precedentes inmediatos, dentro de la Península, tanto en la arquitectura asturiana como en la musulmana. Gómez-Moreno insistió en su “uso racional” que también observó en la gran mezquita de Córdoba. Si se considera el empuje de las arquerías en la mezquita, sin embargo, los estribos en los muros laterales no tendrían demasiado sentido estructural. Por tanto, no hay razón suficiente vincular los contrafuertes de Peñalba con los de Córdoba, y sí con algunos ejemplos asturianos, sobre todo con Santa María de Naranco²².

El tramo de la nave y las sacristías se cubren con bóvedas de cañón. Este tipo de bóveda es omnipresente en la arquitectura altomedieval y lo único que nos interesa sería su material, el cual desconocemos. Los ábsides se abovedan con cascos alzados de una imposta, denominada el anillo, como los de San Miguel de Escalada. La cúpula, o cimborrio del coro, se compone de ocho cascos, sin trompa, pechina, ni anillos en el arranque. La falta de anillo caracteriza su originalidad, distinta a la de sus ábsides y de otros edificios contemporáneos. En vez de con estas técnicas, la cúpula nace de cuatro arcos murales y se remata en las esquinas con ménsulas. Los cascos en los ángulos son más cóncavos que los que alzan en los lados.

Ha sido una de las cuestiones principales difíciles de contestar la del origen de estas bóvedas de cascos. Juzgando por los restos supervivientes hasta nosotros, parece una novedad en la historia de la arquitectura cristiana hispánica. Se supone en algunos estudios que viene de la arquitectura hispanomusulmana, aunque tenemos únicamente ejemplos posteriores a los leoneses. En cualquier caso, la cuenca del Duero era donde este tipo de bóveda se difundió más que cualquier otra zona de la península, junto con su planta circular. Por tanto, se podría atribuir el momento del mayor desarrollo de esta solución a la época de repoblación de la cuenca del Duero.

Nacida de la misma idea de bóveda formada de cascos, la solución de la cúpula del coro es aún más singular (Fig. 6). Gómez-Moreno explicó que ésta es *bizantina*, refiriéndose al caso del Mausoleo de Gala Placidia de Rávena para la solución de abajo (cúpula encima de una planta cuadrada), y algunos edificios del Imperio bizantino como SS. Sergio y Baco de Constantinopla para la de gallones, aparte de varios otros parecidos más antiguos. En cambio, Bango no se preocupa mucho del bizantinismo, y considera simplemente que ésta viene del “lejano origen romano”²³.

En cuanto a la bóveda del Mausoleo de Gala Placidia, nos es indispensable tener en cuenta que el edificio de Rávena del siglo V se corona de una bóveda vaída —una cubierta semiesférica cortada perpendicularmente por cua-

tro arcos torales proyectados desde su base cuadrada. La bóveda del coro de Santiago de Peñalba parte de los mismos cuatro arcos murales, rematando en las ménsulas ubicadas en las esquinas del ámbito, pero lo que cubre el ámbito por arriba es concebido como adaptación de la bóveda de cascos, o la gallonada, diferenciándose de la única esfera del mausoleo de Rávena.

La idea de componer una cúpula de base circular encima de una planta cuadrada ya existía desde la época del imperio romano²⁴. Su mayor desarrollo en la época proto-bizantina consiste en la sustitución de la bóveda de aristas a la cúpula basada en pechinas, comenzada a partir del siglo IV en las provincias orientales del Imperio y traída ya al principio del siglo V a otras partes del mundo paleocristiano, la cual se ha observado en varios mausoleos de planta cruciforme²⁵. En nuestra iglesia, lo que se halla es también esta intención de cubrir el ámbito cuadrado con una bóveda centralizante, pero no con la cúpula semiesfera sino con la de cascos, un concepto algo ambivalente entre la bóveda de cuatro aristas y la semiesférica. La bóveda de cascos se encuentra, aparte de en el edificio de Peñalba, en los ábsides de las iglesias concomitantes de San Miguel de Celanova, Santo Tomás de las Ollas, San Miguel de Escalada y San Cebrián de Mazote, esta última con ciertas dudas. Cabe añadir el cimborrio de San Salvador de Palat del Rey, el cual atestigua la difusión de las formas semejantes por la zona.

De nuevo, aparte del caso de la “cripta” de San Lorenzo de Grenoble que trataremos en próximas líneas, los ejemplos de este tipo de bóveda se hallan en el ámbito del Imperio bizantino como Santos Sergio y Baco de Constantinopla (terminada antes de 536) o el ábside de Dar el Kous, en Le Kef (Tunicia, siglo VI). Sin embargo, hay una discrepancia considerablemente grande entre los ejemplos bizantinos del siglo VI, cuya vinculación en sí es obvia, y los españoles del siglo X. En primer lugar, no es lícito suponer que haya influencia directa desde estos sitios tan lejanos tras cuatro siglos de distancia. Segundo, lo cual resulta nada extraño por lo susodicho, las formas son evidentemente distintas. La comparación entre los ábsides de Le Kef y Peñalba no deja duda de las dos diferentes circunstancias en las que se construyeron. Se advierte con claridad a través de estos monumentos que la bóveda gallonada del coro de Peñalba no es una simple adición de dos ejemplos bizantinos (el Mausoleo de Gala Placidia y SS. Sergio y Baco, por ejemplo).

Por otra parte, es sabido que la construcción de bóvedas nunca había parado de practicar en Hispania tras la caída del Imperio Romano; al contrario, tenemos varios ejemplos en el reino visigodo del siglo VII, inmediatamente después de la época de Justiniano. Aunque no podemos encontrar ningún ejemplo mediador ni en la arquitectura hispánica (hispanovisigoda, asturiana, ni hispanomusulmana) ni en la bizantina durante este lapso de si-



Fig. 6. La cúpula del coro de Santiago de Peñalba. (Fernández Arenas, 1972 [véase la nota 1]).

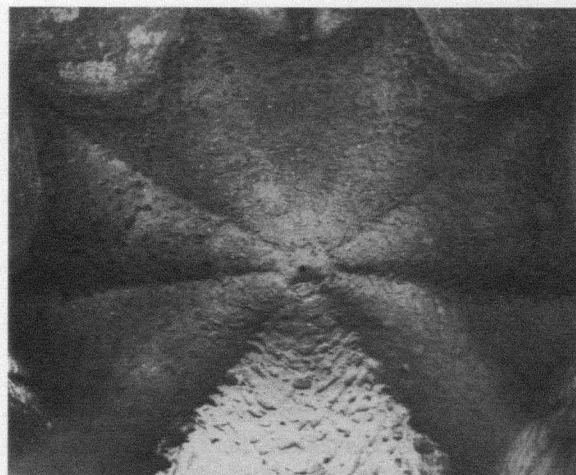


Fig. 7. Las termas de Baiae, la bóveda gallonada del llamado Templo de Venus (Adam, 1996 [véase la nota 27]).

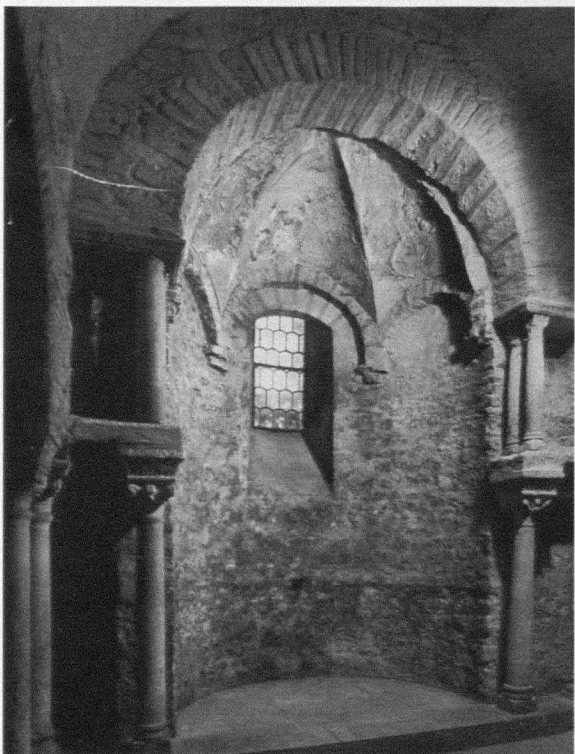


Fig. 8. El ábside oriental de la "cripta" de San Lorenzo de Grenoble (Hubert, 1968 [véase la nota 28]).



Fig. 9. La cúpula de San Salvador de Palat del Rey (León). (Gómez-Moreno, 1919).

glos, es más racional atribuir la bóveda gallonada del siglo X a la tradición constructiva hispánica que a la influencia bizantina contemporánea, sin descartar una constante influencia ultramarina en dicha tradición de la Península. Consta que la arquitectura bizantina del siglo X

está tan desarrollada hasta crear un estilo que con todo derecho podemos llamar *bizantino*, y que ya tenía muy poco que ver con la hispánica coetánea.

A la sazón, la arquitectura andalusí se dirigía hacia una estilización de las cúpulas nervadas²⁶. En cuanto a la arquitectura asturiana, es dominante otro concepto de abovedamiento —de cañón—, con lo cual es imposible saber cómo ha llegado hasta la arquitectura de la Repoblación la idea de construir la bóveda gallonada. Por otra parte, nos parece lógico que difundiesen las bóvedas gallonadas no sólo por Justiniano y en Constantinopla sino en cualquier otro momento por otras manos, cuando vemos las bóvedas de la época de Adriano del mismo tipo. Formas parecidas las tenemos principalmente en algunas salas octogonales de termas en la península itálica (Baiae, Otricoli, etc.), construidas de *opus caementanum* y revestidas, en

alguna parte, de ladrillos (Fig. 7)²⁷. En cualquier caso, si el clasificar la bóveda como *bizantina* se justifica por la precedencia de la arquitectura de Justiniano a las hispánicas, también podría clasificarla como *romana*, ya que ésta precede a los casos bizantinos.

De este mismo tipo, el mayor interés reside en la llamada “cripta” de San Lorenzo de Grenoble (Fig. 8). Este pequeño edificio, antiguo mausoleo romano reaprovechado para hacer una iglesia funeraria, conoció una última intervención hacia final del siglo VIII o al inicio del IX cuando se hizo la bóveda gallonada encima de los arcos formeros del ábside oriental²⁸. De acuerdo con los especialistas que han estudiado a fondo los aspectos de este edificio, pretendo justificar su resistente clasicismo junto con un marcado provincialismo. También es significativo su origen sepulcral, ya que los edificios funerarios abovedados eran donde se practicaba un concepto arquitectónico distinto al de las grandes basílicas en la antigüedad tardía. El modo de combinar arcos formeros y cascos en Grenoble es más sencillo que en Peñalba. Los arcos siguen la curva del paramento interior, y cada casco corresponde a cada arco, con lo cual, cada arista nace desde la intersección de los arcos. En el crucero de San Salvador de Palat del Rey, también cuatro de las doce aristas corresponden a los ángulos del cuadrado, mientras que las otras aristas son de obvio carácter secundario (Fig. 9)²⁹.

Vista la solución mucho más peculiar en Peñalba, no es lícito suponer ninguna vinculación directa, pero sí una análoga impronta cultural que existía tanto en Gallia como en Hispania. Yo diría que los restos leoneses residen, ante todo, dentro de la resonancia de una técnica constructiva romana, difundida ya en los siglos anteriores.

ARCOS DE HERRADURA

Hasta ahora se han discutido los aspectos constructivos de la iglesia de Santiago de Peñalba que están dentro del desarrollo regional de antiguas tradiciones hispánicas. Ahora bien, será necesario analizar con escrúpulo uno de los elementos decorativos que refleja una tendencia más contemporánea que su estructura: el arco de herradura.

Después de aclarar la existencia de dicha forma desde la época romana en la Península, Gómez-Moreno concluyó en un punto crítico cuando se refiere a la codificación a partir de la época de Abd al-Rahman II, definiendo el tipo del arco de herradura anterior a esa fase: “el no traspasar la semicircunferencia en más de un tercio del radio”. Y desde esa fase: “la prolongación es de una mitad del radio”; “la irradiación del despiece de sus dovelas verificase desde el centro de la línea de arranque”; enjarjados los hombros; el alfiz “de origen quizá persa”; y más tarde “el descentrarse la curva del trasdós”³⁰. Uno de los mitos más influyentes y persistentes que creó Gómez-

Moreno es precisamente esta distinción de “pre-711 $\leq$ +1/3R; post-711 $\geq$ +1/2R”. Consta, no obstante, que un arco sin cualidad estructural está totalmente libre a la hora de determinar su proporción. Por eso, independientemente de la época, las ventanillas pueden tener una forma más cerrada que los arcos torales del mismo edificio, y los arcos dibujados o tallados que reproducen la forma de herradura suelen exagerar la prolongación del arco, como lo señalan varias estelas funerarias de la baja Romanidad.

El estudio de su discípulo Camps Cazorla profundizó esta idea y explicó cuál es el módulo básico de cada arco, y cómo debe dibujarse con éste. Me parece interesante señalar que su análisis pretendió mostrar no sólo el porqué de cada arco, sino cómo iba cambiando de una lógica a otra. Creía que el módulo de los arcos andalusíes evolucionaba de una magnitud geométrica hacia una aritmética, mas el hecho de que cada análisis resulta bastante impreciso se impone entrecomillarlo³¹. Acerca del mismo tema, aparecieron otros dos estudios veinte años después del estudio de Camps Cazorla: uno por Caballero Zoreda y el otro por Corzo Sánchez. Nos interesa sobre todo el de Caballero, y su hipótesis alternativa sobre la relación ideal de flecha-diámetro a la razón de $\sqrt{2}$, y no la de peralte-radio³².

Aunque se ha matizado varias veces la simple evolución del arco de herradura que describió Gómez-Moreno, podemos admitir que en el emirato-califato cordobés fue donde este arco cambió de rumbo y se estilizó en totalidad. Cabe destacar que, en Santiago de Peñalba, podemos contemplar varios tipos de arco, pero ninguno parece haber llegado a esta estilización del arco califal. En este artículo, nos concentraremos en los arcos principales, más significativos por sus usos que los otros, aunque el arco de descarga y el de la entrada septentrional son también interesantes ejemplares históricos³³.

Gómez-Moreno vio en Peñalba la proporción de Córdoba del siglo X: la clave más larga que los salmeres y la proporción muy peraltada hasta llegar a +3/4 de radio en el trasdós. En cambio, algunos caracteres se comparten con la tradición más clásica: los despieces que convergen en el centro de cada círculo y las juntas horizontales en la parte baja. Aunque no sabemos el aspecto de la época, es interesante señalar también la falta de decoración escultórica o de escayola que sí florecía en la Córdoba contemporánea.

Queda bien claro que la disposición del arco triunfal está todavía muy próxima al arco de la puerta de San Esteban de la gran mezquita de Córdoba, que se realizó en el siglo IX, hacia 855, antes de la evolución más avanzada de la época califal. Su aspecto es el siguiente: el dovelaje, convergente al centro; la anchura de la rosca, igual; enjarjada la parte baja hasta más arriba de la línea del diámetro horizontal; la distancia igual entre los tres lados del alfiz y el trasdós³⁴.

La diferencia más llamativa entre los trazados del arco triunfal de Santiago de Peñalba y la puerta de San Esteban es la descentralización del trasdós en aquél, pero esta característica, a su vez, coincide perfectamente con el arco de la Puerta de San Miguel, también considerada contemporánea con la de San Esteban por ubicarse en la misma fachada occidental de la ampliación de Abd al-Rahman II. Este arco tiene dovelaje radial, la curva más cerrada que en San Esteban, y el centro del trasdós está en un módulo ($1/8$ del radio del intradós) más alto que el del intradós, que resulta el peralte de la clave³⁵. En este sentido, la configuración del arco triunfal de Santiago de Peñalba se mueve entre la de los dos arcos emirales del siglo noveno. Si se busca algo similar en proporciones a los arcos gemelos de la entrada meridional, serían comparables con los de las ventanas ciegas de la torre de San Juan, también de Córdoba. La torre la fechó Gómez-Moreno en la época de Abd a-Rahman II por el estilo de un capitel.

A partir de la época de Abd al-Rahman III, las portadas empezarían a tener una diferencia fundamental: el dovelaje convergente al centro de la línea de las impostas, con la clave mucho más ancha, y la tangencia del trasdós y la línea del alfiz.

Por tanto, la característica del arco califal que vio Gómez-Moreno en Santiago de Peñalba está más bien en los elementos que poco a poco evolucionaban a lo largo del siglo IX, y aun teniéndose en cuenta el peralte de la clave, y la convergencia levemente rebajada del primer arco del pórtico de Escalada, lo que se halla no es una obra del maestro artista de Córdoba del siglo X, sino de uno que no sabía reproducir la última tendencia de Córdoba de este siglo, cuando no fuera una imitación de alguien que simplemente había visto las obras cordobesas de la segunda mitad del siglo anterior.

Se podría hablar también de la carencia en Santiago de Peñalba del dintel bajo el arco, concretamente el dintel dovelado³⁶, sin mencionar el resto de detalles totalmente dispares entre Santiago de Peñalba y los arcos cordobeses, tanto emiral como califal (el diámetro del intradós en relación con la anchura de la rosca; las impostas; la bicromía y otros aspectos ornamentales y compositivos). Por último, en la mezquita de Córdoba, los arcos de las puertas tienen doble sentido: estructuralmente, es un arco rebajado de descarga; ornamentalmente, un arco de herradura totalmente decorado. En Peñalba, los arcos no tienen esta duplicidad.

Hasta ahora no se ha podido establecer con certeza la proporción y el método de trazado de estos arcos por falta de medición cabal y análisis constructivo. Expongo aquí una hipótesis, basada en el alzado dibujado por Fernández Muñoz, que muestra de nuevo la razón de $\sqrt{2}$ para las dimensiones generales. Pretendo justificar el orden del diseño, que define en primer lugar no el peralte ni la forma

del arco, sino la dimensión general de la abertura y su recuadro.

Quizás el conjunto se haya trazado como sigue (Fig. 10): se dibuja un cuadrado cuyo lado (valor=1) define tanto la flecha del arco como la mitad del lado horizontal del recuadro; la altura del recuadro es $\sqrt{2}$, equivalente a la diagonal del cuadrado, que se puede dibujar fácilmente. A partir de estas líneas generales, ya es muy sencillo dibujar lo demás, y aunque no podemos afirmar en este momento los siguientes pasos por falta de valores rigurosos, podemos sugerir dos posibilidades.

La primera posibilidad es que se defina la distancia común desde los lados exteriores del alfiz hasta el trasdós. Cuando esté definida dicha distancia, ya sólo existe una única manera de dibujar la línea del trasdós. Luego, se decidirá la descentralización del intradós independientemente. La segunda es determinar los dos centros del círculo como los puntos que dividen la línea de flecha previamente definida en ciertas proporciones lógicas. En el dibujo usado en este artículo, la proporción más razonable del radio del intradós (aprox. 1,2 m) y la flecha (1,9 m) será la de 16 y 25, siendo el peralte $9/16$ del radio, ligeramente más largo que $1/2$. Asimismo, el radio del trasdós cuenta 21, y siendo su centro 1 más arriba del centro del intradós, con lo cual la anchura de la clave mide 6. Las distancias hasta el alfiz ya están determinadas, diferenciándose ligeramente entre el lado horizontal y el vertical. En cualquier caso, es importante recordar que ambos métodos, incompatibles entre sí, parten de una forma geométrica que hace aparecer valores irracionales en los detalles.

CONCLUSIÓN

En la iglesia de Santiago de Peñalba, se destaca su carácter regional (¿lucense-asturicense?) dentro del estilo leonés del mismo momento, y la originalidad de su sintaxis a la hora de combinar sus léxicos de las épocas anteriores. En lo tocante al *mozarabismo*, reiteramos, aparte de las dudas sobre la realidad social, que nos consta la disparidad fundamental entre la arquitectura andalusí y la leonesa: aquélla va evolucionando hacia una estilización profunda y peculiar del legado clásico, mientras ésta mantiene un sorprendente conservadurismo y carece de una creatividad comparable. Sería posible que hubiera arquitectos y técnicos (canteros, escultores u obreros) del sur en León del siglo X, pero aun siendo así, sus conocimientos deberían ser básicos. Desde luego, los elementos andalusíes, principalmente el modo de construir algunos arcos de herradura, podrían atribuirse a cualquier gente repobladora y no necesariamente mozárabe. El conjunto del arco-alfiz de Peñalba no es la importación de la técnica ni el sistema estético del arte califal, sino la adopción,

o la imitación si se quiere, del efecto visual del arte andalusí del siglo anterior. Como se ha dicho, los materiales y la técnica de edificar son muy vulgares y vernáculos, y eso significa que por lo menos la construcción general fue realizada por los obreros locales. El plan general tampoco tiene nada que ver con la mezquita.

Se destaca, no obstante, el tratamiento *andalusí* de las dos aberturas más importantes: las entradas al edificio y a la capilla mayor. Éstas generan un fuerte impacto a los que visitan la iglesia. A mi parecer, esta intención de decorar las partes más visibles con la moda musulmana debe de atribuirse a Genadio o a sus discípulos que sustancialmente fueron ajenos al mundo musulmán. Lo más posible es que en aquella época se pusiera de moda refinar los elementos hispanovisigodos normales y corrientes, entre otros el arco de herradura, imitando la estilización que se había hallado en al-Andalus a lo largo del siglo IX. Para la construcción y el uso, este aspecto no influye nada, pero su función consiste en lo decorativo, y ocupa la parte más impactante de la iglesia. Últimamente se han descubierto las pinturas murales cuya existencia es conocida desde hace años, del estilo *califal* para algunos³⁷. Eso tampoco contradice la postura de la arquitectura de Santiago de Peñalba, en la cual se yuxtapone una tendencia de ornamentación, relativamente moderna, a la tradición constructiva local y a un uso del espacio conservador.

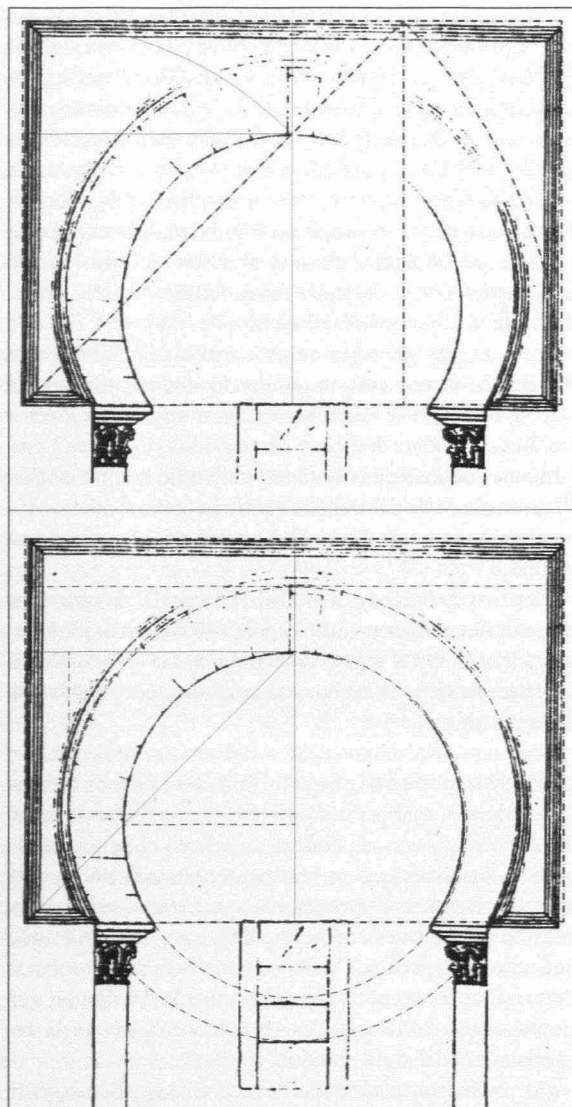


Fig. 10. El análisis del arco triunfal de Santiago de Peñalba. (Del plano de A. Fernández Muñoz).

NOTAS

¹ El estudio científico de la enigmática arquitectura de la iglesia de Santiago de Peñalba se empezó con Gómez-Moreno (GÓMEZ-MORENO, M., "Santiago de Peñalba. Iglesia mozárabe del siglo X", *Boletín de la sociedad castellana de excursiones*, t. IV, n.º 81, Valladolid, 1909-10, pp. 193-204). Es curioso observar cómo seguía reforzándose el paradigma mozarabista en sus próximas obras (IDEM, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919 (1975, 1998 Facs.); IDEM, *El arte árabe español hasta los Almohades; Arte mozárabe, Ars Hispaniae III*, Madrid, 1951), hasta llegar a algo *a priori* en la historia del arte español (TORRES BALBÁS, L., "El arte de la alta edad media y del período románico en España", *Historia del arte Labor* 6, Barcelona, 1934, pp. 167-75; CHUECA GOITIA, F., *Historia de la Arquitectura Española: edad antigua y edad media*, Madrid, 1965, p. 127 y ss.; FERNÁNDEZ ARENAS, J., *Arquitectura mozárabe*, Barcelona, 1972; FONTAINE, J., *El mozárabe, La España románica*, t. X, Madrid, 1978 (trad. de *L'Art Préroman Hispanique* 2, Pierre-Qui-Vire, 1977)). En contraposición con esta corriente, algunos investigadores han puesto en duda esta teoría mozarabista de Gómez-Moreno (CAMÓN AZNAR, J., "Arquitectura española del siglo X: mozárabe y de la repoblación", *Goya* n.º 52, 1963, pp. 206-19; BANGO TORVISO, I. G., "Arquitectura de la décima centuria: ¿repoblación o mozárabe?", *Goya* n.º 122, 1974, pp. 68-75; IDEM, "Estudio preliminar", en Gómez-Moreno, *Iglesias mozárabes*, Facs., 1998; IDEM, *Arte prerrománico hispano. El arte en la*

- España cristiana de los siglos VI al XI, Summa Artis, vol. VIII-II*, Madrid, 2001, p. 182 y ss., 325 y ss.; YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1979, pp. 91-122; IDEM, *Arte asturiano; Arte "mozárabe"*, Universidad de Extremadura, 1985). Se podrían clasificar estas objeciones según sus características: estilísticas o histórico-sociales. En lo tocante a la realidad de la circunstancia social, se ha matizado últimamente tanto la de la despoblación-repoblación, como la de los mozárabes inmigrantes. Para su historiografía, véase GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A., "La repoblación del valle del Duero en el siglo IX", *Actas del Coloquio de la V Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios Medievales (Jaca 1988)*, Zaragoza, 1991, pp. 22, 24 y 30; IDEM, "Organización social del espacio en el Occidente cristiano peninsular" y CAVERO DOMÍNGUEZ, G., "Los mozárabes leoneses y los espacios fronterizos. Un debate abierto" en *Actas del VII Congreso de Estudios Medievales (León, 1999)*, León, 2001. En cuanto a la historia de Santiago de Peñalba, su fundador San Genadio y sus discípulos, existen ciertos documentos que acreditan su génesis. El estudio documental había sido objeto de varios eruditos antes de la interpretación por parte de Gómez-Moreno, la cual fue tan contundente que los investigadores posteriores, salvo unos pocos como Quintana (QUINTANA PRIETO, A., *Peñalba. Estudio histórico sobre el monasterio berciano de Santiago de Peñalba*, León, 1963 (1978)), Corzo (CORZO, R., *Visigótico y prerrománico*, Madrid, 1989, pp. 92 y 118) o Bango ("El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, UAM, 1992, pp. 100-5), la aceptaron rotundamente. Véase también FLÓREZ, E., *España sagrada*, t. XVI, Madrid, (1905), pp. 37-42 y 129-55.
- ² QUINTANA, *op. cit.*, pp. 16-8; BANGO, *op. cit.*, 1992, pp. 100-5.
- ³ Para ser exacto, las formas de los ámbitos absidales no trazan arco de círculo ni arco peraltado. La planta de Fernández Muñoz muestra unas formas intermedias, esto es, los semicírculos extendidos con las líneas que se estrechan hacia las entradas. Mientras que Gómez-Moreno dibujó la planta del contraábside con la prolongación recta, Redondo había dibujado el estrechamiento del contraábside tal como muestra la planta de Fernández Muñoz. De todos modos, la capilla mayor tiene una forma más cerrada que el contraábside. REDONDO, I., *Iglesias primitivas de Asturias*, Oviedo, 1904, p. 54; GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1909, p. 196; FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. L., *Estudio técnico sobre la iglesia de Santiago de Peñalba (León)*, Madrid, 1993.
- ⁴ Para los dos últimos, menos conocidos, véase VVAA, *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura*, Mérida, 2003, pp. 33-7 y 49-52 con respectivas bibliografías.
- ⁵ BANGO, *op. cit.*, 2001, pp. 401-2.
- ⁶ Para la identificación de estos ámbitos y la funcionalidad de las *sacristías* en las iglesias hispánicas en general, han existido varios estudios por especialistas de diversas disciplinas. De los últimos estudios, el mayor interés lo tienen estudios de Bango como "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico", *VII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1997, pp. 105-116, o *op. cit.*, 2001, pp. 494-505. Véase también GODOY FERNÁNDEZ, C., *Arqueología y Liturgia. Iglesias Hispánicas (siglos IV al VIII)*, Barcelona, 1995.
- ⁷ INÍGUEZ, F. y URANGA, J., *Arte medieval navarro, t. I*, Pamplona, 1971, pp. 77-80; BANGO, *op. cit.*, 2001, p. 420.
- ⁸ El ábside secundario o contraábside se ha estudiado muchas veces. Un intenso estudio sobre las iglesias paleocristianas africanas con dos ábsides lo realizó N. Duval (*Les églises africains a deux absides*, 2 vols., Paris, 1971-3). Se suele dibujar una línea de difusión desde estos ejemplos africanos, pasando por iglesias hispanovisigodas del sur de la Península (Casa Herrera, con una inscripción del año 526, por ejemplo, cuyo contraábside tenía enterramiento) y saltando siglos, hasta iglesias de la Repoblación del siglo X. En cambio, Bango ha aclarado que existe la misma función funeraria en el ámbito oeste de las iglesias asturianas ("pórtico") que en el de la Repoblación ("contraábside"). El contraábside de Peñalba es, sin duda, esta dependencia sepulcral, llamada *habitatío sepulchri*. Los ejemplos comparables, aunque hay menos certeza, son San Cebrián de Mazote, de cronología cercana supuestamente, y San Salvador de Palat de Rey (León), que mandó Ramiro II (931-51) construir. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, p. 230; BANGO, *op. cit.*, 1992, pp. 100-5; IDEM, *op. cit.*, 2001, p. 380; MARTÍNEZ TEJERA, A. M., "El contraábside en la arquitectura de repoblación: el grupo castellano-leonés", *Actas del III Curso de Cultura Medieval (Aguilar de Campoo, 1991)*, Madrid, 1993, pp. 149-61. Según el arquitecto Ángel Fernández Muñoz, parece que existe un espacio encima de éste que no dibujó Gómez-Moreno. Si es así, lo comparte con la mayoría de los edificios asturianos y con algunos de la Repoblación.
- ⁹ BANGO, *op. cit.*, 1992, pp. 100-5.
- ¹⁰ GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, p. 231; FONTAINE, *op. cit.*, 1978, p. 123.
- ¹¹ Valgan como ejemplo los dibujos en CABALLERO, L. y LATORRE, J. I., *La iglesia y el monasterio visigodo de Santa María de Melque, Excavaciones arqueológicas en España, 109*, 1980 (planos 25 bis etc.), y los de ARIAS, L., "La proporción áurea en el arte asturiano: Santa María de Naranco", *Revista de Arqueología*, 73, 1983, pp. 44-57.
- ¹² Es uno de los errores de Camps Cazorla. CAMPS CAZORLA, E., *Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa*, Madrid, 1953, pp. 71-4.
- ¹³ JONES, M. W., *Principles of Roman Architecture*, Yale University Press, 2000, p. 101 y ss.
- ¹⁴ Los planos me los ha facilitado el profesor arquitecto D. Fernández Muñoz.
- ¹⁵ El rectángulo de proporción sencilla que se acerca más a la proporción del conjunto es uno de 3 por 4, aunque claramente no está justa la dimensión.
- ¹⁶ Fita informó sobre las estampillas que se encontraron en estos ladrillos (Leg(io) VII G(emina) Phil(ippina)). FITA, "San Miguel de Escalada", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 31, 1897, p. 470. Gómez-Moreno cree que son hechos *ex profeso*. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, p. 151.
- ¹⁷ De los recientes trabajos, uno de los mejores resúmenes de esta idea se lee en ARBEITER, A., "Construcciones con sillares. El paulatino resurgimiento de una técnica edilicia en la Lusitania visigoda", *IV Reunión d'Arqueologia Cristiana Hispanica (Lisboa 1992)*, Barcelona, 1995, p. 211.
- ¹⁸ BANGO, *op. cit.*, 2001, pp. 23-5, 241-3 y 321-2.
- ¹⁹ CABALLERO, L., "La arquitectura denominada de época visigoda. Es realmente tardorromana o prerrománica?", *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media (Mérida, 1999)*, Madrid, 2000, pp. 207-42.
- ²⁰ KRAUTHIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 2000, pp. 264-5 y 559 (nota 24).
- ²¹ GARCÍA Y BELLIDO, A., *Arquitectura romana*, Madrid, 1929, p. 12; ARIAS VILAS, F., *Las murallas romanas de Lugo*, Santiago de Compostela, 1972, p. 53 y ss.
- ²² GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, p. 231. Consta que diez años antes decía así: "...el usarse en Peñalba vendrá de lo asturiano, sabiamente regulado, más bien que de mozarabismo". IDEM, *op. cit.*, 1909, p. 199; FONTAINE, *op. cit.*, 1978, p. 123.
- ²³ GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1909, pp. 199-200; IDEM, *op. cit.*, 1919, p. 149; BANGO, *op. cit.*, 2001, p. 333.
- ²⁴ WARD-PERKINS, J. B., *Roman Imperial Architecture*, Harmondsworth, 1981, p. 338.
- ²⁵ KRAUTHIMER, *op. cit.*, pp. 280-1.
- ²⁶ En el ámbito magrebí consta la influencia de las bóvedas galloneadas del tipo protobizantino de la zona (p. ej., Dar el Kous, Le Kef) en las cúpulas del tramo ante-mihrab de Kairouan (836) o Túnez (864), donde se destacan, a diferencia de los casos leoneses, las aristas salientes.

- ²⁷ CREMA, L., *L'Architettura Romana (Enciclopedia classica, Sezione III, vol. XII, t. I)*, Torino, 1959, pp. 339, 413, 476 y ss.; BLAKE, M. E., *Roman construction in Italy from Nerva through the Antonines*, Philadelphia, 1973, pp. 266-70; WARD-PERKINS, J. B., *op. cit.*, p. 168; ADAM, J.-P., *La construcción romana, materiales y técnicas*, León, 1996, p. 194.
- ²⁸ HUBERT, J., en *La Europa de las Invasiones*, Madrid, 1968, pp. 97-102; DURLIAT, M., *Des barbares a l'an mil*, Paris, 1985, pp. 536-8.
- ²⁹ GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, p. 254.
- ³⁰ GÓMEZ-MORENO, M., "Excursión á través del arco de herradura", *Cultura española*, 1906 (1970), pp. 5-23.
- ³¹ CAMPS CAZORLA, *op. cit.*, 1953, p. 31. Algunos defectos de este interesantísimo estudio son los siguientes: las figuras no son nada exactas, por eso los análisis basados en estas figuras no podrían ser tan exactos; no conoce los valores con raíz ni la "trigonometría" que él destaca, y esto le resta rigor; no se preocupa del valor exacto de la unidad modular, lo cual importaría bastante para un estudio comparativo como éste.
- ³² CABALLERO, "La 'forma de herradura' hasta el siglo VIII", p. 340; CORZO, R., "Génesis y función del arco de herradura", *Al-Andalus* 43, 1978, p. 125 ss.
- ³³ Incluso Bango, el más crítico del tema, admite el tratamiento de los alfiles "claramente andaluces" en Santiago de Peñalba. Estos elementos, junto con la proporción del arco de herradura, se desarrollaron en al-Andalus a lo largo de la novena centuria. La configuración del conjunto de los arcos de entrada meridional y el triunfal es idéntica a la de los arcos de la parte primitiva del pórtico de San Miguel de Escalada. Los capiteles, los arcos y el alfiz tienen unas características muy semejante. Como dijo Gómez-Moreno, resulta obvio que son de la misma escuela, si no de la misma mano. El otro edificio supuesto por Gómez-Moreno de la misma escuela es San Miguel de Celanova. Con toda la semejanza morfológica, sin embargo, no es muy probable que tenga vinculación directa salvo una intención mimética. Es interesante también la reconsideración propuesta por Núñez de su cronología y un alternativo canal de transmisión con Córdoba. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1919, pp. 154 y 161, pp. 239-50; YARZA, *op. cit.*, 1979, pp. 94 y 102-3; FONTAINE, *op. cit.*, 1978, pp. 130-2; NÚÑEZ, M., *San Miguel de Celanova*, Xunta de Galicia, 1989, pp. 94-5, 111; BANGO, *op. cit.*, 2001, p. 336.
- ³⁴ La inscripción auténtica habla de la restauración y reconstrucción de la mezquita que se acabó cuando reinaba Muhammad I. Es el arco conservado más antiguo con la proporción que peralta +1/2 el radio de intradós, y aunque hay discusión sobre su originalidad, es "el primer arco de herradura musulmán plenamente codificado" (CAMPS CAZORLA, *op. cit.*, 1953, p. 28), cuya traza general no habría cambiado mucho desde su primera construcción. TORRES-BALBÁS, L., "La portada de San Esteban", *obra dispersa I-3*, 1981 (*Al-Andalus*, 1947), p. 267 y ss.; GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 1951, pp. 58-9; CAMPS CAZORLA, *op. cit.*, 1953, pp. 28-31 & 71-75; BANGO, *op. cit.*, 1974, pp. 71-2.
- ³⁵ CAMPS CAZORLA, *op. cit.*, 1953, pp. 76-7.
- ³⁶ BANGO, *op. cit.*, 1974, p. 72.
- ³⁷ La primera noticia la dio José Menéndez-Pidal en 1956, "Las pinturas prerrománicas de la iglesia de Santiago de Peñalba", *Archivo español de arte*, t. XXIX, n.º 116, 1956, pp. 291-5. Es curioso observar en este artículo que el nuevo descubrimiento no confirma (o desmiente) la idea de Gómez-Moreno, sino que la pintura descubierta *deba ser* "mozárabe" porque se encuentra en la iglesia "mozárabe".

Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XVII, 2005

RESUMEN

En este artículo se analizan algunos textos de viajeros extranjeros, y teóricos e historiadores, de los siglos XVII y XVIII, que vieron la arquitectura española como producto de una cultura francesa o italiana y algunos de sus edificios como obra de arquitectos franceses o italianos, en un proceso de apropiación interpretativa. Constituye un punto de partida para el estudio de uno de los momentos fundacionales de mayor trascendencia de la historiografía arquitectónica española y de sus criterios interpretativos, la polémica velada entre Ceán Bermúdez y Llaguno y Amírola.

ABSTRACT

Spanish architecture was understood as French or Italian by tourists and scholarly visitors who paid attention to its buildings, through the Seventeenth and Eighteenth Centuries, as well as by the foreign architectural theoreticians and historians who wrote about national architecture in Europe. From this point of departure, national Spanish architectural history has proceeded from those times and from the very moment of its foundational beginning around 1800, in terms of a permanent contradiction that can be analysed in the silent polemics between Ceán Bermúdez y Llaguno y Amírola.

Durante una visita al monasterio del Escorial, cuando yo era joven, un guía adujo una razón más en su desmedido elogio del monumento: estaba hecho de una sola pieza, pues había sido excavado en la roca¹. Cuando un visitante incrédulo inquirió por la existencia evidente de juntas en sus muros y bóvedas, como si se trataran de las de sillares y dovelas, el imperturbable *Cicerone* respondió que habían sido pinceladas por los franceses durante la Guerra de la Independencia para, una vez despiezado el edificio, haberlo transportado –como un William Randolph Hearst *avant la lettre*– hasta Francia; afortunadamente habían perdido la guerra antes de lograr su propósito.

Esta inverosímil anécdota esconde en su intención encomiástica una verdadera contradicción, al negar una de las “virtudes” máximas del edificio y de la arquitectura es-

pañola de la Edad Moderna en su conjunto, su contribución al arte de la estereotomía moderna; sin embargo, como veremos, también ésta era una de las causas para que la fábrica de Felipe II pudiera ser –si no de forma física si al menos de forma metafórica o historiográfica– “expropiada”, usurpándosela a los que la habían diseñado: Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. No es extraño, por lo tanto, que poco o nada se haya hecho uso de las citas históricas que sobre el Escorial repasaré en estas páginas.

EXPROPIANDO EL ESCORIAL

En 1679 la Baronesa d’Aulnoy Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1650-1705), la más tarde conocida



Fig. 1. Monasterio de San Lorenzo del Escorial (F. Marías).

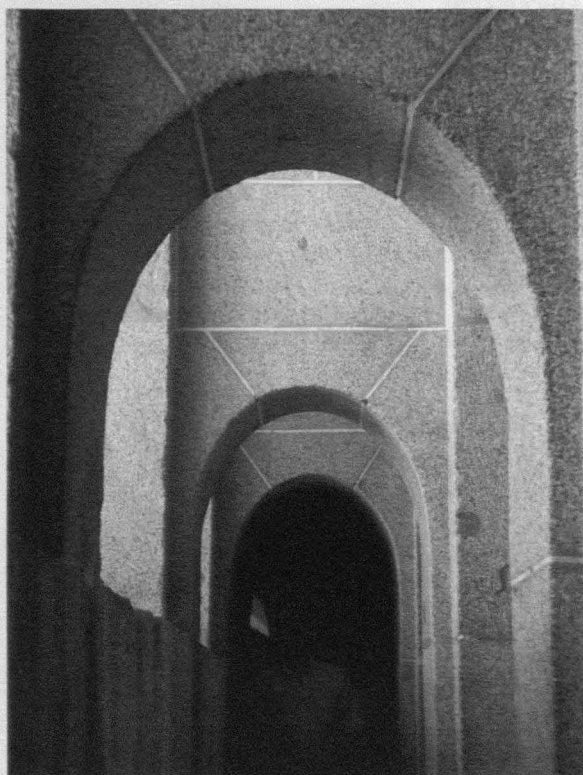


Fig. 2. San Lorenzo del Escorial, iglesia, pasadizo superior (F. Marías).

autora de unos *Contes des fées* (1697 y 1698), inició unas memorias de su viaje a España, como una serie de cartas dirigidas a una supuesta prima, y dedicadas al Duque de

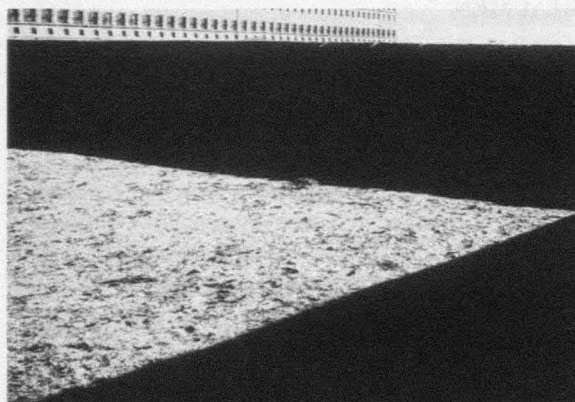


Fig. 3. Lucien Hervé, San Lorenzo del Escorial, fachada meridional, 1971.

Chartres Philippe d'Orléans, hermano de la reina de España, la primera esposa de Carlos II María Luisa de Orleans². Al visitar el monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, señaló que "[la iglesia] es mayor, pero análoga a la de los jesuitas de la calle de San Antonio, salvo ser de orden dórico, como la fachada del edificio", y asignó su diseño al arquitecto italiano Donato Bramante, quizá al haberle sido comentado o leído que era una "copia" de San Pietro in Vaticano³. Si esta errónea atribución denotaba ya la tendencia a la "expropiación" del monumento escorialense⁴, ya iniciada como veremos al imprimir sus memorias, su comparación con la iglesia de Saint-Paul-Saint-Louis (1627-1634) de la rue Saint-Antoine de París, templo corintio y a la *vignolesca* de la Casa Profesa de los jesuitas en Le Marais, construido con proyecto del padre

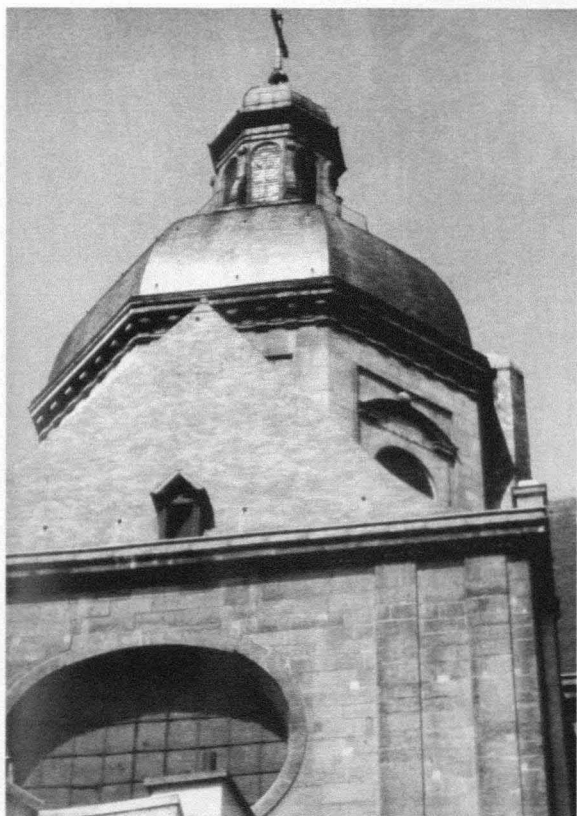


Fig. 4. Étienne Martellange. *Saint-Paul-Saint-Louis, París* (F. Marías).

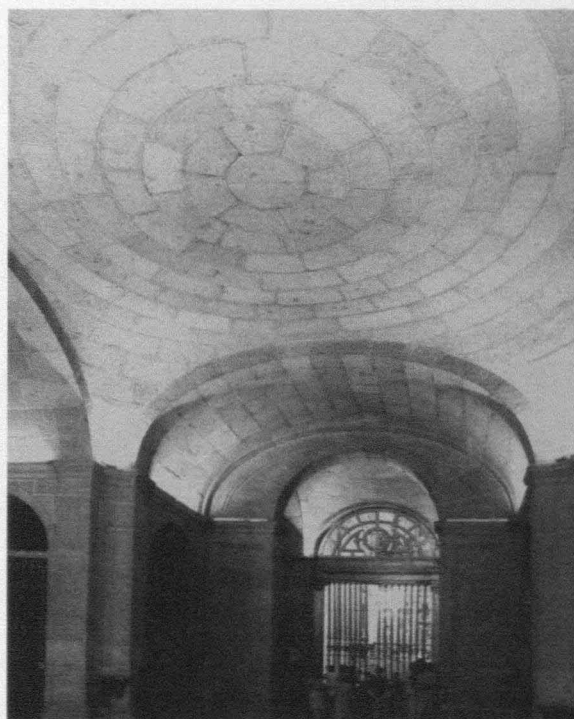


Fig. 5. Juan de Herrera. *San Lorenzo del Escorial, sotacoro de la basílica* (F. Marías).



Fig. 6. Juan de Herrera. *San Lorenzo de Escorial, interior de la cúpula de la basílica* (F. Marías).

Étienne Martellange para Luis XIII y el Cardenal Richelieu, según reza la inscripción de su fachada, marcaba la naturaleza lógica de los referentes arquitectónicos de sus lectores. Éstos tenían que ser inteligibles no solo para una

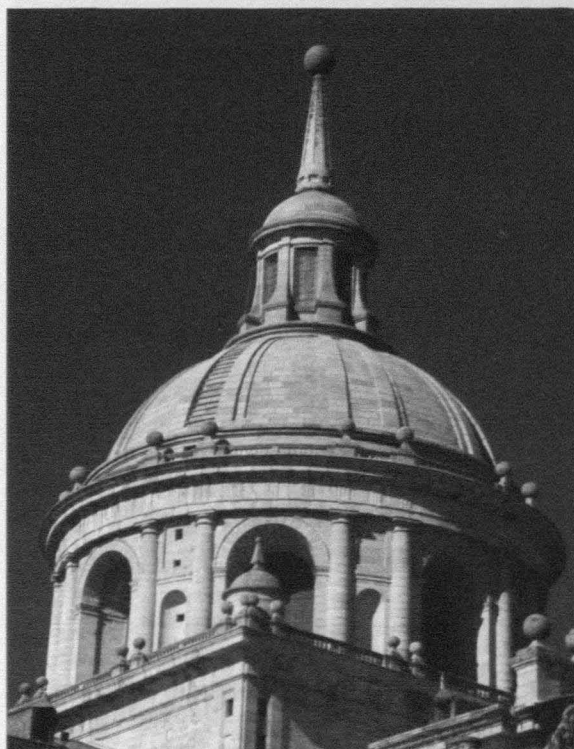


Fig. 7. Juan de Herrera. *San Lorenzo del Escorial, exterior de la cúpula de la basílica* (F. Marías).



Fig. 8. Nápoles, Castelnuovo. Escalera (F. Marías).

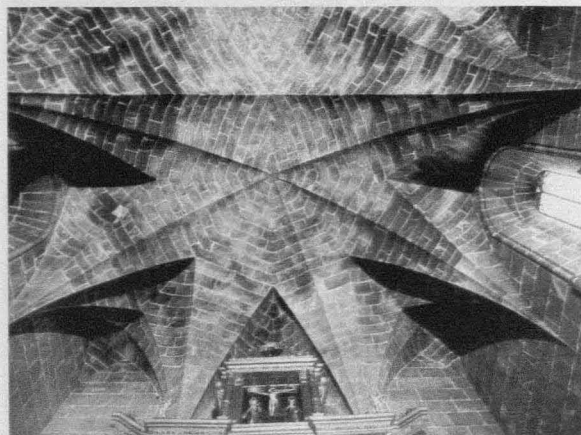


Fig. 10. Nápoles, Castelnuovo. Bóveda (F. Marías).

espectadora de la arquitectura real, sino para una audiencia francesa que jamás habría pisado suelo español, y cuya mejor imagen de la fachada de Juan de Herrera tendría que ser la muy esquemática incluida en la perspectiva del monasterio de las estampas publicadas por él mismo a finales del siglo XVI, y que se reproducían con frecuencia en libros de viajes y en repertorios de vistas de



Fig. 9. Nápoles, Castelnuovo. Escalera (F. Marías).

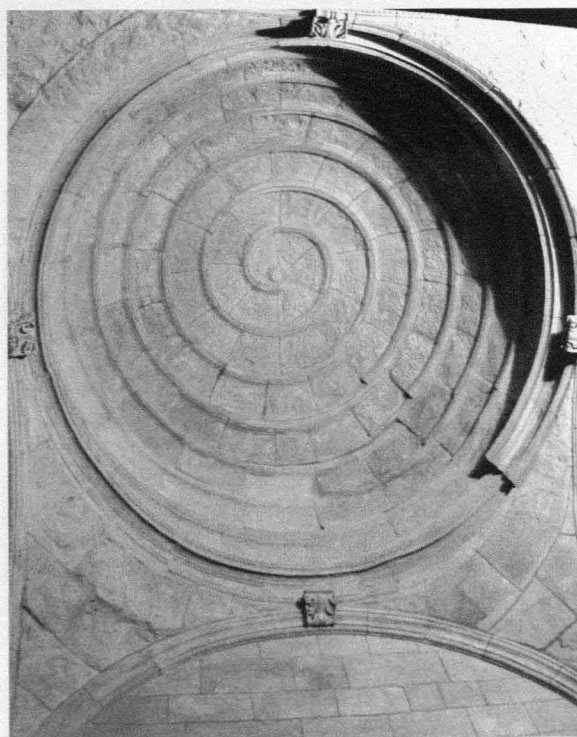


Fig. 11. Bóveda de capacho de la sacristía de la catedral de Murcia (F. Marías).

ciudades (como los de Abraham Ortelius, Georg Braun y Franz Hogenberg, Louis Meunier, Jan Blaeu o, de inmediato, Alain Manesson Mallet y Nicolas de Fer).

Es indudable que si el desconocimiento ha sido una de las causas principales para el olvido europeo del arte español, en el campo de la arquitectura el problema se acentuaba al no poder “salir” los edificios, como pinturas e imágenes, desde España⁵. Su aprecio tenía que depender de la existencia de unos viajeros no solo interesados sino también expresivos, y de la exportación de las imágenes



Fig. 12. Jerónimo Quijano. Cabecera de Santa María del Salvador, Chichilla (F. Marías).

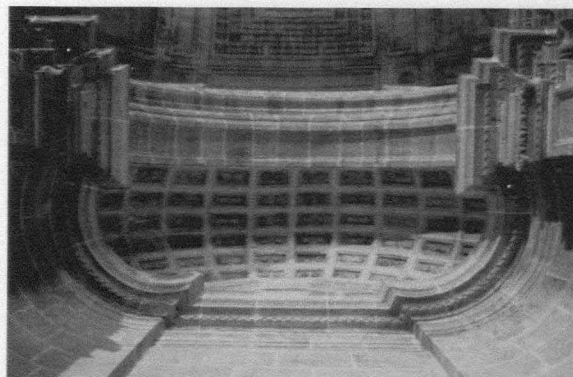


Fig. 13. Jerónimo Quijano. Bóvedas de Murcia y arcos cruzados de Santiago, Orihuela (F. Marías).

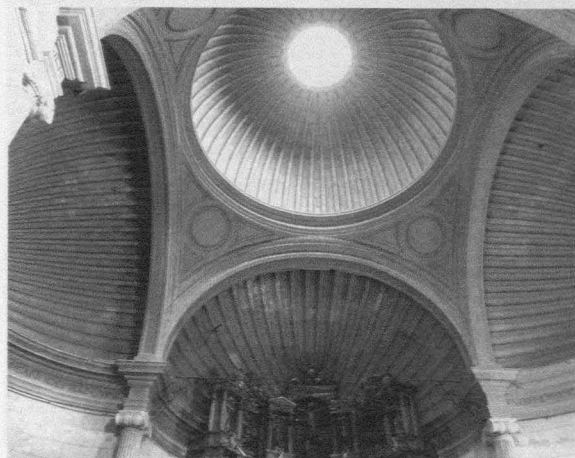


Fig. 14. Jerónimo Quijano, cúpula y bóvedas de Santiago, Jumilla (F. Marías).

de los monumentos españoles, prácticamente inexistentes si excluimos las estampas del Escorial⁶ y algunos sitios reales como el Alcázar de Madrid o la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor⁷. Pero un segundo factor para ese olvido tendría que haber sido su mala interpretación, por ser su interpretación realizada en términos negativos, al ubicarse sus fenómenos en ámbitos que no le correspondían plenamente. Y, en cierto sentido, como reflejo a partir de una teoría arquitectónica –desde Sebastiano Serlio a François Blondel– y una historiografía –desde Giorgio Vasari– que marcaba las pautas de la interpretación sobre sus modelos italianos y franceses, la propia historiografía española también se vería afectada, a partir de los escritos de Antonio Ponz, Eugenio Llaguno y Amírola y Juan Agustín Ceán-Bermúdez hacia 1800.

En este sentido, más importantes para el devenir historiográfico español, serían otros juicios más estrictamente profesionales que los de Madame d'Aulnoy, al estar contenidos en obras de referencia obligada en el ámbito de las lecturas sobre la arquitectura europea⁸.

El influyente arquitecto y teórico francés Claude Perrault, en el prefacio de su traducción de *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (París, 1673 y 1684) insistió, en

las páginas que dedicó a la construcción de una arquitectura nacional francesa, en el reconocimiento que a los arquitectos franceses se les había conferido también en Italia y España, sobre todo tras el éxito del Palacio del Louvre de la época de los Valois y que implícitamente continuaría en la de los Borbones de Luis XIV al que él servía de *imagen* con su *colonnade*. Por todo ello –escribió– “le Roy d’Espagne Philippe II, se servit d’un Architecte François pour son grand Bastiment de l’Escorial”, en la persona del parisino Louis de Foix (act. 1561-1603/4).

Hoy sabemos que este Louis de Foix había sido relojero de la reina Isabel de Valois entre 1561 y 1568, y que con ella había venido a España; se había convertido en criado de Felipe II, puesto que ya había cobrado en 1564 por unos modelos de una máquina para subir agua a Toledo (como Gianello Torriani da Cremona, el mítico Juane-

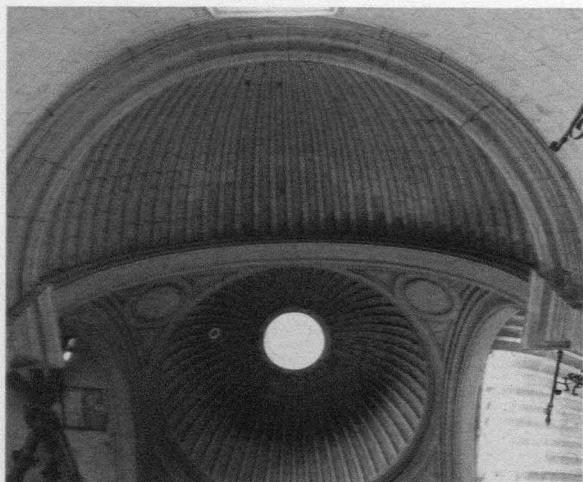


Fig. 15. Jerónimo Quijano. Cúpula y bóvedas de Santiago, Jumilla (F. Marías).

lo Turriano relojero e ingeniero de Carlos V y Felipe II)⁹. Más tarde, de regreso a Francia, quizá tras la muerte de la reina francesa, había servido como ingeniero real hasta su muerte en 1603/4, siendo el autor del famoso Faro de Cordouan (1594-1606), cerca de Royan, en la desembocadura del río Garona, para Enrique IV de Borbón, cuya imagen –que quería sustituir al perdido Faro de Alejandría como nueva maravilla del mundo– se difundió en un grabado de Claude Chastillon desde 1606¹⁰.

Aunque no exista documento alguno que lo pueda vincular con la fábrica escurialense, el matemático y arquitecto Perrault aceptó la información, que había recogido del Presidente del Parlamento de París Jacques-August de Thou (1553-1617)¹¹, quien a su vez había atribuido la fábrica española a Foix en sus *Historiarum mei [sui] temporis* (1543-1607) de 1604-21, situando los hechos en 1561-63 y 1568; su respectiva fuente de información, altamente interesada, había sido el propio Louis de Foix.

De Thou era también autor de una *Histoire de France* (París, 1606) que se había nutrido de la publicada, con especial énfasis en la España de Felipe II (con su *Compendio i elogio de la vida de Felipe II*), por Pierre Mattieu (1563-1621) el año anterior¹².

No nos interesa en estos momentos ahondar en el tema de la historia de las atribuciones erróneas de la fábrica escurialense –desde los textos de Ignazio Danti a los de Norberto Caimo o Francesco Milizia, con sus referencias a Foix y a los dibujos de Galeazzo Alessi, Vincenzo Danti y Jacopo Barozzi da Vignola para la iglesia y sus falsas deducciones¹³– ni en el de las fuentes y ecos del Presidente De Thou. Antes de Llaguno, los testimonios de Juan de Arfe Villafañe, el inédito tratado manuscrito de Pellegrino Tibaldi, Baltasar Porreño, Luis Cabrera de

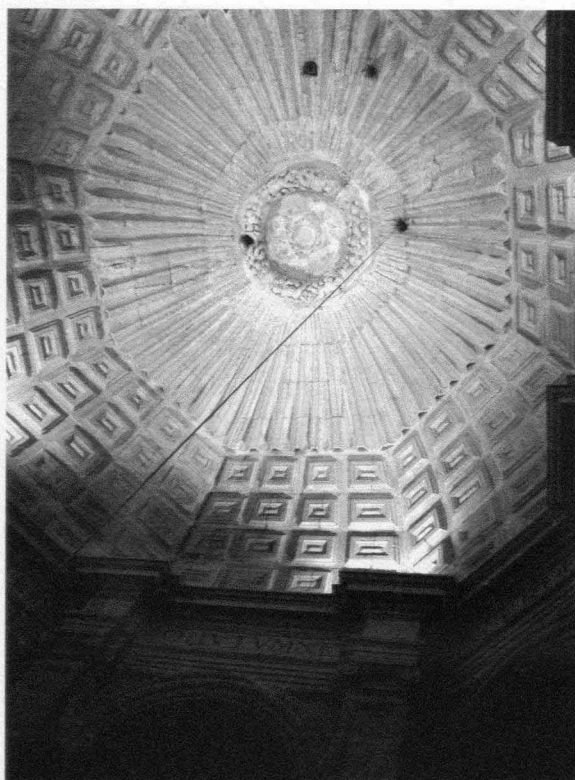


Fig. 16. Jerónimo Quijano. Bóveda de la sacristía de Santiago de Jumilla (F. Marías).

Córdoba, Fray José de Sigüenza, Fray Francisco de los Santos, Fray Andrés Ximénez y el propio Antonio Ponz, habían insistido fehacientemente en la paternidad española del monumento, con aportaciones tan importantes como la del historiador jerónimo Fray José de Sigüenza.

Interesa más entender las razones de unos equívocos que no podemos justificar solo en un ingenuo *wishful thinking*.

ESPAÑA FRENTE A L'ARCHITECTURE À LA FRANÇAISE

Para Perrault, el Escorial era una importantísima obra arquitectónica, construida a la manera italiana –con órdenes de ascendencia clásica y principios compositivos basados en las proporciones y la simetría– pero en dura piedra; desde el punto de vista de la naciente concepción nacionalista de una arquitectura *classique à la française*¹⁴, propia del reinado de un Luis XIV que solicitaba incluso la invención de un nuevo orden francés que equiparar a los bíblicos, griegos y romanos, era precisamente su ejecución en un material noble –frente al ladrillo y el estuco de los italianos– como la piedra, y el consiguiente desa-

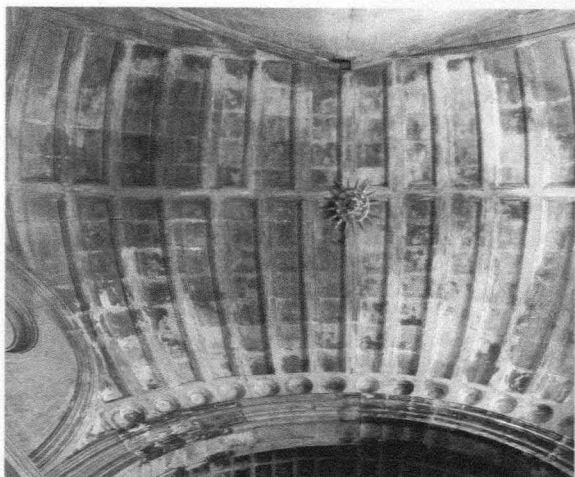


Fig. 17. Jerónimo Quijano. Bóveda de Murcia, colegiata, Lorca (F. Marías).

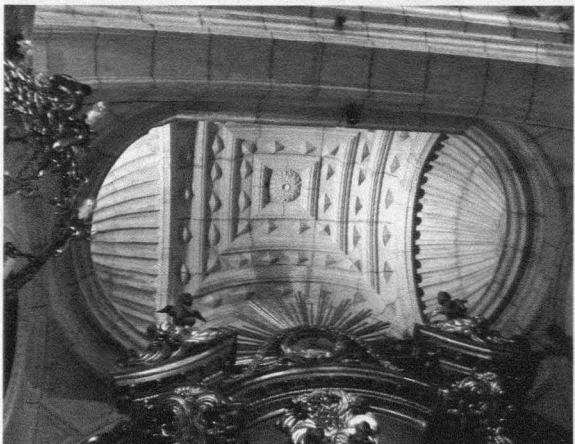


Fig. 18. Pseudobóveda de Murcia, Asunción, Hellín (F. Marías).

rollo de la nueva técnica geométrica de la estereotomía moderna lo que caracterizaba fundamentalmente su aportación a la arquitectura “a la antigua”.

No puede extrañarnos, por lo tanto, el juicio “nacional” sobre este mismo edificio del Cavaliere Cassiano dal Pozzo (1588-1657), con ocasión de su venida a España como “copero” del legado pontificio de Urbano VIII, el Cardenal Francesco Barberini, acompañado nada menos que por el futuro arzobispo de Nápoles Ascanio Filomarino –cliente de Francesco Borromini– y por el futuro papa Inocencio X y por entonces solo Patriarca de Antioquía Giovanni Battista Pamphili¹⁵. Cassiano había ya seguido en 1625 al Cardenal Barberini en su viaje oficial a la corte de París y, por lo tanto, había tenido una experiencia arquitectónica extranjera, no solo italiana, recogiendo



Fig. 19. Andrés de Vandelvira. Reconstrucción de la capilla de arcos cruzados de San Francisco de Baeza.

da en forma de breves apuntes en su otra relación manuscrita (B.A.V., Barb. Lat. 5.688).

Según nos refiere en su “Diario”, Cassiano había visitado el Escorial guiado por el también italiano Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), arquitecto responsable de la fábrica del Panteón de Felipe IV y futuro Marqués de la Torre; es natural que al buscar términos de comparación, ambos volvieran sus ojos a la arquitectura romana moderna: la gran custodia escurialense podía vincularse con el Tempietto di San Pietro in Montorio de Bramante, y sus columnas de piedras duras con las de la Cappella Borghese [la Cappella Paolina] de Santa Maria Maggiore, también en Roma. Pero al llegar a la bóveda del sotocoro, una bóveda vaída planísima en piedra para la que no se podían encontrar precedentes italianos, Dal Pozzo señaló: “La volta di questo coro, che è *alla francese*, immediatamente all’entrare di chiesa in volta, stando i frati



Fig. 20. Andrés de Vandelvira. Bóvedas vaídas de la sacristía de El Salvador de Úbeda (F. Marías).

sopra essa volta, la quale hà poi la volta della chiesa per coperta, la qual volta è una gloria di paradiso con diversi ordini fatta da Luca Cangiato [Cambiaso] da Genoa che val poco”¹⁶. Esto es, lo que no era italiano (como lo sería la fachada del Alcázar de Madrid)¹⁷, era *francés* –como lo eran también los tejados de su recién estrenada Plaza Mayor– y en este caso, francés era uno de los ragos básicos también de la arquitectura española moderna –ya fuera en gótico o a la antigua– con sus ejemplos mallorquines y valencianos del siglo XV y, sobre todo, los andaluces y castellanos del siglo XVI.

LA ESTEREOTOMÍA Y LA ARQUITECTURA PENINSULAR

Esta cronología –con ejemplos tan señeros como poco conocidos como la Lonja de Palma de Guillem Sagrera (1426-48) y la Capilla Real de Alfonso V el Magnánimo de Santo Domingo de Valencia (1439-63), construida por Francesc Valdomar¹⁸, hace la estereotomía española irreductible a la influencia francesa, a pesar de la inexistencia de una geocronología de los cortes españoles. También este fenómeno quedaría demostrado por la terminología de los mismos cortes, creados originalmente muchos de ellos como “denominación de origen” a la manera de los vinos.

Si en España se hablaba de vías de San Gil (*vis de Saint-Gilles* [de Gard]) y trompas de Montpellier, indicándose haber sido importados sendos cortes desde la Provenza y el Languedoc por entonces bajo dominio de la Corona de Aragón, también se hablaba de caracoles con ojo de Mallorca y de Emperadores de Granada (mez-



Fig. 21. Andrés de Vandelvira. Ochavo de Santo Domingo de La Guardia, Jaén (F. Marías).



Fig. 22. Andrés de Vandelvira. Bóveda con lunetos de la cripta de la sacristía de la catedral de Jaén. (F. Marías).

cla de los dos tipos ya citados sobre el modelo de la Giralda de la catedral de Sevilla), de bóvedas de Murcia y de Cuenca, de ochavos de [Santo Domingo de] La Guardia [de Jaén], de arcos del castillo de Sabote, etc. Se trata en algunos casos de subtipos arquitectónicos o *set-pieces* de los que no existen ejemplos en la arquitectura france-

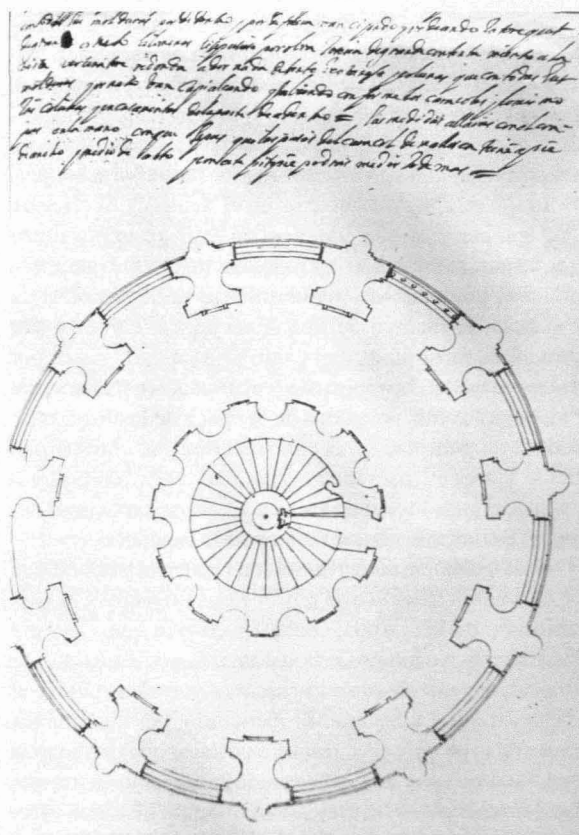


Fig. 23. Alonso de Vandelvira apud. Escalera de emperadores.

sa –no digamos italiana o inglesa de la época– y por lo tanto no existe tampoco una terminología equivalente en sus correspondientes lenguas.

Por otra parte, se trata de caracteres arquitectónicos –tradiciones de usos más que rasgos propios de una historia de los estilos– que escapan a la taxonomía y la periodización estilística y a la geografía basada en las naciones de la Europa moderna, como desarrollos artísticos pertenecientes a unidades supranacionales; en este caso un territorio mediterráneo que, saltando la mayoría de la Italia continental, conecta Sicilia y la Calabria con el sur de Francia y el Levante hispano. Y el matemático oratoriano Tomás Vicente Tosca (1651-1723) podía aún considerar, en el tratado sobre la Arquitectura Civil de su *Compendio Matemático* de 1712, a los cortes de cantería como “lo más sutil, y primoroso de la Architectura”¹⁹, en la línea de los tratados de la arquitectura española de los siglos XVI y XVII. Pero se constituía como un elemento de juicio y caracterización plenamente rechazable en el momento de la creación, alrededor de 1800, de una historia de la arquitectura española que buscaba establecer sus propios mitos –léase el Renacimiento promovido por Felipe II y

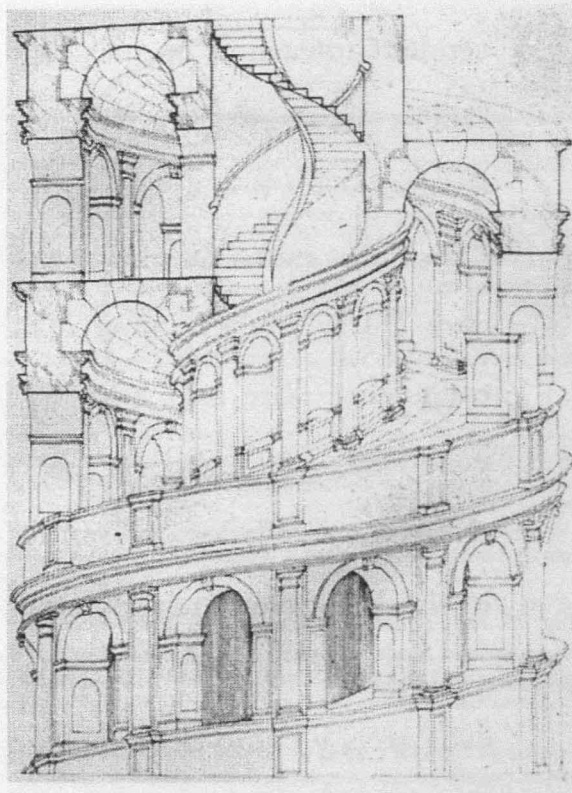


Fig. 24. Alonso de Vandelvira apud. Reconstrucción de la escalera de emperadores por José Carlos Palacios.

Felipe III y la arquitectura de los Borbones españoles Fernando VI y Carlos III– y sus propios caracteres nacionales en términos de la más absoluta independencia.

CEÁN BERMÚDEZ VS. LLAGUNO: LA REELABORACIÓN DE LOS NUEVOS CARACTERES NACIONALES

Para darse cuenta del abandono de las ideas recibidas –propio de unos literatos e historiadores nacionalistas que sustitúan a los arquitectos y a los matemáticos que hasta la fecha eran los que se habían ocupado de escribir de arquitectura– solo hace falta releer bien los cambios introducidos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez (Gijón, 1749-Madrid, 1829) en su “discurso preliminar” a la primera historia de la arquitectura española, escrita hacia 1788, de Eugenio Llaguno y Amírola (Menegaray, Álava, 1724-Madrid, 1799), titulada con modestia *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde la restauración* (Madrid, 1829), teniendo en cuenta que esa *restauración* se refiere al tradicional inicio de la Reconquista del reino as-

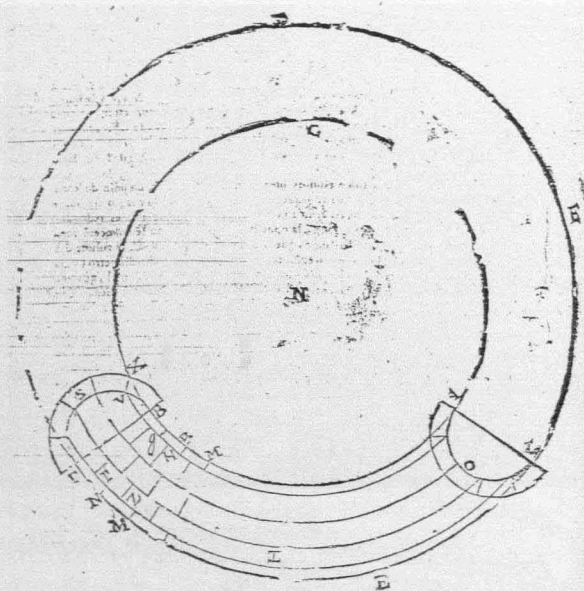


Fig. 25. Fray Lorenzo de San Nicolás. Traza de monte de la bóveda anular del patio del Palacio de Carlos V, Alhambra de Granada.

turiano del rey don Pelayo²⁰. Ceán prologaba a Llaguno, ampliaba su texto con su vasta aportación erudita y documental y, al mismo tiempo, contradecía la explicación histórica de su construcción²¹. Así, cuando Llaguno afirmaba el origen francés de la arquitectura “gótico-germánica”, vinculando su importación con la de literatos y monjes franceses, la liturgia romana y la escritura francesa a partir de fines del siglo XI, Ceán la definía como “arquitectura ultramarina” y situaba su origen en la Palestina y Siria árabes, de donde la habrían traído los cruzados²². Llaguno había empezado su historia con la arquitectura altomedieval asturiana, de tradición romana pero construcción y adornos bárbaros, prescindiendo de los primeros cinco “géneros” o estilos del discurso de Ceán; éste incluyó como gran novedad no solo la arquitectura romana sino también el “género árabe” de la quinta época y su continuación mozárabe [por mudéjar].

Los moros para Ceán habían adoptado también en España las partes principales de la arquitectura de egipcios y griegos, pero para engalanarla con adornos faltos de la sencillez y gravedad ática; la caracterizaron con este “disfraz”, creyendo además que “la belleza residía en la variedad arbitraria”²³; prácticamente se estaba forjando ya

con Ceán lo que John B. Bury ha denominado la “*mudéjar fallacy*”, como justificación última de cualquier desviación ornamentista de los modelos severos extranjeros o nacionales: el *legado fatal* de lo hispanomusulmán²⁴.

Con ella –la falacia mudéjar *avant la lettre*– se iban a proporcionar a nuestra historiografía dos coartadas perfectas de prolongados efectos en el tiempo y el espacio. Por una parte, la que contemplara lo hispanomusulmán –en su pureza islámica o en todas sus mixturas cristianas– como el producto más representativo de la arquitectura española, al margen de una dependencia europea; por otra, el disfraz ornamental como rasgo naturalizador por antonomasia de lo importado y asimilado en términos de “mudejarización”: el gótico de la época de los Reyes Católicos, el plateresco y el churrigueresco se convertirían desde entonces, para bien o para mal, para vergüenza o satisfacción de los naturales, esto es, de nosotros mismos, en los estilos más característicos de lo español.

Esta tendencia de la Ilustración clasicista y neoclásica se acentuaría todavía más con el Romanticismo y el Historicismo de los estilos; cualquier criterio que rompiera las barreras nacionales o la taxonomía estilística que se importaba, mientras se enriquecía y esclerotizaba al mismo tiempo, tenía que ser rechazado, por desnaturalizador de lo propio; y los rasgos o criterios que terminaban resaltándose eran, de forma paradójica, los que marcaban las diferencias con respecto a la estructura histórica europea de la que nos convertíamos en pasiva periferia por el carácter “fatal” de sus recepciones, condenadas al mismo tipo de respuesta: su sentido anticlasicista, sus intereses en exceso o exclusivamente ornamentistas, su manejo de los órdenes clásicos marcadamente contrario a sus propias reglas²⁵. Todavía nos movemos por este territorio con casi las mismas maletas y una idéntica brújula, que busca con su aguja diferencias más que elementos en común.

No es extraño que incluso uno de los más inteligentes historiadores de la arquitectura española, Earl E. Rosenthal (1921), en su importante estudio del Palacio de Carlos V de Granada, olvidara la imagen de la bóveda de su patio que publicó Fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y uso de arquitectura* (Madrid, 1639)²⁶; este arquitecto del siglo XVII no se centró en el elogio –o en su crítica– de su uso de los órdenes clásicos en sus fachadas y patio circular o de su novedad tipológica, sino en alabar su bóveda anular de piedra, que conllevó tantos problemas en la lingüística de los órdenes al requerir, por razones de estática, una altura diversa para las pilastras interiores y las columnas exteriores del patio. Las desviaciones de la regla no se debieron siempre a la máscara de la decoración.

NOTAS

- ¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de la investigación “De Jerusalén a Roma: modelos y tipologías de la cultura arquitectónica de la España de la Edad Moderna (Siglos XV-XVIII)”, Proyecto BHA2001-0159 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, que se prolonga ahora con el título “Los Templos de Salomón: las Antigüedades hebraicas en la construcción del imaginario arquitectónico de la España altomoderna”, Proyecto HUM2005-00300/ARTE del Ministerio de Educación y Ciencia.
Este trabajo es asimismo una reelaboración y ampliación de una ponencia originalmente presentada en el Simposium ‘Unparalleled Works: Spanish Art and the Problems of Understanding’, organizado por The Getty Foundation-King Juan Carlos I Center de New York University en New York City, N. Y. (U.S.A.), abril del 2001, titulada “‘When the Escorial was French’: Problems in the Interpretation and Appropriation of Spanish Architecture”. Una versión más abreviada ha aparecido como “*Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española*”, en *Per Franco Barbieri: Studi di storia dell’arte e dell’architettura*, eds. Elisa Avagnina y Guido Beltrami, Marsilio-CISA, Venecia-Vicenza, 2004, pp. 213-222 y 533-540.
- ² Publicadas como *Mémoires de la cour d’Espagne* (París, 1690) y *Relation du voyage d’Espagne* (París, 1691); cito por CONDESA D’AULNOY, *Viaje por España en 1679 y 1680 y Cuentos Feéricos*, 2 vols., Iberia, Barcelona, 1962.
- ³ *Op. cit.*, II, p. 101.
- ⁴ Aunque muchos textos sobre el Escorial y su fortuna crítica se han recogido (véase por ejemplo George KUBLER, *Building the Escorial*, Princeton University Press, Princeton, 1982, pp. 1-11, o Catherine WILKINSON-ZERNER, *Juan de Herrera, Architect to Philip II of Spain*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1993 (trad. esp. *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Akal, Madrid, 1996), con la bibliografía previa, y ahora Jesús SÁENZ DE MIERA, *De obra “insigne” y “heróica” a “Octava Maravilla del Mundo”: la fama de El Escorial en el siglo XVI*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001), el eco de los que se citan a continuación ha sido prácticamente inexistente. Véanse también las páginas dedicadas al Escorial visto por los extranjeros en J[ocelyn]. N. HILLGARTH, *The Mirror of Spain 1500-1700. The Formation of a Myth*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 2000, pp. 95-97.
- ⁵ Añadánse ahora, a la bibliografía general sobre el tema, las páginas de J. N. Hillgarth, 2000, pp. 256-271, sobre la difusión del arte español desde nuestra fronteras.
- ⁶ Las estampas de Juan de Herrera grabadas por el flamenco Pedro Perret fueron ampliamente difundidas por Europa, como demuestran los inventarios de arquitectos y *connoisseurs*, por ejemplo franceses e italianos, que han llegado hasta nosotros; la mayoría de las veces estaban acompañadas por los volúmenes de Jerónimo PRADO y Juan Bautista VILLALPANDO, *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, 3 vols., Roma, 1596-1604. Véase ahora, Fernando MARÍAS, “Felipe II y los artistas”, en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Alpuerto, Madrid, 1999, pp. 239-249; y “La arquitectura de Felipe II: de las ciencias matemáticas al saber bíblico”, en *Felipe y las artes*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000, pp. 210-230. También ahora Fernando MARÍAS, “El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos”, *Reales Sitios*, 149, 2001, pp. 2-19, con especial análisis de los juicios de la Academia Francesa.
- ⁷ Está por hacerse la relación y análisis de la arquitectura española grabada. Véase sobre esta última estampa, Jesús ESCOBAR, “Antonio Manzelli. An early View of Madrid in the British Library, London”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, en éste mismo número.
- ⁸ Sería necesario un estudio de la visión de la arquitectura española que salió del viaje de Cosimo III de’ Medici (1642-1723), Lorenzo Magalotti y el pintor y arquitecto Pier Maria Baldi, a quien se le vienen atribuyendo sus corografías urbanas, realizado en 1668-1669, más allá de la obra clásica sobre el viaje, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, eds. Ángel SÁNCHEZ RIVERO y Angela MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1927, y de los temas abordados en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, ed. Xosé A. NEIRA CRUZ, Xacobeo, Santiago de Compostela, 2004.
- ⁹ No hay rastro documental de sus intervenciones ni en Toledo ni en el Escorial; véase Fernando MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., IPIET-CSIC, Toledo-Madrid, 1983-1986; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Alpuerto, Madrid, 1994.
- ¹⁰ Véase Eugenio LLAGUNO y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde la restauración*, Madrid, 1829, II, pp. 75-77, quien impugna la atribución de De Thou, y señala que antes ya lo habían hecho tanto Pedro SALAZAR DE MENDOZA, *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León*, Toledo, 1618, fol. 167, como Diego de COLMENARES, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla*, Segovia, 1637 cap. 43, 7. Para su actividad francesa, Jean GUILLAUME, “Le phare de Cordouan, merveille du monde et monument monarchique”, *Revue de l’art*, 8, 1970, pp. 33-52; Claude GRENET-DELISLE, *Louis de Foix. Horloger, ingénieur, architecte de quatre Rois*, Fédération Historique du Sud-Ouest, Burdeos [Bordeaux], 1998.
- ¹¹ Su retrato fue grabado en 1641 por Jean Morin.
- ¹² Richard L. KAGAN, “Felipe II, el hombre y la imagen”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Fundación Argentaria, Madrid, 1999, pp. 464-465. No parece, sin embargo, que dependiera en este particular de la *Histoire de France* (París, 1605) del historiador real de Enrique IV de Francia, sino de las propias afirmaciones de Foix, quien le había servido de fuente para sus informaciones sobre la vida y muerte del Príncipe don Carlos.
- ¹³ Egnatio DANTI, *Le Due regole della prospettiva pratica*, Roma, 1583; Francesco MILIZIA, *Memoria degli architetti antichi e moderni*, Roma, 1768 y Parma, 1781. Sobre estas fuentes habían continuado con el error figuras como Voltaire o –el “anónimo” autor italiano citado por parte de Llaguno– Francesco MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Roma, 1768 y Parma, 1781, quien reproducía las informaciones sobre la participación de Foix, Vignola, Danti y Alessi. También Norberto CAIMO, *Lettera d’un vago italiano ad un suo amico*, Lucca, 1766, II, p. 9, y *Voyage d’Espagne fait en l’année 1755 avec notes historiques, géographiques et critiques*, 2 vols., París, 1772.
Caimo era el autor –junto a Voltaire– contra quien arremetía en 1788 don Antonio PONZ, *Viaje de España I*, I-IV, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 328-337, señalando cómo el Padre Caimo se había inclinado por una paternidad italiana –hacia Bramante y Tibaldi– frente a la francesa de Voltaire. Véase también, José Javier RIVERA BLANCO, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1984, pp. 73-78.
Véase ahora sobre la intervención de los arquitectos italianos y las relaciones del Escorial con Francia, Fernando MARÍAS, “La basílica de el Escorial y la arquitectura y los arquitectos italianos”, en *Studi in onore di Renato Cevese*, CISA Andrea Palladio, Vicenza, 2000, pp. 351-373 y “El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos”, *Reales Sitios*, 149, 2001, pp. 2-19.
- ¹⁴ Véase ahora Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L’architecture à la française. XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Picard, París, 1982.
- ¹⁵ Véase ahora la reciente edición completa del manuscrito (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 5.689) de Alessandra ANSELMi, *Il Diario del*

viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo, Fundación Carolina-Doce Calles, Madrid 2004. Previamente, los trabajos sectoriales de José SIMÓN DÍAZ, como su "La estancia del Cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xvii, 1980, pp. 159-213. Como es bien sabido, el viaje se desarrolló entre el 31 de enero al 24 de octubre de 1626, deteniéndose en Madrid entre el 24 de mayo y el 11 de agosto.

- ¹⁶ Esta sección ya fue transcrita como "Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)", ed. Enriqueta HARRIS y Gregorio DE ANDRÉS, Anejo de *Archivo Español de Arte*, 179, 1972, p. 21. Véase también sobre el personaje, *Cassiano dal Pozzo*, Roma, 1989; *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, Ivrea, 1993; Ingo HERKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Hirmer, Munich, 1999; *I Segretti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, ed. Francesco SOLINAS y Lorenza MOCHI ONORI, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, De Luca, Roma, 2000; y David FREEDBERG, *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of modern natural History*, The Chicago University Press, Chicago, 2002.

- ¹⁷ "(...) si passò p(er) la calle Mayor passando inanzi l'Palazzo di S(ua) M(aes)tà, che visto in faccia fà belliss(i)ma vista è d'Architett(u)ra all'Italiana all'usanza con finestre grandi adornate da suoi frontespiti, e sono trentadue ò 33 p(er) ciascun piano, è ricchiss(i)ma di pietra, e S(opr)a la porta M(ost)ra un gran verone; nella Cantonanta fà un risalto, che esce dell'ordine, e forma come una torretta (la Torre Dorada). Non è finito, e continuam(en)te si lavora (...)" Naturalmente en estos momentos no solo trabajaba en ella Juan Gómez de Mora sino también Crescenzi.

- ¹⁸ Véase ahora Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*, Generalitat, Valencia, 2000.

- ¹⁹ "... que es la formación de todo género de arcos, y Bóvedas, cortando sus piedras y ajustándolas con tal artificio, que la misma gravedad, y peso, que las avía de precipitar azia la tierra, las mantenga constantes en el ayre sustentándose las unas a las otras, en virtud de la mutua complicación que las enlaza, con que cierran por arriba las Fábricas con toda seguridad, y firmeza". T. V. TOSCA, *Tratado de la monte y cortes de cantería*, Valencia, 1727, p. 81.

- ²⁰ Madrid, 1829, I, pp. xiii-xl; sobre Llaguno, véase Xavier de SALAS, "Cuatro cartas de Azara a Llaguno y una respuesta de éste", *Revista de Ideas Estéticas*, iv, 13, 1946, pp. 99-104; Ricardo APRÁIZ, "El ilustre alavés don Eugenio Llaguno y Amirola", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, v, 1948, p. 53; Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, "En el centenario de Ceán Bermúdez", *Archivo español de Arte*, xxiii, 1950, pp. 89-113 y "En el centenario de Ceán Bermúdez", *Academia*, 1, 2, 1951, pp. 121-148; José Ignacio TELLECHEA IDÍGORAS, "Cartas inéditas de Don Salvador Carmona a Eugenio Llaguno y Amirola (1780-1781)", *Academia*, 28, 1969, pp. 53-57; Luis CERVERA VERA, *Índices de la obra Noticias de los arquitectos y arquitectura de España de E. Llaguno y J. A. Ceán-Bermúdez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1979, pp. 10-12, y "Fuentes bibliográficas en las 'Noticias de los arquitectos' de Llaguno y Ceán-Bermúdez", *Academia*, 49, 1979, pp. 33-97.

Es importante señalar que lo que podría identificarse con el primer volumen del manuscrito de Llaguno parece haberse conservado en la biblioteca de The Hispanic Society de Nueva York, ART/Vitr. 24 (HC 380/666); se trata de un volumen de 254 hojas no numeradas que se inicia con la "Sección Primera" del texto impreso, y termina con las biografías de Nicolás de Vergara padre e hijo; son constatables algunas modificaciones con respecto a la edición de 1829, inteligibles a la luz de la labor editora de Ceán Bermúdez; otros cambios parecen tratarse solo de errores subsanados por éste. Tal identificación aparece ya apuntada por Karl W. HIERMANN, *Bibliotheca Iberica*, Leipzig, s. a. [¿1910?], n.º 666. Sería necesario un estudio pormenorizado del manuscrito para constatar incluso si se tratara de un texto hológrafo.

Véase sobre Ceán, José CLISSÓN ALDAMA, *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1982, pp. 257-268, y con bibliografía previa. Para las ideas de Gaspar Melchor de Jovellanos, punto de partida de muchas de las de Ceán-Bermúdez, véase Javier BARÓN THAIDIGSMANN, *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura (Arquitectura altomedieval)*, Principado de Asturias, Oviedo, 1985. Véase también sobre el tema, Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARIAS, "La révolution classique: de Vitruve à l'Escorial", *Revue de l'Art*, 70, 1985, pp. 29-40; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, "El Renacimiento español desde el siglo XIX", en *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX*, ed. José MARTÍNEZ MILLÁN y Carlos REYERO, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, I, pp. 101-117. También Ángel ISAC, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Universidad, Granada, 1987; J. ARRECHEA MIGUEL, *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, 1989; Juan A. CALATRAVA, "La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Alpuerto, Madrid, 1995, pp. 53-62 y Luis SAZATORNIL RUIZ, "Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española", en *op. cit.*, pp. 63-75.

- ²¹ Este proceso se convierte en solamente de "acomodación" para José Enrique GARCÍA MELERO, *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración*, Encuentro, Madrid, 2001, p. 67 y *Literatura española sobre artes plásticas. I. Bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVIII*, Encuentro, Madrid, 2002, pp. 296-301.

- ²² Confróntense Llaguno, *op. cit.*, I, pp. xxxi (de Ceán) y 15-17 (de Llaguno).

A la más tardía subteoría del origen hispano del gótico contribuiría decisivamente Thomas PITT (1733-1793) y su texto de las *Observations in a Tour to Portugal and Spain in 1760 by John Earl of Strathmore and Thomas Pitt, Esq.* (Londres, British Library, Ms. Add. 5845); véase Matilde MATEO, "La busca del origen del Gótico. El viaje de Thomas Pitt por España en 1760", *Goya*, 292, 2003, pp. 9-22.

- ²³ LLAGUNO, *op. cit.*, I, pp. xxiii-xxiv.

- ²⁴ J. B. BURY, "The Stylistic Term 'Plateresque'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39, 1976, pp. 199-230; véase ahora sobre el mito en general, Serafín FANJUL, *Al-Andalus contra España. La forja de un mito*, Siglo XXI, Madrid, 2000.

- ²⁵ Fernando MARIAS, "Elocuencia y laconismo: la arquitectura barroca española y sus historias", en *Figuras e imágenes del Barroco (Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano)*, Fundación Argentina, Madrid, 1999, pp. 87-112.

- ²⁶ Earl E. ROSENTHAL, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton University Press, Princeton, 1985 (trad. esp., Alianza, Madrid, 1988), p. 152, solo citaba a este autor para señalar la conciencia de falta de medios económicos en estas fechas del siglo XVII, que coincidieron con la detención de la fábrica granadina.

Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623) in The British Library

Jesús R. Escobar

Fairfield University, Fairfield (Connecticut, U.S.A)

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

ABSTRACT

This article examines a re-discovered printed view of the Plaza Mayor of Madrid from around 1623 by the Italian artist, Antonio Manzelli. The print survives in the British Library in London, having been part of the royal collection of George III. The article analyzes the print for the empirical evidence it affords about the appearance of the Plaza Mayor at the time of its completion, and also for the rich textual evidence it offers. In the text, Madrid is celebrated as the achievement of a well-organized municipal government who serve the city's needs and a benevolent ruler who provides Madrid with a gift worthy of the gods' admiration. The Plaza Mayor is, thus, the embodiment of good government.

RESUMEN

Este artículo examina una estampa recién descubierta con una vista de la Plaza Mayor de Madrid de hacia 1623, realizada por el artista italiano Antonio Manzelli. La obra se conserva en la British Library de Londres, habiendo formando antes parte de la colección del rey Jorge III. El artículo analiza la estampa, considerando tanto lo que nos enseña del aspecto de la plaza inmediatamente después de su terminación, como lo que nos explica el texto que la acompaña. En el texto, se elogia a Madrid como la obra de un gobierno municipal bien organizado que sirve a las necesidades de la ciudad, y como obra de un líder benévolo que ofrece a los dioses un regalo digno de su admiración. La Plaza Mayor se convierte así en un poderoso símbolo de buen gobierno.

In 1622, the Italian-born engraver and painter Antonio Manzelli signed a contract to make a map of Madrid and a view of the recently completed Plaza Mayor, for which he possessed elaborate drawings. Three hundred prints were commissioned on 11 September of that year, and Manzelli was paid for his work eight months later, suggesting that the images had been engraved in Madrid¹. Although copies of Manzelli's prints were sold in the patio of the Royal Alcázar in Madrid—presumably by town officials—as well as from Manzelli's own house in the parish of San Martín, no known copies of these images have surfaced until now. There has been considerable debate about the

identification of Manzelli's Madrid map, as will be discussed below. Notice of the Plaza Mayor view, however, has been rather silent. It would have been the first printed view of the monumental city square, and one made on the eve of its completion. Thus, the survival of the view in a bound album in the Map Room of the British Library in London is both a surprise and a notable find².

The print carries a proud title along its upper border that reads: "Verdadero retrato del suntuoso Edificio de la Plaza de la muy noble villa de Madrid" (Fig. 1). Measuring a considerable 455 × 900 mm, Manzelli's view is significant for the empirical evidence it offers with regard to

the appearance of the great city square. Beyond this, however, the view includes a great deal of text which illuminates the architectural features of the Plaza Mayor, as well as aspects of its construction history, and its meaning for the residents of Madrid, royal and commoner alike. Although a panegyric verse on the print dates the image to 1619, Manzelli's dedication itself makes clear that the view was made in the early years of the reign of Felipe IV, who succeeded his father as king in 1621.

The British Library print derives from the Topographical Collection of King George III of England, meaning that it arrived in British royal hands prior to 1824³. It is possible that Manzelli's view of the Plaza Mayor was part of the George III's purchase in 1762 of the collection of the Cardinal Francesco Albani. Albani's collection included the famous "Paper Museum" of drawings and prints assembled by Cassiano dal Pozzo in the early to mid seventeenth century. Although this provenance cannot be confirmed, it is an especially interesting hypothesis given the presence of two drawings of the Plaza Mayor dating to 1626 that derive from Dal Pozzo's collection and are now in Windsor Castle⁴. Notably, one of the Windsor Castle drawings depicts the southern range of the Plaza Mayor in elevation. This is the only elevation not shown by Manzelli, who depicts it instead in plan. Together, the British Library print and Windsor Castle drawings would have provided a "complete" view of the plaza for a long-distance collector.

Manzelli's view focuses on the northern range of the Plaza Mayor, which, along with the eastern and western ranges, is shown in elevation from a high vantage point. The artist fills the open space of the plaza's interior with figures and a distinctive pavement pattern that suggests a dramatic recession into space. The placement of figures in the scene has direct parallels with a painted view of the Plaza Mayor by an unknown artist in the collection of the Museo Municipal de Madrid (Fig. 2). I previously dated the painted view to around 1620, and the museum itself has published a date of 1618⁵. It now appears that the view should be dated around 1623, when Manzelli was paid for the British Library engraving and its other copies. In a study of a view of Valencia signed by Manzelli, Fernando Benito Doménech has highlighted the engraver's experience as a painter, suggesting that he might have painted city views⁶. Though Benito Doménech's evidence is rather weak for attributing paintings of the expulsion of the Moriscos from Valencia to Manzelli, the similarities between the British Library print and the Museo Municipal de Madrid painting could suggest Manzelli's authorship of both.

In the British Library print, Manzelli notes important street names as well as features such as the "puerta de la carnicería" or the "escalera de la caba de San Miguel." Not surprisingly, the most imposing structure in the view is the Panadería located along the northern range of the Plaza Mayor. Manzelli includes an aedicule with the royal arms

above the royal-sponsored building. The aedicule—which also appears in a later map of Madrid to be discussed below—has caused confusion about the actual appearance of the Plaza Mayor in the 1620s. Despite the original intentions of Madrid's regidores, the arms were never placed in this location, but rather in the window space above the royal balcony on the first level of the Panadería façade. Notably, the Panadería range stands out from the others in Manzelli's print. In this representation, the building achieves a freestanding aspect as was initially desired by Felipe II in his first directive for the building dating to 1590⁷. The king's desire for the isolation of the building would have augmented its authority and presence in the heart of the evolving capital.

Beyond the empirical evidence provided by the view, Manzelli includes a few textual passages that make the image all the more valuable as a historical document. A careful study of Manzelli's words confirms that the view of the Plaza Mayor is the one commissioned by the Ayuntamiento in September 1622. The dedication, which is located in a large cartouche along the left border below the arms of Madrid, is worth recording in its entirety, and in its original orthography:

A LA MUY NOBLE Y MUY LEAL VILLA DE MADRID Ofresco a V[uestra] S[eñoría] el verdadero retrato, del edificio mas suntuoso q V[uestra] S[eñoría] tiene entre los muchos que adornan la grandeça desta Villa començado y acabado en los dos Años postreros de aquel Imortal Monarca Rey don Filipe III. Imitando V[uestra] S[eñoría] a los mejores Enperadores de la Monarquía Romana que hiçieron mucho por Illustrar a su Roma haçiendola tan famoso con la gloria de sus edificios, como con la de sus Leyes. Suplico a V[uestra] S[eñoría] le reciba en senal de mi agradecimiento y de la mercedes que e recibido de la largesa de V[uestra] S[eñoría] y de las que espero de su liberalidad.

The statement is signed, "Antonio Mancelli. CON PRIVILEGIO." Here, the implied parallel between Spain's king and the emperors of ancient Rome is especially notable. City reform efforts are thus seen as revivals of classical—and imperial—grandeur.

A cartouche at the upper right corner of the print appears atop a Doric column and includes a physical description of the Plaza Mayor. In this description, Manzelli largely concurs with the words of the royal chronicler Gil González Dávila, whose *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid* also appeared in 1623⁸. Manzelli's description reads as follows:

El Suntuoso edificio de la Plaça de la muy noble y leal Villa de Madrid corte del Rey Catolico. Tiene de longitud 436 pies, de latitud 334. En su circunferençia 1536 y Ay en ella 136 casas y 467 Ventanas con sus Balcones de hierro y 3,700 moradores, y en las fiestas publicas caben 51,000 personas. Y en el lienço del mediodia tiene Ventanas los Reyes, su casa, Consejo Real, Reyno, Nuncio y En-

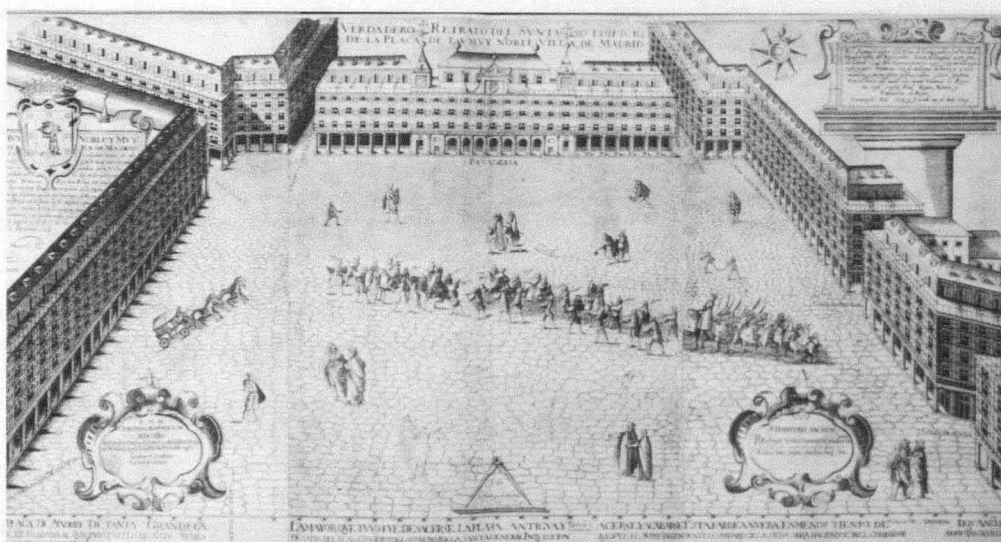


Fig. 1. Antonio Manzelli, "Verdadero retrato del suntuoso Edificio de la Plaça de la muy noble villa de Madrid", c. 1623. Grabado. British Library, London.



Fig. 2. Anónimo [Antonio Manzelli?], "View of the Plaza Mayor of Madrid", c. 1622. Oil on canvas. Museo Municipal de Madrid.

bajadores de Reyes. Comencose Año 1617 y se acabo en el Año 1619.

The early seventeenth-century reform of the Plaza Mayor actually took place over five years, between 1617 and 1622. Nonetheless the 1617-1619 chronology had been promoted by the Ayuntamiento on a plaque that was ordered in December 1619, installed in 1620, and can still be seen today at the extreme western end of the Panadería. González Dávila, for instance, skirts the dating problem by referring to the Panadería plaque as his information source. Thus, for Manzelli and the royal chronicler, the official date was difficult to contradict, especially since it had been carved in stone.

A committee led by the royal judge, Pedro de Tapia, oversaw the plaza's seventeenth-century reform. Interestingly, Manzelli mentions de Tapia along the lower frame of the engraving. This text also includes the unexpected detail of the committee's working schedule that required its gathering three days a week:

Esta placa de Madrid, de tanta grandeça la mayor que tuvo fue de sacarse la plaza antigua y acerse y acabarse esta fabrica nueva en menos tienpo de dos años. I deve se el ciudadano al que puso en el Sr. L[icencia]do Pedro de Tapia del Real Consejo y del Supremo de la Santa General Inquisicion que fue el Superintendente i comisario de la dicha obra haciendo con el Corregidor Fran[cis]co de Villasis i regidores comisarios tres giuntas cada semana con que luçio la brevedad de la fabrica en tan poco tienpo.

That the process of construction receives commentary is significant. Indeed, Manzelli singles out the brevity of construction—even if completed in 1622 rather than 1619—as a fact worthy of note, suggesting that the careful planning of the Plaza Mayor was a novelty in Spanish architectural practice. Moreover, Manzelli gives credit to the committee members for their work, a nod in part to his patrons but also a tribute to the organization that made the building reform possible “en tan poco tiempo.”

In another cartouche at lower right, Manzelli praises the regidores as inheritors of an ancient Roman tradition of caring for their city as guardians. The Latin inscription reads: “AETERNITATI SACRUM Rectores Urbis, maneat ne ea cura nepotes Aedibus hanc ornant fontibus hocq foro.” It can be translated roughly as follows: “Sacred to Eternity: The rectors of the city so that this care would not await their descendants decorate this [city] with buildings, fountains and this forum”⁹. Once more, the equation of Madrid with ancient Rome via the building of a forum provides evidence of a late Renaissance effort to aggrandize Madrid on par with other European cities that relied on this sort of analogy.

To illustrate further the Renaissance humanist nature of this image, a special verse was composed by a certain Jacobus Verulitius to be included in Manzelli's print. Although Verulitius remains for now a mysterious figure, his verse appears in a fourth cartouche, located at lower left,

and reads as follows: “F. M. D. CHRONOGRAPHICVM M.DC.XIX. IVPITER IN CVNCTAS CERNENS EX NVBIBUS VRBIES, NVN VASTI ASPICIET PULCHRIVS ORBIS OPUS. Iacobus Verulitius iço estos bersos.” A translation suggests that the gods themselves approved of the urban renewal effort represented by the Plaza Mayor. Verulitius asks: “Jupiter looking from out of the clouds upon all of the city, does he not see this most beautiful work of the vast world?”

The large dimensions of Manzelli's print suggest that it was suitable for framing. They also suggest that the accompanying map of Madrid must have been of a similar if not identical size. The original 1622 contract to Manzelli specifies that he could sell his prints at a price of seven reales without illumination, or twenty-six reales with¹⁰. A gold border fetched an additional seven reales for a sale price of thirty-five reales.

In October 1628, the Ayuntamiento recorded in its minutes that each of its members, along with the city's chief scribes, attorney general, and accountants were in possession of Manzelli's prints. However, the copies owned by these officials lacked “marcos de madera dorados” that were used in those copies given to the members of the Consejo de Castilla¹¹. At an earlier date alluded to in the minutes, it had been decided that these images should be framed at the cost of the Ayuntamiento. The earlier date, which would have offered us a hypothetical date by which Manzelli's images were known to have been in circulation, goes unrecorded.

One of the recipients of the gold-leaf frame would have been the corregidor Francisco Brizuelas y Cárdenas who was present at the October 1628 meeting. A 1630 inventory of Brizuela y Cárdenas's house includes painted copies of Titian's *Poesie*, many portraits of Habsburg rulers, and two items of note for the purpose of this article. The first is a view labeled “La plaça de M[adri]d” and assessed at 12 reales, and the second is what appears to be a map called “La villa de Madrid” and assessed at 32 reales¹². Both images can be assumed to be prints by Manzelli. As an aside, it is interesting to note that the Ayuntamiento awarded its members 50 reales in 1628 to frame their prints, while the assessment was taken at 32 reales just two years later. This is concrete evidence of the devaluation of currency—and goods—suffered in Spain in the third decade of the seventeenth century.

Although Manzelli's map of Madrid remains to be discovered—and the appearance of the Plaza Mayor print suggests that it most likely does survive—the printed view considered in this article offers historians important clues of what to look for. Returning to the 1622 contract for the two prints, we note the Ayuntamiento's insistence that the map be dedicated to the local governing body. Moreover, the map should include the town arms of Madrid, as well as images of its patron saints. These saints are not named though the newly canonized Isidro el Labrador would cer-

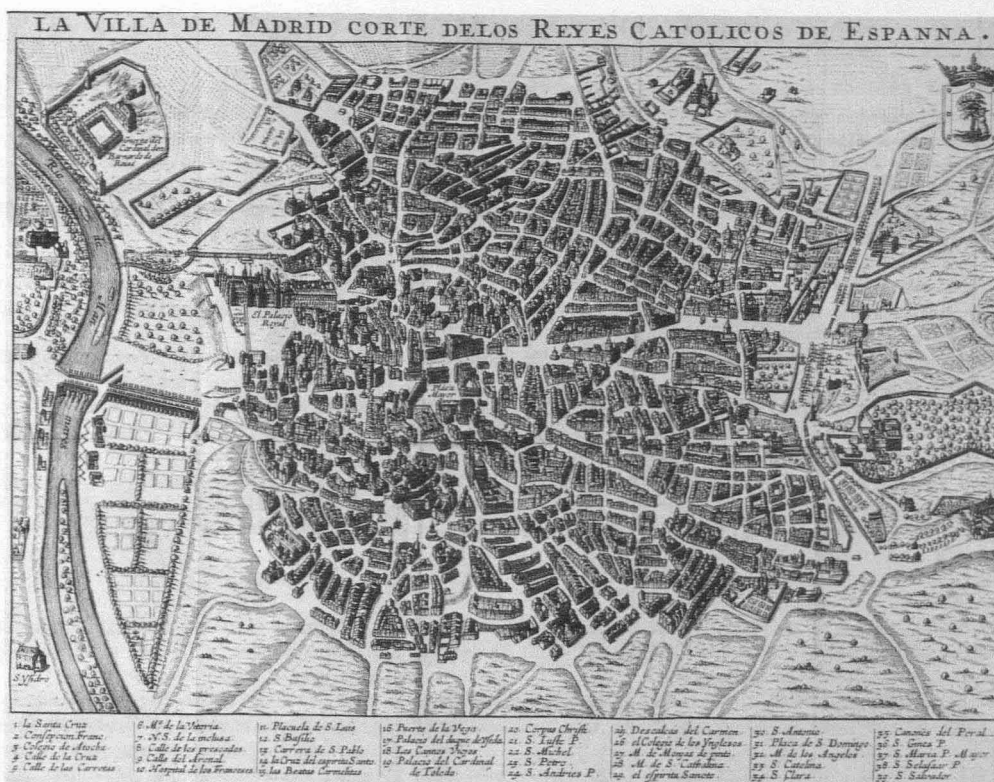


Fig. 3. Map of Madrid, from Martin Zeillerus, "Hispaniae et Lusitaniae Itinerarium: Nova et accurata descriptione, iconibusq novis et elegantibus loca earumdem praecipua illustrans" (Amsterdam: Ianssonium Valckenier, 1656). Biblioteca Nacional, Madrid.

tainly be the most important alongside Santa Ana whose special devotion among Madrileños would also require her presence. The contract also specifies that portraits of the princes and princesses born in Madrid be included. Here, the mapping effort can be tied once again to the historical account of the Spanish court city presented by González Dávila in his *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid*. The royal chronicler includes 101 pages devoted to the histories of these royal figures, the most important of which is Felipe III to whom all glory is given in the Plaza Mayor view¹³.

A number of scholars have proposed that Manzelli's lost map of Madrid might resemble a well-known map printed by Frederick de Wit in Amsterdam. Indeed, the bird's eye nature of the Plaza Mayor print adds to this hypothesis. Astutely, the scholar of Madrid's growth, Miguel Molina Campuzano, dated the "de Wit" plan to around 1635 given the depiction of monuments included in the

map. The map is known from numerous printings, including the small scale version illustrated here from a guidebook to Spain and Portugal published in 1656 (Fig. 3). More recently, Felipe Pereda has argued convincingly that the "de Wit" map must date to the 1650s¹⁴. It remains possible that the "de Wit" map is based on a lost prototype by Manzelli, though the irregularity of the Plaza Mayor as captured in the later map leaves this matter open to doubt. Moreover, the known map-view of Valencia by Manzelli suggests a wholly different manner of representation that exhibited in the "de Wit" map¹⁵.

It seems safe to conclude that Manzelli remains the earliest recorder of Madrid's appearance as capital of the Spanish Habsburg monarchy in a map. Would this map, too, have been labeled a "verdadero retrato" as is the view of the Plaza Mayor in London? If so, we can only hope that it, too, will resurface soon to help us envision what this transformed Madrid looked like in the eyes of its mapmaker.

NOTAS

- ¹ Manzelli's identity surfaced in 1980 when the archivist and historian, Antonio Matilla Tascón uncovered documents for the printing in the Archivo Histórico de Protocolos de Madrid; see Matilla Tascón, "Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta," *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17, 1980, 103-7. Note that scholars are not consistent in the spelling of the engraver's name. In this article, I do not follow the spelling on the print in question, but the Italian way of Spanish documents (Manzelli and Mançelli). Fernando Benito Doménech, "Un plano axonométrico por Manceli en 1608," in *Tiempo y espacio en el arte: Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* (Madrid, Editorial Complutense, 1994), 231-45, and also published in *Ars Longa* 3 (1992), 27-37, fills in some of Manzelli's Italian biography.
- ² The print was bound into its present volume in the 1940s, with a shelfmark of K Top. 73.15.c. Miguel Molina Campuzano, *Madrid: Los Siglos Sin Plano* (Madrid, Caja de Madrid, 2004), 51, lists an incorrect reference number at the British Museum, as per the *Catalogue of Printed Maps, Charts and Plans* (London, British Museum, 1967), vol. IX, 445. I am indebted to Mark McDonald, Keeper of Prints and Drawings at the British Museum, who suggested that I look at the British Library for Manzelli's print.
- ³ Peter BARBER, Head of the Map Collections at the British Library, very generously provided information about the provenance of the Manzelli print. On the king's collection, see Barber, "George III's Topographical Collection: A Georgian View of Britain and the World," in *Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century*, ed. Kim Sloan (London, British Museum, 2003), 158-65, and idem, "George III and His Geographical Collection," in *The Wisdom of George the Third*, ed. Jonathan Marsden (London, Royal Collection Publications, 2005), 262-89.
- ⁴ The hypothesis belongs to Peter Barber, to whom I am grateful for sharing his ideas about the arrival of Manzelli's print in British territories. For the drawings at Windsor Castle, see Fernando Marías and Agustín Bustamante García, "De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: Dibujos madrileños en Windsor Castle de la Colección de Cassiano dal Pozzo," in *Cinco siglos de arte en Madrid* (Madrid, Alpuerto, 1991), 74-85, and Jesús Escobar, *The Plaza Mayor and the Shaping of Baroque Madrid*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), 206-7.
- ⁵ See ESCOBAR, *Plaza Mayor*, 104-5.
- ⁶ Benito DOMÉNECH, "Un plano axonométrico."
- ⁷ See ESCOBAR, *Plaza Mayor*, 118-125.
- ⁸ There are slight discrepancies, but the efforts to record "facts" about the Plaza Mayor are similar in Manzelli's print and González Dávila, *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid* (Madrid, Tomas Iunti, 1623). The privilege granted to González Dávila dates to December 1622, and the tome was clearly composed in the years prior.
- ⁹ I am indebted to my colleague, Vincent Rosivach, for his generous assistance with the translation of this and another Latin passage in the print.
- ¹⁰ See MATILLA TASCÓN, "Autor y fecha," for the contract. The author indicates that Manzelli's prints were completed by April 1623, when he was paid for his work.
- ¹¹ Archivo de Villa de Madrid, Libro de Actas, 6 October 1628: "Q por quanto estava acordado que al señor corregidor y cavalleros regidores y escrivanos mayores del ayuntamiento y procu[rad]or gen[era]l y cont[ador]es se pusieran a las mapas de M[adri]d y al lienço q se les dio a cada uno marcos de madera dorados como se pusieron a los que se dio a los señores del Cons[e]jo Y que para ellos se dieseen a cada uno cinqu[en]ta r[eale]s para q los hiçiesen. Y este acuerdo aunq se hiço no pareçe se escrivio en el libro y asi agora se buelve a acordar de nuebo y manda que el acuerdo que a de servir de librança con el qual se le pagen y reçivan en qu[en]ta al dho may[or]do[m]o de propios."
- ¹² AHPM, Prot. 2683, fol. 725v, cited by Marcus B. Burke and Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755* (Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997), vol. I, 218-19. Brizuela y Cárdenas died around 25 September 1630, the date in which the Ayuntamiento notes his passing; see Archivo de Villa de Madrid, Libros de Actas.
- ¹³ GÓNZALEZ DÁVILA, *Teatro de las Grandezas*, 37-138. The bulk of these pages is dedicated to an account of Felipe III's reign.
- ¹⁴ PEREDA, "Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia, *Espacio, Tiempo y Forma*, 11, 1998, 103-34, and idem, "Immagini di Madrid, fra scienza e arte," in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, eds. Cesare de'Seta and Daniela Stroffolino (Naples, Electa, 2001), 129-43.
- ¹⁵ It seems worthwhile at this stage of the research to put one last point of local folklore to rest in our consideration of the Manzelli images. There has not surfaced any evidence of a link between the earliest map of Madrid and the work of the Florentine cartographer, Antonio Tempesta. Such a link was first suggested in 1947 by Eulogio Varela Hervías, "Noticia sobre un plano de Madrid," *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 16 (1947): 271-2, who cited two letters from the German philosopher G.W. Leibniz to Henri Justel, an advisor and secretary to Louis XIV. Dated to 1678, these brief letters make reference to a plan of Madrid in which "toutes les maisons...sont représentées en perspective." When Leibniz suggests "il a esté gravé par Tempeste," this should be taken as a slip for what must have been an intended reference to Pedro Teixeira's great map of 1656.

De arte y rito. *Santo Domingo en Soriano* en la pintura barroca madrileña

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

La fama de la milagrosa pintura de Santo Domingo de Soriano dio pronto lugar a la realización de diversas copias y representaciones de aquella aparición de la Virgen en Calabria. Entre las primeras habidas en Madrid se cuentan las pintadas por Juan Bautista Maino y Vicente Carducho. La propia Orden de Predicadores fomentó la difusión de su culto y la creación de capillas específicas, como la realizada por Gómez de Mora en Santo Domingo el Real, y el traslado y colocación de aquéllas en sus altares con gran pompa y ceremonial.

ABSTRACT

The miraculous painting of Santo Domingo in Soriano obtained so reputation that several copies of it, or a variety of representations of the Virgin appearing in Soriano, were made very soon. Among those painted in Madrid there are some painted by Juan Bautista Maino and another one of Vicente Carducho. Their veneration was fomented with endowed specific chapels, like that designed by Juan Gómez de Mora for Santo Domingo el Real. And their transportation and placing in their altars was carried out with public celebrations because of the great worship.

La devoción madrileña a Santo Domingo en Soriano arranca de dos centros dominicanos de máxima significación, el desaparecido Colegio de Santo Tomás, llamado Colegio de Atocha, y el convento de Santo Domingo el Real, entonces junto a los Caños del Peral, rivalizando así la rama femenina y la masculina de la Orden de Predicadores en su implantación. Algunas de aquellas creaciones fueron puestas en sus altares con gran aparato y pública celebración, en respuesta al fervor popular suscitado.

El tema devocional de la milagrosa pintura había nacido cien años antes, cuando, a decir de los hagiógrafos, el 15 de septiembre de 1530, víspera de la octava de la Natividad de la María, la Virgen se apareció acompañada por santa Catalina de Alejandría y María Magdalena al hermano sacristán Lorenzo de Grotteria, de la pequeña comunidad dominica de Soriano, en Calabria, que se dis-

ponía a preparar el altar para maitines, estando en aquella hora la capilla cerrada. Y como preguntara sobre la razón por la que el templo disponía tan sólo de una pobre pintura mural del titular, respondió turbado el lego que la orden no poseía por desgracia un verdadero retrato del fundador, bajo cuya advocación estaba el convento, haciéndole entrega entonces ella de un lienzo, con encargo de que se lo llevara al prior. Desplegada luego la pintura, los frailes se encontraron con un fiel y admirable retrato de santo que, según posteriores testimonios, evidenciaba no estar pintado por ser humano, y cuyas cualidades ningún gran artista sería luego capaz de plasmar¹, no faltando quien diera en decir que era obra de la propia Virgen². La noche siguiente se manifestó santa Catalina a otro fraile devoto de la comunidad y le explicó que la noble señora que les entregara el lienzo no era sino la Reina de

los Ángeles, a la que acompañaban María Magdalena y ella misma.

Se difundieron desde ese momento dos representaciones del tema, la que propiamente ha de nombrarse de *Santo Domingo en Soriano*, o *de Soriano*, esto es, el retrato del santo en estática y frontal imagen, con los hábitos de la orden, mostrando un libro en la mano derecha y un lirio en la izquierda, según figura desde entonces en el altar de la comunidad de calabresa³, y la de la aparición de la Virgen haciendo entrega del lienzo, o *Milagro de Soriano*, donde el retrato del santo es desplegado por la María o por santa Catalina de modo que resulta visible para el sacristán y para el espectador devoto. Una tercera versión, sintetizadora de ambas, vino a disponer la imagen devocional ocupando una parte sustancial del cuadro y al fondo la escena de su entrega al hermano Lorenzo⁴.

La difusión de estas representaciones se potenció y generalizó en lo esencial a raíz de una serie de curaciones prodigiosas relacionadas con la pintura que tuvieron lugar a partir 1590, amén del milagro que obligó al prior a colocar el cuadro sobre una roca pegada al claustro de la que manaba agua sin dañarlo y sobre la que día tras día aparecía desplazado desde la sacristía. La fama de estos hechos portentosos se extendió de inmediato, contribuyendo a ello de modo particular la publicación del libro del P. Silvestro Frangipane (Mesina, 1621). Proliferaron así copias de la pintura; y de este momento es un anónimo grabado italiano del *Milagro de Soriano*, fuente sin duda de diversas interpretaciones pictóricas. El tema de la “vera effigies” venía siendo objeto de gran interés en el arte de la Contrarreforma, singularmente en aquellos casos en que la imagen —Cristo, la Virgen, algún santo— aparecía revestida de connotaciones relicarias⁵, al aunar dos aspectos que habían estado en el punto de mira reformista, en su condición de imagen de culto y de reliquia. El que a la autenticidad de la efigie se uniera el componente sobrenatural de su origen —“testimonios del cielo”, en palabras de Palomino— había de ser un ingrediente adicional para su estimación, con el añadido, en el caso, de una probada potencialidad milagrosa.

Una copia temprana de aquel lienzo milagrero fue realizada en Italia para al convento de madrileño de Santo Domingo el Real gracias a las gestiones de D. Luis de Matienzo, secretario del Consejo de Italia, poco después de que en 1610 la comunidad tuviera conocimiento de los prodigios por boca de un religioso italiano. Y una estampa fue traída en aquel tiempo a Madrid por el P. Francisco Pinedo, quien tenía encargo de traducir un librito sobre aquellos milagros y fue a Soriano en peregrinación tras superar una grave enfermedad. El P. Jerónimo González sacó de ella una copia que se pretendió poner a devoción en un altar del Colegio de Atocha, a lo que opuso el Corregidor de la villa, a la sazón D. Luis Hurtado, Ayuda de Cámara del Rey⁶. Se encargó entonces al ya célebre Juan

Bautista Maíno, pintor de la orden, la creación de una pintura que reprodujera fielmente la estampa y que sería sufragada por el P. Francisco de Montemayor, prior del convento. “*Hízose así—refiere el P. Antonio Martín Escudero—y salió tan consumada que a cuantos la veían les causaba una enorme veneración, que les obligaba a pedir con afecto y confianza, remedio a sus necesidades por intercesión de nuestro P. Santo Domingo*”⁷. El altar fue consagrado el 13 de mayo de 1629, “*con grandísima solemnidad y aplauso de esta Corte*”, y ni siquiera faltaron a la cita los constantes milagros, hablándose de cinco curaciones.

Esta primera creación de Maíno, en ocasiones creída la depositada en el Museo de San Telmo de San Sebastián⁸, quedó al parecer destruida en un incendio acaecido en 1652, como dice haber oído Jusepe Martínez⁹. A juicio del profesor Pérez Sánchez, el modelo de las versiones conocidas del dominico ha de ser la estampa italiana antes citada —se menciona un ejemplar en la Cívica Raccolta di Stampe Bertarelli¹⁰, del Castello Sforzesco—, donde el *Milagro de Santo Domingo en Soriano* está enmarcado por otras 14 escenas menores de prodigios obrados por la imagen (Fig. 2).

El mismo año de la consagración de este altar vio la luz la edición en castellano del libro de Frangipane, en traducción del P. Vicente Gómez¹¹, y a renglón seguido aparecieron unas hojas volanderas que referían de manera sintética los hechos de Soriano y a las milagrosas curaciones obradas por la imagen del santo¹². En el encabezamiento de unos de estos impresos se indica que ese mismo año se hizo una copia de la pintura del Colegio de Santo Tomás para el convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera¹³, aunque el texto no facilita información sobre el particular ni sobre la pintura de Maíno. En este convento jerezano existe un deteriorado cuadro devocional al modo del altar de Soriano, representándose el santo con facciones algo rejuvenecidas (Fig. 3)¹⁴. De ser copia del original de Maíno habría que concluir que la citada estampa italiana no habría sido modelo para la del lienzo del Colegio de Atocha; pero ninguno de los suyos relativos a este asunto representa otra cosa que el *Milagro de Soriano*, por lo que parece cosa desestimable.

Siete u ocho años después las monjas madrileñas de Santo Domingo el Real resolvieron pasar a la clausura la copia italiana traída por 1610, no sin antes disponer que se hiciera en el templo una capilla nueva dedicada Santo Domingo de Soriano en cuyo altar había de ponerse a su vez una pintura del mismo asunto, de todo lo cual fueron promotoras sor Ana de Figueroa y otras dos religiosas. El recinto (Fig. 1) quedó consagrado el domingo 13 de julio de 1638, en ceremonia y festejos que detalladamente se relatan en una descripción anónima¹⁵, según la cual la capilla fue trazada por el maestro mayor Juan Gómez de Mora y levantada por Bartolomé Díaz, gracias en buen grado a la magnanimidad duque de Medina de las Torres, virrey de

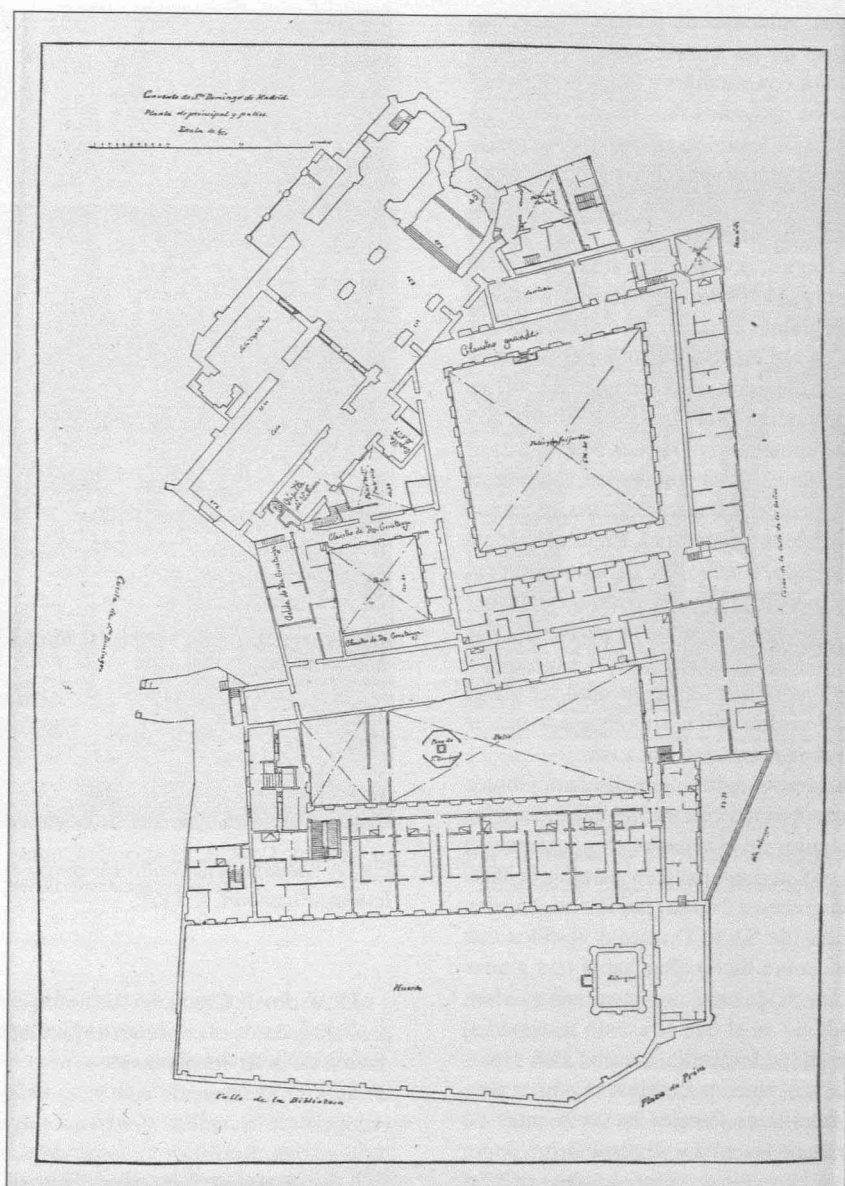


Fig. 1. Plano del convento de Santo Domingo el Real. (Museo Municipal de Madrid).

Nápoles; y la pintura fue encomendada Vicente Carducho. De Gómez de Mora se han estudiado hasta la fecha distintos aspectos relativos reconstrucción del templo en 1611, y a la realización del claustro (1616) o la del retablo (1613)¹⁶, pero nada parece haberse considerado sobre esta suntuosa capilla, enteramente suya, que se hizo donde antes había a otra de gran tamaño y tosca fábrica¹⁷. La nueva, de planta cuadrada con ángulos ochavados, abría a la nave del templo, y disponía de pilastras y entablamentos dóricos, con rico adorno adicional en el cornisamento, probablemente efímero —en él medias figuras de santos de la orden y motivos florales—, y cúpula hemisfé-

rica, así como de un espacio presbiterial ochavado con altar sobre cuatro gradas y cripta, a la que conducía la puerta situada en el lado izquierdo, dando paso la simétrica a la sacristía principal del templo. El recinto era visible desde el coro de las monjas, a través de tres ventanales enrejados, y desde la nave lateral del templo, a la que cerraba una reja baja. Sus paños ochavados albergaban nichos, y en los muros laterales había encasamientos para bultos, enmarcados por soportes de orden compuesto, disponiéndose a los lados un altar dedicado a la Virgen, en imagen de vestir, y otro de san Juan Evangelista, ambos con gradas de perfil convexo. Se decoró además toda la capilla

con armas de la orden, subientes de flores y pinturas en los nichos, alojándose en las hornacinas de los paños ochavados trampantojos con naranjos y limas, en jarrones de plata, y ramilleteros pequeños del mismo metal con flores; y en lo más alto de los encasamientos se dispusieron tiestos de naranjas, limas, almendros y otras frutas, entre cuatro grandes festones de lazadas y flores que pendían de los capiteles de las pilastras.

La desaparecida pintura de Vicente Carducho, por lo común mencionada tan sólo por la referencia de Palomino¹⁸, nos es conocida gracias a la estampa de Pedro de Villafraña que figura en el librito editado por el impresor Francisco Martínez. La escena representada (Fig. 4) es análoga en su composición a la del grabado italiano, con la salvedad de que el llamado fray Lorenzo no está acompañado por otros hermanos de su comunidad y de que el lienzo del santo es sostenido por santa Catalina, igual que lo muestran Maíno, Pereda o Zurbarán. En el suelo descansan un farol encendido, alusivo a la hora nocturna del suceso, y las llaves, indicativas que el recinto estaba cerrado. María Magdalena lleva el pomo de perfumes, y la Virgen señala hacia el lienzo, mirando a fray Lorenzo. A diferencia de Maíno, parece que Carducho optó por pintar al fondo de la escena un altar con la sola figura de la Virgen en un lienzo de enmarcamiento clasicista.

Para la consagración del recinto que diseñara Gómez de Mora, el altar fue adornado con tafetán nácar, cartelas con velos, jarros fingidos de espejuelos, con azucenas o con las armas de la orden, rematando en estrellas brillantes, y con un arco en el centro del cual había unos ángeles tenantes con las armas de Santo Domingo vestidos con gran gala y riqueza. Sobre dicho altar había tres gradas que sostenían una especie de urna con un corredor delante, y un cuerpo cuadrado en el que se asentó la custodia, con un sol que ascendía y descendía, merced a un mecanismo que hacía que sus rayos la iluminaran o la ocultaran, entre luces y ramilletes florales en recipientes de plata. En los extremos de las gradas se dispusieron ángeles de bulto dorados; entre ellos, jarras de plata con las armas de la orden; y enmarcándolo todo, dos pirámides de follaje y serafines, sobre pedestales que servían de credencias para el culto. Se dispusieron además en el recinto blandones, candeleros, fuentes y aguamaniles de plata. La nave de la iglesia se fue decorada a su vez para la ceremonia con brocados y reposteros de terciopelo carmesí con las armas del rey, en trabajo del guardajoyas de la reina Francisco Beltrán de Chávarri, adornándose el cornisamento con serafines de bulto, armas de la orden y jarras plateadas henchidas de flores. Y bajo el coro se dispuso un estrado para la música de la Real Capilla, aderezado de modo similar y con diferentes jeroglíficos y tarjetas en alabanza del santo, de su fiesta y de san Pedro Mártir, cuya Congregación de Familiares del Santo Oficio asistió a los ritos.



Fig. 2. "Milagros de Santo Domingo en Soriano". Estampa italiana, s. XVII.

El cuadro de Carducho fue traído entonces en solemne procesión desde el convento de las Descalzas Reales, fundación de doña Juana, donde estuvo hasta su traslado en un altar muy adornado con luces y flores en el lado del evangelio de la capilla "ricamente colgada de los Triunfos de santísimo Sacramêto, dibujo del famoso Pintor Rubenes, que la embió desde Flandes à aquella Casa a Serenissima Infanta doña Isabel"¹⁹.

En la solemne comitiva, que partió de las Descalzas a las cuatro de la tarde, participaron doscientos dominicos de las comunidades religiosas de Atocha, Santo Tomás, el Rosario y la Hospedería, en dos hileras, formando otra central los familiares del Santo Oficio. A continuación iba el marqués de Malpica, D. Baltasar Ribera, mayordomo de S.M., familiar de Santo Oficio y Protector perpetuo de la Inquisición de Toledo, cuyo estandarte portaba, y con él la nobleza de la Corte y los Comisarios, Calificadores y Consultores del Santo Oficio. Tras ellos, la cruz de San Martín —colación parroquial de los conventos de las Descalzas y de Santo Domingo—; detrás, D. Alonso de Yepes, contador de S. M., y el regidor Jerónimo Carmenate, como mayordomos de la Congregación, y el secretario de



Fig. 3. "Santo Domingo de Soriano". S. XVII. Jerez de la Frontera (Cádiz), Santo Domingo el Real.



RETRATO DE N. P. SANTO DOMINGO DE SORIANO COLOCADO EN SU Capilla y Convento Real. Año de 1638. Donde está el Pozo que el S. libro contava azua ha hecho y haze cada día muchos milagros.

Fig. 4. Pedro de Villafranca, según Vicente Carducho. "Milagro de Santo Domingo en Soriano". 1638.

ella, y finalmente los priores de los conventos de Atocha y Santo Tomás y el Padre Provincial de la Orden. Seguía la pintura del *Milagro de Soriano* realizada por Carducho, de trece pies de alto por ocho de ancho (aprox. 3,30 x 2,40 m...) sobre unas andas plateadas, forramiento dorsal y gotera de oro carmesí, a hombros de seis frailes de la Orden de Predicadores. Marchaban detrás Fray Alonso de San Vítores, Predicador de S.M., el calificador General de la Inquisición, y el abad del convento de San Martín, como oficiante, junto con otros seis frailes benedictinos, todos con ornamentos litúrgicos blancos, cerrando la comitiva el Ayuntamiento de la Villa, con sus maceros, vestidos de damasco carmesí, y el Corregidor, D. Juan Ramírez.

Desde las Descalzas pasó la procesión ante San Ginés, calle Mayor, puerta de Guadalajara, calle de Platería, iglesia de San Salvador, casas de la Cruzada, iglesia de San Juan, bajada a la calle Nueva, Casa del Tesoro, Puerta de Balnadú y cuesta de Santo Domingo, entrando el nuevo cuadro en el templo a las siete de la tarde, con música de ministriles y coros, y cantándose un *Te Deum*. La ausencia del rey determinó que se evitara pasar por la plaza de Alcázar. Las calles estaban limpias, adornadas con colga-

duras en las ventanas, y hubo danzas, música, cohetes y luminarias.

La minuciosa descripción detalla además las celebraciones litúrgicas del octavario y los festejos habidos entre los días 14 y 21, los más señalados de los cuales fueron promovidos por el Ayuntamiento, el duque de Medina de las Torres, la marquesa de Almazán, la condesa de Oropeza, el Inquisidor General Fr. Antonio de Sotomayor, la Congregación de San Pedro Mártir y el Príncipe, cuyas armas figuran en el frontispicio del libro, en grabado de Pedro de Villafranca²⁰. Hubo en ello nuevos adornos, alegorías, jeroglíficos, composiciones poéticas, música y danzas.

Quedó finalmente la pintura dispuesta en su altar, bajo dosel donado por la reina, custodiada por otras pinturas de ángeles y de santos de la Orden, "hasta que por sus devotos —refiere el cronista— se haga el Retablo q. falta para quedar con el adorno y perfección que sus hijas desean, y que corresponda a la suntuosidad y grandeza de la Capilla". No sabemos exactamente en qué momento desapareció. En el convento actual se conserva sólo una modesta y deteriorada pintura seiscentista fiel a la "vera effigies" na-



Fig. 5. Juan Bautista Maíno. "Milagro de Santo Domingo en Soriano". 1639. Segovia, iglesia de Santa Eulalia.



Fig. 6. Juan Bautista Maíno, "Milagro de Santo Domingo en Soriano" (detalle).



Fig. 7. Juan Bautista Maíno, "Milagro de Santo Domingo en Soriano". San Petersburgo. Museo del Ermitage.

politana, con algunos repintes²¹. Estilísticamente no hay motivos para creer que sea la copia hecha en Italia.

La planta de convento realizada el siglo XIX (Fig. 1) identifica como capilla de Santo Domingo una pequeña estancia situada junto al coro y el claustro, sin comunicación con lo que se señala como sacristía. La identificación parece dudosa, pues ni el recinto presenta aspecto ochavado ni parece espacio adecuado para una cúpula hemisférica²². En la misma planta, en el lado del evangelio, junto a la capilla mayor, hay otra amplia, cuadrada y ochavada, más acorde con la descripción, aunque alejada ciertamente del coro y sin conexión directa con la sacristía, sólo entendible ésta como tal, en convento de religiosas, al estar aislada del claustro, debido acaso a una reforma. El que nada diga Ponz de la capilla mueve a entender que quizá estaba tapiada o en ruinas. Sin embargo, ni la *Topografía de Madrid* (1656) de Pedro de Teixeira ni los estampas antiguas de la plaza de Santo Domingo muestran que hubiera ningún elemento cupulado, aunque si se evidencia el notable desarrollo del testero de la nave del evangelio²³. Sea como fuere, es incuestionable que el lienzo presidió una capilla ochavada de cierta amplitud y suntuosidad, cubierta con cúpula hemisférica, que trazada por Gómez de Mora y que no corresponde al espacio presbiterial²⁴. Allí llegó a ver Palomino la pintura de Carducho²⁵, que supuestamente estaba aún en el convento en 1866²⁶.

Apenas un año después del solemne entronizamiento de la pintura de las dominicas madrileñas se hizo otro tanto con un nuevo lienzo del tema pintado por Juan Bautista Maíno para la iglesia de Santa Eulalia de Segovia (Figs. 5 y 6)²⁷, como puntualmente recoge el P. Francisco Gómez²⁸ transcribiendo un impreso anónimo que refiere con todo detalle los hechos²⁹. Según éste, "teniendo ya la Parrochia de San Miguel (de las principales de la ciudad) colocada la Imagen del Soriano (sic), ilustrada con repetidos milagros, quiso el arrabal tenerla en la Parrochia de Santa Olalla (donde es tradicion que el glorioso patriarcha predico) para que colocado en los dos puestos, como en dos orbes, o emisferios, sirva el santo a dos polos q aseguren a la Republica, amparo, proteccion, tutela, seguridad, defensa y todas las felicidades juntas³⁰. Y se hizo en la iglesia a tal efecto una capilla, con costo de 1.400 ducados, que ha de ser la que se abre a la nave de evangelio a los pies del templo³¹. "Obro la Pintura el Padre Fr. Juan Bautista –se añade al tratar de su solemne

traslado—, y si bien lo comun es Apelles de nuestro tiempo, en esta, vencido del afecto, vencio el arte, eventajandose a si mismo³², califica en retórico juicio el anónimo cronista. De manera verdaderamente sorprendente los libros parroquiales de fábrica no reflejan ninguno de los gastos que se hicieron en relación con todo este asunto³³.

El traslado y la recepción del lienzo en Santa Eulalia se hizo con aparato y solemnidad análogos a lo de Madrid, probablemente a requerimiento de la Orden de Predicadores, y tuvo lugar el 3 de agosto de 1639, desde el convento segoviano de Santo Domingo el Real, cuyas religiosas lo custodiaron la víspera en un altar. Abrían la comitiva los Niños de la Doctrina, seguidos de nueve pendenes de cofradías y oficios, con ministriles y oficiales, y de la nutrida Congregación de la Anunziata de Santa Eulalia. A continuación iban la cruz del convento de Santo Domingo y cincuenta religiosos de Santa Cruz, en dos hileras, y con ellos el guardián de San Francisco, seguidos de los religiosos de su convento, los Alcantarinos de San Gabriel, los Capuchinos, los Agustinos, el Carmen calzado, los Descalzos, Premostratenses, Mercedarios, Trinitarios, Jesuitas y Mínimos de la Victoria. Detrás, cuatro comisarios con varas de plata, numerosos clérigos con ciriales y cuatro cruces parroquiales con sus mangas ricas, la última de las cuales era la de Santa Eulalia. Seguía el estandarte del Santo Oficio, cuyos cordones portaban tres de sus familiares, que eran además regidores, seguidos del Santo Oficio, con sus calificadores y comisarios, en dos hileras, y en el centro la Capilla de la Catedral, con dos caperos portando cetros de plata. Tras ellos, la pintura, guarnecida en marco de curiosa moldura y forrada al dorso con panes de oro, a hombros de los religiosos de San Francisco —su convento quedaba en la demarcación de Santa Eulalia, como las dominicas madrileñas en la de San Martín—, con *“una hermosa cortina de damasco azul bordada en ella el santo, de oro y plata, y matrices, entre una como capilla y pilastras; bordado de brocados cortados, y cordoncillo de oro, con extrema hermosura. Cubriole un rico palio brocado, cuyas varas llevaban los padres Prior del carmen Calzado y Rector de la Compañía, y de las demás religiones personas graves”*. Y cerraba el séquito el párroco de Santa Eulalia, acompañado de otros ministros, con terno blanco con bordura de hojas y flores de oro, y la Ciudad, con sus maceros de rojo y con mazas de plata, y el teniente de Corregidor y consultor del Santo Oficio.

Del convento de Santo Domingo pasó la comitiva a la plaza Mayor, bajando por la calle Real a la plaza de San Martín, y de aquí al Azoguejo, subiendo luego por San Francisco y Muerte y Vida a rendir trayecto en Santa Eulalia, donde se llegó entre las siete y las ocho de la tarde, con acompañamiento de luces, atabales, trompetas y chirimías. Al entrar en el templo *“se descubrió en la testera del altar mayor un monte de luces entre espesas y concertadas selvas de artificiosos tramos, formados de trans-*

parente cuerpos, que reververando a todas correspondencias, levantaba alegres visos y no tanto señalaba el ocaso del sol, quanto anunciaba crepusculos de mañana”. Y se puso el lienzo sobre un bufete cubierto de damasco carmesí, en la capilla mayor, de donde pasaría luego al altar de la capilla, en el que había dos ordenes de gradas, con escaleras convergentes en forma triangular—, de doce escalones, a lo que seguían otros cinco escalones forrados de plata, adornándose toda la estructura con 300 candelabros de plata.

Para la celebración festiva *“se encendieron muchos hachones por el circuito de la plaza, y dieron principio los fuegos, que duraron entretenidamente largo tiempo; muchos luminosos cohetes, un arbol de extrema altura, y una hermosa nave representaban la fabulosa navegacion de Jasson en busca del Bellocino que tenia pendiente el arbol en su cogollo, cuyo pie guardaba una serpiente, con tanto artificio de ruedas y diferentes máquinas que arrojando el ciento en ciento de cohetes cubria de espesas nubes de humo la claridad de la luna y las estrellas...”*, apareciendo finalmente encima del árbol la efigie del Santísimo Sacramento y las armas de santo Domingo. Todo el aparato pirotécnico, en el que no queda claro el simbolismo que se quiso dar al Vellochino de Oro, más allá de su también prodigiosa condición, estuvo a cargo del ingeniero polvorista *“sin serlo de profesión”*— don Francisco de Vergara.

A diferencia de la pintura de la iglesia de San Miguel, que ha de ser la que hoy ocupa el ático del retablo de lado de la epístola³⁴, la de Maíno representa el *Milagro de Soriano* del modo habitual en sus distintas versiones, repitiendo probablemente lo realizado para la sala capitular del Colegio de Atocha. En lo iconográfico se asemeja a la versión del Museo de San Telmo, por la presencia al fondo de un altar con la pintura de la Anunciación, pero en la corporeidad de las figuras y en los rasgos del fraile arrodillado, con entidad de auténtico retrato, se encuentra más cerca del ejemplar del Ermitage (Fig. 7). Ésta de Segovia, que figuró algún tiempo en una colección madrileña³⁵, es la menor de las tres; la de San Sebastián —depósito del Prado— procede de la Armedilla, lo que deja a la del Ermitage como ejemplar posible del convento madrileño de Santa Ana³⁶.

El incendio que en 1652 destruyó la iglesia convento del Colegio de Santo Tomás de Madrid, donde estaba la primera versión del dominico, fallecido precisamente aquí cinco años antes, obligó a la reconstrucción del templo, consagrado de nuevo con *“grande y espléndido aparato”* en 1656, según Lázaro Díaz del Valle³⁷. Dotó en él entonces una capilla bajo la advocación de Santo Domingo en Soriano el marqués de Lapilla, D. Fernando Ruiz de Contreras, secretario de Estado y del Despacho Universal y del Consejo de la Guerra e Indias, por patronato otorgado el 28 de agosto de 1652. El recinto, probablemente tra-



Fig. 8. Antonio de Pereda. "Milagro de Santo Domingo en Soriano". Madrid, Museo Cerralbo.

zado por Pedro de la Torre, como la portada que aún contrataba Juan Mallorquín en 1658, albergaría un retablo diseñado por Alonso Carbonel cuya ejecución fue concertada el 2 de mayo de 1654 por Sebastián de Benavente, realizando su rico basamento de jaspes el mamolista Bartolomé de Zumbigo. El escultor Manuel Pereira se obligó a realizar unas imágenes de San Pedro y San Pablo por precio de 4.000 reales³⁸. Pero en lo esencial aquel retablo había de ser el marco para un gran lienzo de altar del *Milagro de Soriano* encomendado a Antonio Pereda (Fig. 8), especialista en grandes lienzos de altar, que con la pintura de la Trinidad alojada en el ático hubo de reportarle al parecer una suma de 2.000 reales, que Palomino convierte admirado pero sin reservas en ducados³⁹. Trabajaba en ella en abril de 1656. A la postre, quedaba sustituida así la destruida primera versión de Maíno, como única pintura del tema que desde aquel momento podría haber en la iglesia del Colegio de Atocha, según los términos acordados sobre el patronato. Es de creer que para su realización



Fig. 9. Antonio de Pereda. "Milagro de Santo Domingo en Soriano" (anverso), Madrid, Biblioteca Nacional.

se inspirara el vallisoletano en algunas de las versiones del dominico. Pero los cambios que sobre las hoy conocidas establece comportan una patente no renuncia a cierto grado de creatividad. En lo extremo, el dibujo preparatorio de la Biblioteca Nacional muestra al sacristán como un joven laico (Fig. 9)⁴⁰, aspecto anómalo oportunamente corregido a la luz de los textos hagiográficos. El interior del templo gana en amplitud convirtiéndose en una espaciosa iglesia gótica, que mejor se aviene con la cronología de los hechos, y se sustituye la habitual pintura de la Salutación angélica en el altar por un no más pertinente rompimiento de Gloria asuncionista con Cristo y la Virgen, que inunda el presbiterio. En el retablo fingido, las figuras de san Pedro y san Pablo, como en el real las que hiciera Pereira. Los ángeles que sobrevuelan en la nave refuerzan la dimensión sobrenatural de la escena y la atmósfera barroca de la composición. La corona y la espada que descansan en el suelo, con más llamativa presencia en la estampa de Juan Bernabé Palomino (1737), son elementos iconográficos identificadores de Santa Catalina, mientras que las flores corresponden a la Virgen.

Nada sabemos sobre la consagración de la capilla, en la que aún se trabajaba en 1659, pero parece impensable que su enorme lienzo (4,70 x 3,10) procesionara por las calles madrileñas como hicieran el de Carducho y el segoviano de Maíno. Éste de Pereda fue salvado de las llamas

que destruyeron el convento en 1875, y reclamado por los patronos de la capilla, de quienes pasó al Museo Cerralbo. No corrió igual suerte la pintura de la *Trinidad* que adornaba el ático, análoga acaso a la de la iglesia de El Carmen. La idea de que la pudiera ser la del Museo de Bellas

Artes de Budapest, en algún momento formulada, choca con el dato de su adquisición en París en 1820⁴¹, que pudiera ser la que vió Ceán en San Felipe el Real, aunque algún testimonio poco fiable vino a fijar su procedencia en el de Santa Teresa.

NOTAS

- Entre otras descripciones Fr. Domingo SUÑER, *Vida y milagros de Santo Domingo de Soriano y fauores que la reyna de los Angeles, Maria Sacratissima á hecho á la... Religión Dominicana*. En Perpiñan: por Esteuan Bartan., 1651; con algunos errores.
- MARTÍNEZ DE LLAMO, Juan (O.P.), *Marial de todas las fiestas de Nuestra Señora: con otros tres sermones de la descensión de la imagen de Santo Domingo a la Villa de Soriano* / Madrid, por Antonio de Zafra..., 1682, p. 218, citado por M. Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ. *Los Sermones y el arte*, Valladolid, 1980, p. 200. También en SUÑER, *op. cit.*
- El convento actual es reconstrucción del destruido en un terremoto de 1659.
- Las representaciones en clave barroca, como la de Alonso del Arco (Museo de Santa Cruz), con la estancia inundada por el rompimiento de Gloria y la Virgen sobre el altar, son más excepcionales y no dejan de dar prioridad a la perfecta representación de la pintura devocional.
- Desde los retratos de la Virgen por San Lucas, las basílicas romanas, a la Santa Faz, con el denotatorio nombre de Verónica, o el santo Sudario, y sus copias –revitalización de una iconografía medieval–, a lo que se suman retratos de los nuevos santos (Teresa, Ignacio, Carlos Borromeo, etc.). Ejemplo característico de recuperación del culto a las “verdaderas imágenes” es el altar de las Niñas Huérfanas de Valladolid, debido a Diego Valentín Díaz; quien hizo en 1647 también un cuadro del Milagro de Santo Domingo en Soriano de Fuentes de Nava. PALOMINO (*Museo pictórico y Escala óptica*, ed. Madrid, 1947, pp. 154 y ss.) considera todas las del primer grupo como expresión de una primera categoría de nobleza en la Pintura.
- P. A. MARTÍN ESCUDERO, *Historia del Monasterio de Sto Tomás*. 1900, pp. 52-53; recogido en Manuel M. de los HOYOS, *Registro documental III* “Material inédito dominicano español” Valladolid, 1963, p. 333.
- Según el P. Escudero, Maíno decía que, sin acordarse de que él había pintado aquella imagen, “las veces que se ponía delante de ella le causaba los dichos efectos” (loc. cit.).
- Perteneciente al Museo del Prado. D. ANGULO ÍÑIGUEZ Y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, n. 33 (2,28 x 1,24). Procede en realidad del monasterio jerónimo de la Armedilla; véase M. Luisa GÓMEZ NEBREDÁ *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado*, Segovia, 2001, pp. 103-106.
- “El cual dicen se quemó cuando aquel incendio grande del Colegio de Atocha”, Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*. Ed Madrid, Akal, 1988, p. 200. Nada indica Palomino, quien no da noticia de la pintura de Maíno.
- Todo el proceso de creación de la pintura recogido en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Sobre Juan Bautista Maíno” en *Archivo Español de Arte*, LXX, 278, 1997, n. 278, pp. 114-115..
- Silvestro FRANGIPANE, *Relacion de los milagros y gracias hechas por la milagrosa imagen del glorioso Santo Domingo en Soriano / referidos por Silvestro Frangipane, impressa en Messina... 1621; traduzida de lengua toscana en española por. Fr. Vicente Gomez de la Orden de Predicadores*. Impresa en Lerida: por Margarita Anglada y Andrés Llorens, 1629
- Breve relacion de la milagrosa imagen de santo Domingo, Patriarca de la Orden de Predicadores, traída del cielo al Conuento de santo Domingo de Soriano en Reyno de Napoles, cuya copia esta en el Colegio de Santo Tomas de Madrid: sacado todo del Libro que en toscano hizo imprimir el dicho conuento / recopilado por vn religioso de la misma Orden. Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1629-; hay edición de 1632.
- Breve relacion de la milagrosa imagen de Santo Domingo, Patriarca de la Orden de Predicadores, traída del cielo... al Conuento de Santo Domingo de Soriano en el Reyno de Napoles cuya copia está en el Colegio de Santo Thomas de Madrid...; pusose en dicho lugar a treze de mayo de mil y seycientos y veinte y nueve años y agora se pone otra copia en este conuento de Santo Domingo de Xerez de la Frontera a catorce de Setiembre del dicho año. S.l.s.a.
- Presenta algún deterioro y aparentes repintes. El halo que envuelve su cabeza lleva alrededor en letras doradas su nombre: “SANTO DOMINGO DE GVZMAN”, y al pie del lienzo otra inscripción resalta la significación de la pintura: “COPIA DE LA MILAGROSA IMAGÉ Q TRVXO DE EL CIELO LA SACRATISSA VIRGÉ M^a”. Agradezco la información y la fotografía facilitada de esta pintura a la amabilidad del P. José Cuenca, O.P. Domingo SUÑER (*op. cit.*, p. 462) cita copias milagrosas en Zamora, Benfica, Oporto y Palera, junto a Besalú
- Colocación de la milagrosa Imagen del glorioso Patriarca Sto. Domingo de Soriano. Procesion y Otavario solemne que se celebrou en su capilla. Madrid, Francisco Martínez, 1638.
- TOVAR MARTÍN, “Juan Gómez de Mora en la reconstrucción de Santo Domingo el Real de Madrid”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1982, 19, pp. 33-47; y V. TOVAR MARTÍN, en *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, catálogo de la exposición, Madrid, 1986, p. 103, sobre los contratos para las nuevas naves y del claustro, por Miguel de Santa Ana, y el del retablo, encomendado a Juan Muñoz (AHPM, prot. 2437, fols. 26-35; y 2461, fols.51 y ss.; y prot. 2452, fols. 126-136); ante J. de Obregón. A. PONZ (*Viaje de España*, V, 5, 42, ed. Madrid, Aguilar, 1988, p.122) se limita a indicar que las pinturas del tercer altar del lado de la epístola, junto al coro, eran de Carducho, sin indicar siquiera si estaban en una capilla.
- La búsqueda de la escritura contractual en los protocolos de los escribanos Juan de Obregón y Jerónimo García de Aguilar, de los años treinta –no existe el de 1635–, ha resultado infructuosa.
- Sobre ella escuetamente D. ANGULO ÍÑIGUEZ Y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 166, n. 418. La referencia de Ponz es difusa (*supra*); y G. CRUZADA VILLAAAMIL (“Páginas de la Historia de la pintura en España”, *El Arte en España*, 1866, p. 134) lo da aún como existente.
- Fols. 6v-9.
- También en el convento de Santa Catalina Mártir de Barcelona se hizo en 1642 una copia de la pintura de Soriano, de la que se hizo grabado para la edición catalana de la *Breve Relación* publicada en Mesina en 1634; véase: *Brev relacio de la miraclosa y celestial imatge de Sant Domingo... baxada del cel per mans de Maria sacratissima Senyora Nostra, al conuent de S. Domingo de Soriano, en lo regne de Napols: la copia de la qual està en lo conuent de Santa Catherina Martyr de Barcelona, ara nouament posada en la capella del Pare Sant Domingo de dita casa aquest any*

- 1642: *tret tot del llibre que en llengua toscana feu imprimir lo dit conuent de Soriano de Mecina, any 1634*. En Barcelona: en casa de Jaume Mathevat..., 1642
- ²¹ Óleo sobre lienzo; aprox. 60 x 40 cm; algo menor que la pintura de Soriano, descrita como de cinco palmos y una cuarta. Se nos notifica que hay en clausura otra pequeña pintura de la curación de una Religiosa a la que muestran la pintura de Santo Domingo en Soriano, con inscripción dorsal en que indica que es de Francisco Camilo. No la reproduce el P. Gómara, *Los dominicos y el arte* (cuaderno 8, dedicado al convento)
- ²² Ponz sitúa en este mismo lado, en el tercer altar del lado de la epístola –no dice que estuviera en una capilla, cerca del coro–, una pintura de Carducho.
- ²³ Como indica V.TOVAR (art. cit., p. 45) se advierte en algunas de éstas cómo la nave del evangelio terminaba en una cabecera prominente con estribos de presencia equivalente a la de la capilla mayor. En ningún lugar se dice cuál era la función y advocación de esta capilla.
- ²⁴ El texto (“*Colocación de la milagrosa imagen...*”, fols. 2v. y 4 v.-6). Aunque con frecuencia se dice sólo la Capilla, y se habla de su altar mayor, al hablar del proyecto se dice que se consideró que había de estar en capilla aparte, y que se construyó en el espacio de una vieja y destartada. También se señala que su acceso era por la nave colateral de la iglesia “*que le sirve de cuerpo*”. La referencia a que era visible desde él a través de cuatro ventanas enrejadas que guarnecían el coro, precisa “*nuevamente hecho por las mismas mayordomas para el servicio de dicha Capilla y oficiar las horas, y Missas de su devocion*”, como si de una adición o ampliación del coro principal se tratara.
- ²⁵ PALOMINO, *op. cit.*, p. 851. De él lo toma Ceán Bermúdez.
- ²⁶ Véase nota 18. No es dato plenamente fiable, ya que pudiera proceder de Ceán.
- ²⁷ Maria Consuelo BOITANI, *Juan Bautista Maino (relazione sulla vita, le opere, i miracoli compiuti in pittura da un lucidissimo ingegno” e su coloro che ne hanno scritto*”, s.l. –Roma- Fratelli Palombi editore. 1995, pp. 184-185, afirma siguiendo al P. García Figar, que es la pintura que estuvo en el convento de santo Domingo el Real de Madrid y que a raíz de la desamortización paso a esta iglesia segoviana. No hay tal. Aquella era de Vicente Carducho y mucho mayor.
- ²⁸ Francisco GÓMEZ, O. P., *Santo Domingo in Soriano, milagroso. y aplaudido* Valladolid, 1640, fols., 154-164 v.
- ²⁹ *Relación que se remitió al autor desde el Real convento de Santa Cruz de Segovia. Contiene las fiestas que la Parrochia de santa Olalla hizo a la Consagracion de la Imagen de santo Domingo de Soriano en su Capilla, desde el cinco de Agosto hasta el ocho del mismo mes, el año pasado de 1639*.
- ³⁰ *Ibid.*, fol. 155
- ³¹ Nada dice Alfonso CEBALLOS-ESCALERA, *Índice de artistas y artesanos que trabajaron en la parroquia de Santa Eulalia de Mérida de la ciudad de Segovia durante los siglos XVI al XIX*. Segovia, 1994.
- ³² *Relación...*, fol. 157
- ³³ En AHN Clero, libro 13167 (Cuentas de Santa Eulalia de 1621 a 1643). Nada consta sobre la capilla, los festejos, la pintura, los adornos, etc. Sólo en 1630 se registra el gasto por una escalera para la capilla de Santo Domingo; ¡diez años antes de hacerse la pintura!. En las cuentas tomadas en 1639 y 1640 consta que Jacinto de Adebá realizó la puerta principal del templo
- ³⁴ Responde al modelo que muestra a un lado la figura Santo Domingo in Soriano y al fondo la entrega del lienzo, con la Virgen entronizada; es análoga al ejemplar donado en 1698 por doña Francisca López de Uceda a la iglesia de San Andrés (cf. R. CUETO, *La vida a través de la muerte*, Valladolid, 2004, p. 102). Los colaterales barrocos del templo son posteriores a 1701, cuando los existentes llevaban aún las tablas pintadas por Diego de Aguilar. En la iglesia de San Miguel hay otro cuadro del *Milagro de Soriano* que hubo de pintarse a principios del s. XVIII.
- ³⁵ Así consta aún en D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 315, n. 32. Véase F. COLLAR DE CÁCERES, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*, Segovia, 1989, I, p. 381.
- ³⁶ Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* Madrid, 1969, ns. 29 y 30, p. 315; Cardedera supone que sea la del Colegio de Atocha. Otras versiones conocidas son el pequeño cobre del museo Granet de Aix-en-Provence, más abocetado y supuestamente savoldesco, y la más tosca versión de la National Gallery of Ireland, en Dublín, cuya atribución a Jusepe Leonardo está escasamente fundamentada (cf. PÉREZ SÁNCHEZ, art. cit., p. 115, nota 7), o la versión en colección particular de Ambite, cercana a la de San Sebastián. No es desde luego de Maíno la pintura localizada en colección privada madrileña publicada en 1989 (cfr. BOITANI, *op. cit.*, n. 16c). Sobre el modelo de Maíno, el desaparecido dibujo de Cano del Instituto Jovellanos de Gijón.
- ³⁷ Véase María Fernanda PUERTA ROSELL, “Aspectos artísticos de un patronazgo madrileño del siglo XVII. Don Fernando Ruiz de Contreras y la capilla de Santo Domingo en la iglesia del convento de Santo Tomás”, *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. VII Congreso del CEHA, Murcia, 1988, p. 351-355
- ³⁸ Contrato de 29 de abril de 1654, inicialmente también con Bernabé de Contreras. Sobre el proceso de contratación de retablo, esencialmente, el Marqués de SALTILLO, “La capilla de Santo Domingo Soriano en la iglesia del convento de santo Tomás”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), XV –1946), pp. 233-267; además M. AGULLÓ Y COBO, “Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García” *Archivo Español de Arte*, 1971, pp. 391-400. y María Fernanda PUERTA ROSELL, art. cit., 351-355.
- ³⁹ PUERTA ROSELL, art. cit., p. 353.
- ⁴⁰ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *D Antonio de Pereda (1611-1674) y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1979, dibujos, n. 6.. En él sólo hay dos figuras femeninas, sosteniendo el lienzo santa Catalina, coronada. Las diferencias de calidad y estilo con otros de Pereda lleva a pensar si no fue el modelo impuesto. La Magdalena, más acorde con el lienzo y enteramente de Pereda, figura en el reverso. Hay noticia de una pintura preparatoria en colección particular de Madrid.
- ⁴¹ D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983 cat. núms. 7-8, p. 173.

Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid

Abraham Díaz García

Licenciado en Historia del Arte

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

En este artículo se realizan aportaciones sobre la figura de Sebastián Herrera Barnuevo. En concreto se han analizado aspectos biográficos no tenidos en cuenta hasta ahora y revisado tres de sus obras pictóricas fundamentales: el retablo de la capilla mayor del Convento de los Agustinos Recoletos de Madrid (1654-1655), la capilla de la Sagrada Familia (1657-1658) y la capilla del Buen Consejo de la Iglesia del Colegio Imperial de Madrid. Para ello se ha empleado nueva información aparecida y revisado aquella que no se había utilizado con exactitud.

Sebastián de Herrera Barnuevo fue una de las figuras más relevantes del ámbito artístico de la corte madrileña durante la segunda mitad del siglo XVII y, a pesar de que alcanzó los puestos más importantes en las artes como los de Maestro Mayor de las Obras Reales y de Pintor de Cámara, es un personaje que todavía hoy carece del estudio detallado que su obra merece¹. La variedad de encargos artísticos que recibió y aquellos otros en los que participó de oficio, así como el hecho de ser el mejor discípulo y seguidor de Alonso Cano, tampoco han sido motivo suficiente para ser merecedor del estudio monográfico y global que merece.

Herrera Barnuevo ha sido un personaje bastante desatendido durante la primera mitad del siglo XX. Fue Wet-

hey quien por primera vez se ocupó de su personalidad artística². Posteriormente han aparecido diversos trabajos que se han centrado en aspectos biográficos, intervenciones arquitectónicas, decoraciones efímeras, diseños, pinturas³.

I. DATOS FAMILIARES

Sebastián de Herrera Barnuevo fue bautizado en la parroquia de San Martín de Madrid el 4 de mayo de 1619⁴, lo que confirma la data de nacimiento de Palomino⁵. Sebastián de Herrera tuvo al menos cuatro hermanos: Isabel, Antonio, María y Manuel⁶. Mientras que Sebastián

siguió la profesión paterna en el campo de las artes, Isabel fallecía a la edad de 23 años⁷. Su hermano Antonio fue quien se encargó de pleitear y exigir las deudas en el ámbito familiar, apareciendo constantemente en las escrituras de la familia. María de Herrera contrajo nupcias en 1648⁸ y fallecía pocos años después que su padre, ya que en 1656 en un concierto entre sus hermanos se alude a su testamento⁹, y recibió sepultura en el convento agustino de San Felipe¹⁰. Manuel fue puesto bajo la tutela de Miguel Montero a la muerte de su padre en 1646 y posteriormente llegó a desempeñar los puestos de ayuda de la furriera y conserje de San Lorenzo del Escorial.

Hasta ahora es poco lo que se conoce de la familia paterna. Respecto de la familia de Sebastiana Sánchez de León su conocimiento es más completo. Ella era la mayor de seis hermanos –Sebastián, María, Eugenio, Anastasia y Juan– todos ellos hijos del maestro de obras Sebastián Sánchez y de María Sánchez¹¹. Antonio de Herrera y Sebastiana Sánchez contrajeron matrimonio en la parroquia de San Martín de Madrid el 27 de diciembre de 1607¹².

Nuevos datos sobre Herrera Barnuevo se refieren a su primer matrimonio y a su familia política. Sebastián de Herrera contrajo matrimonio con Jerónima de Godoy y la Barreda el 19 de enero de 1642 en la parroquia de San Martín de Madrid¹³. El 1 de marzo de 1652 doña Juana de la Barreda, madre de Jerónima de Godoy, ya viuda de Sebastián de Godoy, testaba y concedía poder a su yerno Sebastián de Herrera como testamentario y albacea¹⁴. En su testamento nombraba como herederos a su hija Jerónima y a cuatro nietos, hijos de Cristóbal Valcárcel y de Isabel de Godoy (ambos difuntos), que residían en Villafraanca del Bierzo. Junto con Sebastián de Herrera firmó como testigo su hermano Antonio.

El matrimonio de Sebastián de Herrera y Jerónima de Godoy se truncó en 1653 por fallecimiento de la esposa, quien otorgó testamento el 25 de junio¹⁵ y falleció dos días después¹⁶. En la partida de defunción consta que vivían en la calle Avemaría, en casas de doña Ángela Muñoz y que la difunta ordenó ser enterrada en el convento de Recoletos Agustinos. Las mandas del testamento aportan ciertas informaciones nuevas que complementan aspectos biográficos que hasta la fecha se desconocían sobre Sebastián de Herrera. En ellas dejaba dos vestidos y un manto a su cuñada María de Herrera, a la que se refiere llamándola “mi hermana”. A sus dos sobrinas huérfanas, Leonor y Catalina Valcárcel les dejaba un hábito y otro manto. La Virgen de la Herrería de El Escorial era objeto de otra manda. Josepha y María Carbonel, hijas de Ginés Carbonel y María Sánchez, primas hermanas de Sebastián de Herrera, recibieron objetos textiles. A María de Seseña, mujer de Bernabé de Contreras, también le concedía una prenda de damasco. Y la que se convertiría en la segunda esposa de Sebastián de Herrera, la

viuda Francisca Caxa, recibía unas reliquias y un frasquito de concha de tortuga y plata. Catalina Caxa, hermana de la anterior y madrina en la boda, obtenía una salbillita de plata. Es patente que la segunda esposa de Sebastián de Herrera debía ser una gran amistad del matrimonio. Finalmente, a su criada Bernarda le dejó dos camisas. Como único testamentario nombró a su marido, por el cual Jerónima Godoy declaraba tener un gran amor.

Parece que en los once años largos que duró este primer matrimonio no hubo ningún descendiente y si lo hubo no superó la edad infantil. Esto explica que el único heredero universal fuera su marido. Sebastián debía percibir 2.000 ducados de las arras, que concertaron en el matrimonio, de su suegra Juana de la Barreda. Como testigo aparecía Bernabé de Contreras, una de las personas más cercanas a Sebastián de Herrera en estos momentos.

Poco después de enviudar, Herrera Barnuevo contrajo matrimonio por segunda vez en 1654 con Francisca Caxa, viuda de Diego Ruiz Venturial, oficial de la Secretaría del Consejo de Italia¹⁷. En cuanto a los orígenes de Francisca Caxa de Leruela, aunque no existe una referencia documental precisa, son muchas las coincidencias que hacen que sea posible que su familia o ella misma fuera originaria de Palomera de Burgo, localidad cercana a Cuenca. Su apellido poco común es el mismo que el del licenciado Miguel Caxa de Leruela, procurador de la regia visita del Reino de Nápoles y autor de un tratado titulado *Restauración de la Antigua Abundancia de España, o Prestantísimo, único, y fácil repaso de su carestía general* (Nápoles, 1631) donde analizaba cual era la situación de la Mesta y los problemas agrarios que la afectaban¹⁸. Diego Ruiz, su primer marido, también había estado vinculado al Consejo de Italia.

Las primeras referencias documentales que tenemos de su segunda esposa se remontan a los meses de octubre de 1651¹⁹ y de 1653²⁰, en las que otorgaba cartas de obligación por dos préstamos que concedió. En ambas escrituras se alude a su condición de viuda. Estas cantidades continuaban sin pagarse en 1660 y serían solicitadas a través de un procurador, mediante poder concedido por ella y Sebastián de Herrera²¹.

Además de su padre, Antonio de Herrera, que fue escultor del rey y aparejador de las obras reales, y su abuelo, existían más personajes en el ámbito familiar vinculados a las artes. Así una de las hermanas de Sebastiana Sánchez, María Sánchez, se casó en 1616 con el pintor y dorador Ginés Carbonel²², que a su vez era hermano del Maestro Mayor de las Obras Reales Alonso Carbonel. Anastasia Sánchez, también hermana de la madre de Sebastián de Herrera, estuvo casada con el ensamblador Bernabé Cordero. Por último, Juan Sánchez Barba, hermano de Sebastiana Sánchez, debió de aprender el oficio de escultor en el taller de su cuñado Antonio de Herrera²³.



Fig. 1. Herrera Barnuevo. *El Triunfo de San Agustín*. Madrid. Museo del Prado. 1655. (invº nº P03471). Depositada en la Iglesia de San Francisco El Grande.

En este ambiente familiar Sebastián de Herrera estuvo familiarizado desde pequeño con maestros de obras, ensambladores, pintores y escultores, relacionándose con ellos y conociendo en el propio ámbito doméstico los rudimentos de las artes, especialmente de la escultura. Esto queda reflejado en las escrituras en que aparece su padre. Así, el 18 de octubre de 1633 en el poder que se concedió a Antonio de Herrera padre para representar a su cuñado Sebastián Sánchez, que residía en Sevilla, para cobrar los 600 reales que Bernabé Cordero debía de la dote a los herederos de su mujer fallecida, Anastasia Sánchez, Sebastián aparece documentalmente por primera vez como testigo, con tan sólo catorce años y afirma ser estudiante²⁴. Junto con él aparece el ensamblador Juan Moreno del Pozo. Ambos afirman conocer al pintor y dorador Juan de Cañas, que era a su vez el fiador de Eugenio Sánchez, hermano de Sebastián Sánchez.

El 28 de abril de 1635 Antonio de Herrera se obliga a realizar por 600 ducados cinco figuras de cuatro pies cada una para la ermita de San Jerónimo del Buen Retiro. Dos de ellas eran de piedra de Tamajón y representaban a



Fig. 2. Peter de Jode. *El Triunfo de San Agustín*.

Adonis y Venus, mientras que las otras tres eran los Reyes Magos de alabastro²⁵. Se debían de disponer en los nichos realizados para la ocasión por Alonso Carbonel, que había sido nombrado Maestro Mayor de las Obras del Buen Retiro, y debían estar concluidas ocho días antes del día de San Juan del mismo año, es decir, el 16 de junio. Este mismo día Juan Sánchez se obligaba a realizar la escultura de Venus con un cupido²⁶, apareciendo su sobrino Sebastián de Herrera como testigo. Junto con él firmaron su hermano Antonio de Herrera Barnuevo y Juan de Aguilera. Al día siguiente Antonio de Herrera padre, le encarga a Domingo de Esteban una piedra de Tamajón para una de las cinco esculturas, donde aparecen los mismos testigos, excepto Antonio de Herrera Barnuevo, a quien sustituye el escultor Juan Sánchez Barba²⁷.

Sebastián de Herrera debió de iniciar algún tipo de estudios que posiblemente compaginó con su aprendizaje

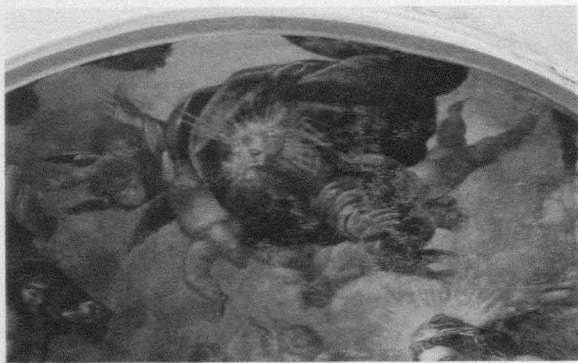


Fig. 3. Herrera Barnuevo. *El Triunfo de San Agustín* (detalle). Madrid. Museo del Prado. 1655. (inv.^o n.^o P03471). Depositada en la Iglesia de San Francisco El Grande.

junto a su padre. Probablemente tuvo una formación humanística que no todos los artistas de su momento recibieron. Quizá esos estudios favoreciesen su futuro ascenso en los oficios reales. En el taller paterno convivió con su tío Juan Sánchez. Bajo la atenta mirada de su padre debió aprender todo lo necesario de la escultura y diseño de retablos. De las escrituras de 1635 se deduce que Herrera ya realizaba algún tipo de aprendizaje o trabajo en el taller paterno cuando contaba con 15 años de edad.

El 23 de abril de 1648 Sebastián de Herrera concedía un poder a favor de Miguel Montero de Espinosa, curador de su hermano Manuel y agente fiscal del rey en el Consejo de Hacienda, para que en su lugar renunciase a la parte que le correspondía de los bienes paternos a favor de su madre y que, cuando ésta falleciese, pasasen directamente a su única hermana María de Herrera, a fin de que los usara en su vida de casada²⁸. Por fin, este mismo año Antonio de Herrera Barnuevo conseguía que se le librasen 300.000 maravedíes, que se adeudaban a los herederos de Sebastián Sánchez por las obras de cantería realizadas desde el 29 de junio de 1604 hasta el mes de diciembre de 1606 en la Casa Real de El Pardo²⁹, que sus herederos llevaban reclamando desde entonces. En 1650 recibía Antonio de Herrera por el mismo asunto otros 13.600 reales³⁰. Este mismo año fallecía Sebastiana Sánchez³¹. En enero de 1658 Antonio de Herrera Barnuevo concede poder a Antonio Pereira, residente de Granada, para que pida la certificación de los contadores de millones de la ciudad por una libranza que se le había dado de los descargos reales³². El 24 de febrero de 1651 Sebastián de Herrera era testigo en el poder para testar de Ángela Seseña, viuda del pintor Pedro Núñez del Valle³³. Seis días después volvía a aparecer también en calidad de testigo en el testamento de Ángela Seseña³⁴. El 24 de mayo de 1656 Sebastián y Manuel de Herrera concedían a An-

tonio de Herrera Barnuevo las partes que les correspondían de las herencias de sus padres y su hermana³⁵, de lo que parece deducirse que su situación económica era holgada.

La carrera honorífica de Sebastián de Herrera Barnuevo comenzó el 15 de enero de 1662³⁶, día en que fue nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales en la vacante que dejó José de Villarreal. Herrera Barnuevo también obtuvo el puesto de Maestro Mayor de las Obras del Alcázar del Buen Retiro³⁷. El 25 de noviembre de 1665 Sebastián de Herrera fue nombrado Maestro Mayor de la Villa de Madrid³⁸, la plaza vacante desde la muerte de José de Villarreal en 1662, que había quedado sin cubrir debido a la escasez de fondos con que se encontraban las arcas municipales.

El 10 de febrero de 1667 falleció Juan Bautista Martínez del Mazo y dos días después se le concedía a Sebastián de Herrera Barnuevo el puesto de Pintor de Cámara³⁹. Este ascenso tan rápido en cinco años, acaparando en su persona los principales cargos relacionados con la arquitectura y la pintura, demuestra la valía de este artista y su capacitación para desempeñar esta variedad de puestos. El 18 de marzo de 1668 Herrera presentaba un memorial para que se le descontase la media anata que debía satisfacer por la merced que se le había dado al concederle el oficio de Pintor de Cámara. El 20 de abril la Junta de Obras y Bosques decidió atender a las peticiones del Pintor de Cámara⁴⁰ y la cantidad le fue descontada de la paga de los gajes de dicho oficio⁴¹.

Pero si algo frenó la participación de Herrera Barnuevo en el ambiente artístico fue su endeble salud que, como él mismo confirma en varios escritos, en ocasiones no le permitía acudir a sus deberes. El 29 de marzo de 1671 fallecía Sebastián de Herrera, tras cuatro años en los que había estado enfermo de modo intermitente. Falleció relativamente joven en el cuarto de la Casa del Tesoro a la edad de cincuenta y un años⁴² y no a los sesenta como Palomino decía⁴³. El fallecimiento de Herrera Barnuevo se registró en la parroquia de San Juan de Madrid, que es donde Palomino dice que fue enterrado. Sin embargo, el pintor expresó su deseo de ser enterrado en el Colegio Imperial. Tal y como se recoge en la partida de defunción de dicha parroquia, se le dio sepultura en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, a pesar de que en el poder para testar indicaba el convento de San Basilio. Este convento venía siendo el lugar tradicional de entierro para los miembros de la familia, según se desprende de la partida de defunción de su padre Antonio de Herrera.

Las obras realizadas por Herrera Barnuevo reflejan su gran valía como decorador, encargándose de todos los aspectos artísticos tanto arquitectónicos, escultóricos, como pictóricos. Ejemplo de ello son los tres encargos de los que nos vamos a ocupar más adelante.

II. RETABLO DEL CONVENTO DE LOS AGUSTINOS RECOLETOS DE MADRID. 1654-1655

Palomino fue el primero en atribuir a Herrera Barnuevo el lienzo del *Triunfo de San Agustín*, la traza del retablo y de las esculturas de *San Juan Bueno* y *San Guillermo*, ejecutadas por Eugenio Guerra, de la capilla mayor del convento de Recoletos Agustinos de Madrid⁴⁴. Poco después, Ponz repetía casi fielmente la noticia de Palomino añadiendo “*que después han arrimado una pésima gradería*”⁴⁵. Esta afirmación es de una gran importancia ya que la colocación de esta gradería en el retablo de Herrera Barnuevo en fecha posterior nos ayudará a datarlo. Llaguno y Amirola simplemente alude a la intervención de Herrera como arquitecto en el retablo de los Recoletos, sin mencionar su intervención pictórica⁴⁶. Ceán Bermúdez, al contrario que Llaguno y Amirola, se centra especialmente en la pintura del retablo que representa el triunfo o la glorificación de San Agustín, señalando que existía una estampa grabada por Carlos Casanova.

Ceán afirmó que había otro cuadro en la escalera principal del convento del *Triunfo o transito de San Agustín*⁴⁷. Tras el derribo del convento de los Recoletos Agustinos tras la Desamortización, este cuadro fue a parar al Museo Nacional de la Trinidad y posteriormente al Prado, estando en la actualidad depositado en la iglesia de San Francisco El Grande de Madrid. En el Museo de la Trinidad mantuvo durante mucho tiempo la atribución errónea de Francisco Herrera “el Mozo”⁴⁸. Wethey devolvió el lienzo al pintor madrileño y lo catalogó como una obra de sus últimos años, entre 1670 y 1671, llegando a ver la mano del taller, suponiendo que se debió de acabar póstumamente⁴⁹. Los repintes que a lo largo del tiempo ha sufrido este lienzo han repercutido negativamente en la valoración de la pintura al perder la tela la personalidad de la pincelada y el cromatismo propios de Herrera Barnuevo, lo que hizo que Wethey lo considerase un simple documento histórico. En el siglo XVIII Carlos Casanova realizó una estampa del lienzo, que difiere en algunos aspectos del original. Así la figura situada en el flanco izquierdo del lienzo, no aparece en el grabado.

Aunque el *Triunfo de San Agustín* (Fig. 1) no está fechado, pensamos que, por los datos que arrojan la documentación, la intervención de Herrera Barnuevo en el retablo de la capilla mayor de los Recoletos Agustinos hay que adelantarla al menos hasta 1654 y rechazar las fechas de 1670-1671 propuestas por Wethey.

Parece ser que la iglesia del convento sufrió durante el siglo XVII diversas obras en la zona de la capilla mayor, que repercutieron en el retablo. Hay noticias de un primer retablo que se construyó en 1619 por el escultor Juan de Echalar y que fue dorado por Melchor Quijada⁵⁰. El 21 de enero de 1654 Pedro de la Torre se obligaba a ensanchar

dicho retablo, según la traza dada, fijándose un plazo de cuatro meses para la ejecución de la obra⁵¹.

En el transcurso de las obras es probable que se decidiera sustituir el retablo antiguo por uno nuevo y se procedió a desmontar el conjunto, pues ese mismo año el Capítulo General de la Orden mandó recolocar el retablo, según se desprende de la decisión que tomó: “*... que en el convento de Madrid se ponga en el altar mayor el retablo que antes tenía nuevamente aderezado y no el que se estaba haciendo de nuevo...*”⁵². De esta afirmación se desprende que las obras contratadas a comienzos de 1654 con Pedro de la Torre fueron probablemente suspendidas y que se inició otro proyecto, que el Capítulo General, por razones desconocidas, no estimó conveniente, conminando al convento a colocar de nuevo en su sitio el antiguo retablo con los aderezos de Pedro de la Torre. De la negativa de no colocar el nuevo retablo surgieron discrepancias entre el constructor y el cliente. Así se documenta en una escritura inédita del 8 de octubre de 1655, que vierte luz sobre la interrupción de las obras mandada por el Capítulo General y sobre el constructor del retablo. En ella Antonio de Herrera Barnuevo otorgaba poder a los procuradores Ambrosio de la Torre y Jacinto de Robles para que le representasen en un pleito que contra él tenía el convento de Recoletos Agustinos. Este pleito tiene su razón de ser en que el convento había concertado con su hermano Sebastián de Herrera Barnuevo que hiciese el retablo del altar mayor de la iglesia⁵³. La obra, a pesar de la prohibición del Capítulo General, debió de seguir adelante. Más de un año después, el 8 de octubre de 1655 Antonio de Herrera Barnuevo daba poder para el pleito que mantenía con el convento y que se fundaba en las obras iniciadas en el retablo mayor. Es de suponer que a lo largo de más de un año el retablo que trazó Herrera Barnuevo estuviera muy avanzado, si no acabado. El documento no explica las razones pormenorizadas del pleito, pero el contexto nos hace suponer que retablo, lienzo y esculturas estuvieran ya hechas.

Las intervenciones en la zona de la capilla mayor continuaron en la década de 1660 en que se decidió colocar una reja de hierro, que separase el presbiterio del resto de la iglesia. En 1667 los religiosos concertaron con los doradores Francisco Guillén y Gaspar Ortega los trabajos de pintura del retablo y de la custodia⁵⁴. Estos trabajos se debieron de realizar sobre el retablo de Herrera Barnuevo, que debió finalmente sustituir al de Juan de Echalar de 1619, pero que durante más de diez años quedaría sin dorar. Es posible que en caso de que Herrera Barnuevo no terminase la obra, estos doradores ejecutasen los últimos retoques del retablo, como que pintasen las peanas de las urnas y estofasen los vaciados del primer banco y de todos los medios puntos, los recuadros del tabernáculo y la cúpula. Estos dos doradores también se comprometieron a renovar las gradas del altar mayor⁵⁵, que en el siglo XVIII

fueron criticadas por Ponz diciendo "... que al retablo mayor después han arrimado una pésima gradería...". Por lo tanto, el retablo mayor de Herrera Barnuevo del que hablan las fuentes es una obra que ha de situarse entre los años 1654 y 1655, sobre el cual se hicieron hacia 1667 trabajos de dorado y estofado.

Herrera Barnuevo debió de tener en cuenta para el lienzo de altar una estampa, aunque no la sigue fielmente,⁵⁶ de una composición de Van Dyck sobre el mismo tema, grabada por Peter de Iode (Fig. 2), con la que guarda semejanzas. La composición del gran lienzo del *Triunfo de San Agustín* se estructura en dos ámbitos diferenciados: por un lado, la parte inferior hace referencia a la tierra, mientras que la superior, es el espacio destinado a la gloria. Es la figura de San Agustín, con una llama de fuego en el corazón y con los brazos extendidos, situada en lo terrenal y rodeada de ángeles escorizados, la que articula la escena uniendo los dos ámbitos, mediante su mirada alzada hacia la visión celestial. Dichos ángeles vestidos con ropajes suntuosos portan atributos del santo como son el báculo, la tiara y el libro sobre el que escribe San Agustín, y están situados en primer plano dando sensación de profundidad. En la gloria aparece un Dios Padre y el Espíritu Santo flanqueado de Cristo crucificado y la Virgen María, todos ellos acompañados de niños alados. Los modelos del Dios Padre en la gloria (Fig. 3) y el de la Virgen son los mismos que los de la *Sagrada Familia en la tierra* de la Colegiata de San Isidro. Los ropajes y brocados de las vestimentas de los ángeles del primer plano son semejantes a los de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento que Herrera Barnuevo empleó en la Capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales.

III. CAPILLA DE LA SAGRADA FAMILIA DE LA IGLESIA DEL COLEGIO IMPERIAL DE MADRID (1657-1658).

El Colegio Imperial de Madrid, fundado por la emperatriz María de Austria a principios del siglo XVII, fue dotado poco después de una iglesia de mayores dimensiones a consecuencia de las nuevas exigencias. Al frente de la construcción de la nueva iglesia estuvo el hermano Pedro Sánchez, que fue el autor de las trazas. En 1633 las obras de la iglesia se encontraban muy avanzadas y solamente faltaba cubrir la nave, cerrar la cúpula y levantar la capilla mayor⁵⁷.

A lo largo del siglo XVII se decoraron las distintas capillas de la iglesia y en ellas intervinieron importantes artistas como Francisco Rizi, Claudio Coello, Jiménez Donoso, Dionisio Mantuano, Alonso Cano o Herrera Barnuevo, quien trabajó doblemente en el interior de la iglesia decorando las capillas de la Sagrada Familia y del Buen Consejo.

La capilla de la Sagrada Familia es la primera del lado de la Epístola y se halla enfrente de la capilla de la Inmaculada Concepción, con la que comparte el mismo modelo de retablo⁵⁸.

Es importante aclarar, con documentación desconocida o no empleada hasta ahora, el proceso de construcción del retablo de la Inmaculada, en el cual a lo largo de varios años se vieron implicados artistas tan importantes como el hermano Bautista, que dio las pautas para el retablo de la Sagrada Familia, construido en la década de 1650 por Herrera Barnuevo; Alonso Cano, autor de sus pinturas; y José de Mora, granadino, discípulo de Cano y de Herrera Barnuevo, escultor que hizo la talla definitiva de la *Inmaculada*, lo que provocó que el lienzo de Cano fuera trasladado a la sacristía del Colegio Imperial.

La capilla y retablo de la Inmaculada, situada en el lado del Evangelio, perteneció al patronazgo de doña Isabel de Tebar. Este retablo, idéntico en estructura al frontero, fue realizado en 1632 por el hermano Bautista, pues se recogen en el *Libro de Memorias* varios gastos de la madera, de manos del retablo y de alimentos que se dieron al propio hermano Bautista, a su madre y a un discípulo⁵⁹. Hasta fin de diciembre de 1632 se habían gastado en la madera y manos del retablo 2.255 ducados. Hay otra cuenta de 603 ducados de los gastos del retablo y del dinero que se dio a la madre del hermano Bautista. Otros 1.010 ducados en razón de los alimentos de once meses por la ocupación que ha tenido el hermano Bautista en el retablo durante este año. Otros 100 ducados por los alimentos de los meses de febrero a junio por el retablo que aún no está acabado. También otros 398 ducados por los alimentos de un discípulo del hermano Francisco Bautista por medio año. Y otros 300 ducados en razón de los alimentos de medio año que corresponden a la madre del hermano Bautista.

El retablo se inició en 1632, unos años antes de la llegada de Alonso Cano a Madrid. Años después el Racionero realizó un lienzo de la *Inmaculada Concepción* y para el ático del retablo otro de la *Coronación de la Virgen*⁶⁰, pintura no conservada que se ha querido identificar con un dibujo del mismo tema de la Galería degli Uffizi⁶¹. En el zócalo había una serie de pinturas de santos, que según Tormo eran de Cano y su taller, y representaban a *San Estanislao*, *San Joaquín*, *el Niño Jesús*, *Santa Ana* y *San Bernardo*⁶². Al poco tiempo de que Cano pintara la *Inmaculada*, ésta fue trasladada a la sacristía, donde permanecería hasta su destrucción en el incendio de 1936. Wethey situó erróneamente los lienzos de la *Coronación* y la *Inmaculada* en la capilla del Buen Consejo. El traslado de la *Inmaculada* se debió a que la pintura de Cano no correspondía a lo establecido en las mandas testamentarias de doña Isabel de Tebar, según las cuales la Inmaculada debía ser una imagen de talla. Esta escultura fue encargada a José de Mora, durante su estancia en Madrid (en torno a

1670), donde siguió formándose junto a Herrera Barnuevo. Como fondo decorativo para la nueva talla se puso “... un lienzo de pintura grande que se hizo para poner detrás de la imagen de bulto de la Concepción Nra Sra”. Por este lienzo hay un descargo de 1.700 reales en agosto de 1670. La escultura de José de Mora ha de fecharse en torno a la factura de esta pintura. Para el nuevo emplazamiento del cuadro de Cano en la sacristía se hizo un marco, por el cual se pagaron a Juan de Acedo 1.100 reales⁶³.

La decoración pictórica de la capilla de la Inmaculada se completaba con ocho pinturas de la Vida de la Virgen, con marcos dorados y sobre la cornisa otros dos del mismo misterio. En la parte del Evangelio había otro cuadro también con marco dorado con un epitafio de la patrona de la Capilla, Doña Isabel de Tebar, que estaba enterrada en dicha capilla⁶⁴.

Los inventarios que describen la capilla de la Sagrada Familia⁶⁵ hacen referencia a la estructura del retablo, a la pintura del ático de *Los mártires del Japón* y en el cuerpo del altar a la impresionante pintura de *La Sagrada Familia*. Por debajo en los pedestales se distribuían hasta ocho pinturas de diferentes santos. Además de estas pinturas que las conocíamos por Palomino, Ceán y la descripción de Tormo, en los inventarios se alude a una pintura situada por debajo del ático del corazón de Jesús con cristal, marco dorado y dos ángeles de escultura a los lados⁶⁶ y alrededor de la capilla cuatro pinturas de paisajes con santos y dos en lo alto de la cornisa, y a la entrada uno pequeño de Santa Brígida⁶⁷.

Palomino atribuye “las pinturas, y traza del retablo de la capilla de Jesús, María y José” a Herrera Barnuevo⁶⁸. Esta noticia fue fielmente seguida por Ceán Bermúdez⁶⁹ y Llaguno y Amirola⁷⁰. Tormo, al igual que los otros autores, atribuyó la totalidad de la capilla a Herrera Barnuevo, pero a diferencia de ellos describía cada una de las pinturas del retablo: en el lienzo central la *Sagrada Familia*, en el ático los *Mártires del Japón* y en las estilóbatas los *Evangelistas*, *San Ildefonso*, *San Bernardo*, *San Francisco*, *San Antonio* y *el Niño Jesús* sobre la puerta del sagrario⁷¹. Wethey encontró el retablo muy sobrio, afirmando que Herrera Barnuevo se debió adaptar al gusto de los jesuitas y al estilo de la iglesia del Colegio Imperial⁷¹. Bonet Correa sólo adjudicó a Herrera Barnuevo las pinturas del retablo de la Sagrada Familia, mientras que por razones de estilo prefirió vincular la arquitectura al hermano Bautista, al encontrar similitudes evidentes con otras obras suyas de Alcalá de Henares, como el retablo-baldaquino del monasterio de San Bernardo y el de la capilla mayor de los Jesuitas⁷³, además de haber sido él, el encargado de los retablos en el Colegio Imperial. Poco después Rodríguez G. de Ceballos justificó documentalmente la teoría planteada por Bonet Correa, relacionando un pago de 53.094 maravedíes que se hizo “a los oficiales del retablo primero que se ha hecho que es para una de las en-



Fig. 4. Herrera Barnuevo. *Las dos Trinidades*. 1658. Madrid. Colegiata de San Isidro.

treapillas” y otro de 6.592 maravedíes “que se han gastado en herramienta para el H.º Francisco Bapta para hacer retablos” de los gastos referentes a 1631⁷⁴, con el retablo de la Capilla de la Sagrada Familia.

En el libro de fábrica se reflejan en varias ocasiones pagos en relación a los retablos de toda la iglesia, madera y oficiales, pero son muy pocos los que aluden directamente a un retablo concreto, ya que la mayoría son enunciados de modo vago, dificultando la correcta identificación.

Rodríguez G. de Ceballos relacionó dos pagos del año 1658 de 4.685 y 12.931 ducados del retablo de la capilla de don Diego de Sandoval⁷⁵ con la capilla oval de San Ignacio. Algunos documentos revelan que esta vinculación, no tiene ninguna razón de ser, ya que, aunque en estos pagos no se especifica con claridad la identificación de la capilla de don Diego de Sandoval, en las cuentas de 1672, en las que se registran las cantidades que se le adeudan a la fábrica de la iglesia, se hace referencia a dicha capilla

como la de Jesús, María y José. En 1677 se vuelve a mencionar la deuda que quedó debiendo don Diego de Sandoval a la fábrica por la compra de la capilla de la Sagrada Familia⁷⁶. Para que no quede ningún tipo de dudas sobre el patronazgo de la capilla de la Sagrada Familia, en la relación de mantenedores de las lámparas de cada capilla hay unos papeles donde aparece que *"la capilla de Ihs, Maria y Joseph, ay una lampara que arde de dia y de noche, por que ay obligación de tener sacramento en dha capilla que con este gravamen la compró D. Diego Gómez de Sandoval"*⁷⁷.

La venta de la capilla a don Diego Gómez de Sandoval, se realiza a mediados de 1658, coincidiendo en el tiempo con los dos pagos que se realizan para la decoración de dicha capilla. La capilla se vendió en 66.000 ducados y ya desde el principio se dejaron pendientes de pago 36.000 ducados, siendo esta la cantidad que quedará pendiente en las distintas visitas que se realizarán en los siguientes años. Estos 36.000 ducados se debían de cobrar de una cesión de Alonso García Silveo sobre millones de Ronda, pero que debido a su mala calidad no se pudieron cobrar⁷⁸.

Nunca se ha identificado al patrón de tan importante capilla. Don Diego Gómez de Sandoval, patrono de la capilla de la Sagrada Familia, puede identificarse con el quinto duque de Lerma. Diego Gómez de Sandoval Rojas y Mendoza, fue hijo de Diego Gómez de Sandoval y de su segunda esposa y nieto del primer duque de Lerma, él que fuera válido de Felipe III. En 1645 Diego Gómez de Sandoval era Comendador Mayor de la orden de Calatrava y natural de Madrid, tal y como se desprende de la genealogía de la que sería su esposa María Leonor de Aragón, que fue dama de la reina Isabel de Borbón, hija de Sancho de Monroy y Zúñiga, marqués de Castañeda y Caballero de Santiago, y de doña María de Aragón⁷⁹. El quinto duque de Lerma falleció en 1668 sin sucesión, su viuda María Monroy Luzón y Aragón realizó el inventario de los bienes el 14 de julio de 1668⁸⁰. Diego Gómez de Sandoval moría sin haber terminado de pagar la Capilla de la Sagrada Familia, tal y como se desprende del Libro de Fábrica del Colegio Imperial. El Ducado de Lerma lo heredó su hermana por parte de padre Catalina Gómez de Sandoval y Mendoza, octava Duquesa del Infantado, que estaba casada con Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Mendoza, él que fuera cuarto Duque de Pastrana.

De los datos expuestos se puede decir que el retablo de la capilla de la Sagrada Familia o de Jesús, María y José perteneció a don Diego Gómez de Sandoval y se realizó antes de 1658, fecha en que se pagan las distintas cantidades. Lo que verdaderamente no desvela la documentación es si fue trazado por el hermano Bautista o por Sebastián de Herrera Barnuevo. Su estructura es totalmente idéntica al de la capilla de la Inmaculada Concepción para el que dio trazas el jesuita en 1632. Esta semejanza buscaría la

simetría de la decoración. Hay que tener en cuenta que Herrera Barnuevo conocía al hermano Bautista, pues había coincidido con él en el concurso para el trono de la Virgen del Sagrario de Toledo. Después continuarán ambos vinculados, ya que tras ser nombrado Herrera Barnuevo Maestro Mayor de las Obras Reales tuvo que intervenir en la supervisión de proyectos del jesuita construidos en Madrid, como la Capilla de la Venerable Orden Tercera.

El retablo es una estructura compuesta por banco, cuerpo con dobles columnas corintias y un ático entre pilastrones rematado por un frontón curvo. En el banco se disponen las pinturas de *San Juan*, *San Mateo*, *San Francisco*, *La Imposición de la casulla a San Ildenfonso*, *el Niño Jesús* (desaparecido), *La Aparición de la Virgen a San Bernardo*, *San Antonio de Padua*, *San Lucas* y *San Mateo*. En el cuerpo central *Las Dos Trinidades* y en el ático *Los Mártires jesuitas del Japón*. El retablo repite el mismo esquema que el de la Inmaculada, que por el año de 1658 tenía colocado aún el lienzo de Alonso Cano, de un gran lienzo de altar en el único cuerpo del retablo, coronado por una pintura en el ático y 9 pinturas repartidas en la predela del banco, de las cuales se han conservado ocho, ya que en el incendio de 1936 debió de desaparecer la pintura que cubría la puerta del sagrario donde se representaba al *Niño Jesús*, que conocemos gracias a una fotografía general del retablo anterior a la Guerra Civil. Después se desmontó el lienzo central y se trasladó a la sacristía, hasta que en 2001 ha sido restaurado y reinstalado en el retablo de su capilla original.

El lienzo central representa a las dos trinidades la terrenal y la celestial. Este tema gozó de gran popularidad en la Europa de la Contrarreforma, extendiéndose hasta Hispanoamérica. Esta difusión se debe en parte a estampas como la de Schelte à Bolswert, sobre una composición del pintor Rubens⁸¹, pero no parece que Herrera Barnuevo la siguiese fielmente. *Las dos Trinidades* (Fig. 4) ha sido considerada como la obra más característica del estilo de Herrera Barnuevo, donde son perceptibles todas sus influencias, tanto canescas, como venecianas. Es en los angelitos y en los modelos humanos de Jesús, María y José donde se hace más evidente el aprendizaje junto al Racionero, que marcaría de forma fundamental su pintura, no abandonándolos en ningún momento de su carrera pictórica. A diferencia de su maestro, Herrera Barnuevo dota de un mayor dinamismo y barroquismo a los niños alados, que en las composiciones de Cano son más estáticos. El paisaje y los elementos arquitectónicos del fondo, junto con los colores amarillo y violeta, están tomados de las pinturas de Veronés, que Herrera Barnuevo, como otros muchos artistas que tenían acceso a las colecciones reales, pudo conocer, inspirándose en ellas. La figura del Dios Padre y el remolino de ángeles derivan de Tintoretto⁸². Hay que recordar que la figura del Dios Padre apare-



Fig. 5. Herrera Barnuevo. *Martirio de jesuitas en el Japón*. 1658. Madrid. Colegiata de San Isidro.



Fig. 6. Herrera Barnuevo. *Pinturas murales de la capilla de la Sagrada Familia*. 1658. Madrid. Colegiata de San Isidro.

ce reproducida, según un modelo personalizado que también está en el lienzo del *Triunfo de San Agustín* (Madrid, Museo del Prado, depositado en San Francisco el Grande). Pérez Sánchez señaló también la influencia de Veronés en las cabelleras rizadas de los ángeles adolescentes⁸³; estos ángeles guardan mayores similitudes con los que Francisco Herrera el Mozo realizó para la pintura del *Triunfo de San Hermenegildo* (Madrid, Museo del Prado), pintado para la iglesia del Convento de Carmelitas de San José de Madrid en 1653. Esta admiración de Herrera Barnuevo por Herrera el Mozo queda recogida por Palomino, pues no en vano le recomendó para que pintase la cúpula de la recién construida capilla de la Virgen de Atocha⁸⁴.

Se conserva en la Colección Apelles de Londres un lienzo de pequeñas dimensiones (76.5 x 50.5 cm.) de *Las dos Trinidades*⁸⁵, que puede ser considerado como boceto con leves variaciones para la obra definitiva. Esas pequeñas diferencias entre el pequeño cuadro y la obra definitiva se reducen a que el ángel que esta encima de la Virgen en el estudio no porta un ramo de lirios, mientras que en el cuadro de la Colegiata sí y varía su posición. En la obra definitiva también se añadió otro ángel adolescente en la esquina superior izquierda. En cuanto a los aspectos compositivos, en el boceto la perspectiva del suelo se ha ajustado desde la derecha y en el lienzo se dispone desde el centro⁸⁶. La aparición de este boceto arroja luz sobre el proceso de trabajo que seguía Herrera Barnuevo hasta llegar a la obra definitiva. Como su maestro, Herrera Barnuevo debió de realizar estudios previos muy acabados, sin dejar apenas hueco a la improvisación a la hora de ejecutar la obra en gran formato.

La pintura de *Los Mártires del Japón* (Fig. 5) ha pasado muy desapercibida, debido a su situación en el ático y a lo oscurificada que ha permanecido la tela hasta su reciente restauración. De esta pintura se conoce el dibujo previo que se guarda en la Albertina de Viena. Este dibujo, como ocurriera con la pintura del *Triunfo de San Agustín*, estuvo atribuido a Francisco Herrera el Mozo simplemente por la inscripción que tenía en la parte superior "Herrera", hasta que Lafuente Ferrari lo identificó como el dibujo previo a la pintura de Herrera Barnuevo de la capilla de la Sagrada Familia⁸⁷. En este lienzo la composición, el colorido y las figuras escorzadas recuerdan a las pinturas venecianas. También puede relacionarse con las escenas de temática religiosa del murciano Pedro de Orrente, reinterpretando a los Bassano, que se caracterizaban por ser cuadros de pequeñas dimensiones en donde se acumulaban múltiples personajes⁸⁸. Wetthey reconoce cierta influencia de la escultura romana en el estilo de Herrera a través de los personajes que se cubren con vestimentas pegadas al cuerpo y de los plegados de las ropas⁸⁹, que Herrera Barnuevo, siendo hijo, sobrino y discípulo de escultores tendría que tener bien asimilado.

Las pequeñas pinturas de la predela del retablo han llegado a nuestros días en mal estado, ennegrecidas y agrietadas a causa del calor y del humo del incendio de 1936. Aunque la reciente restauración les ha devuelto mucho de su belleza y color. En los pedestales de las columnas del retablo se disponen cuatro cuadritos con los Evangelistas y sus respectivos atributos; en el lado de la izquierda aparecen *San Juan* y *San Mateo*. Al estar las columnas del retablo adelantadas y exentas, en los laterales de los pedestales se disponen dos pinturas flanqueando el cuadrado desaparecido que hacía las veces de puerta en el sagrario; en el del lado izquierdo aparece *San Francisco* y a continuación se representa *la Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Al otro lado de la puerta del sagrario hay una pintura de *la Aparición de la Virgen a San Bernardo* y en el lateral del pedestal una de *San Antonio de Padua*. Cierran el banco del retablo las dos pinturas de *San Lucas* y *San Marcos*.

También las pinturas murales de la bóveda y lunetos pueden atribuirse a Herrera Barnuevo a juzgar por el repertorio de formas que utilizó. Los cuatro plementos triangulares de la bóveda de arista y los lunetos de los muros laterales están pintados con motivos vegetales, cartelas y niños (Fig. 6). En las dos paredes laterales la decoración vegetal se distribuye en una estructura de ventana termal, enmarcando en la parte central dos espacios rectangulares en blanco, que en el pasado albergarían probablemente dos pinturas. Estos marcos quedan delimitados por una banda dorada que compartimentan los distintos espacios, en la parte inferior del marco aparece un cogollo cartilaginoso central coronado por una venera flanqueado por dos torsos femeninos escorzados en grisalla que se adaptan al espacio del enmarcamiento, como si estuviesen sustentando las decoraciones fingidas. En los laterales también aparecen modelos femeninos en grisalla, con dos niños alados en poses forzadas en las esquinas superiores, que flanquean a un niño alado con los brazos abiertos entre vegetales en grisalla, como si soportase el empuje de la bóveda. Este rectángulo central está flanqueado por dos triángulos curvos de bordes dorados que en su interior albergan un niño alado con un velo que cubre parte de su cuerpo en una trama vegetal con racimos de uvas. Los tipos de los niños alados recuerdan a los dos dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid, en los que aparecen las figuras dentro de una exuberante vegetación.

En los cuatro triángulos de las bóvedas aparece el mismo esquema decorativo, situando en los vértices de cada triángulo tres geniecillos, que se cubren con unos estrechos paños. Mientras que los niños de los vértices inferiores aparecen con sus cuerpos estirados, los niños de los vértices superiores donde se unen los cuatro triángulos se representan en poses retorcidas. El resto de superficie de los plementos se rellena con motivos vegetales, dejando en el centro un espacio sobre un fondo oscuro rodeado de una orla de volutas enfrentadas en forma de C mayúscula

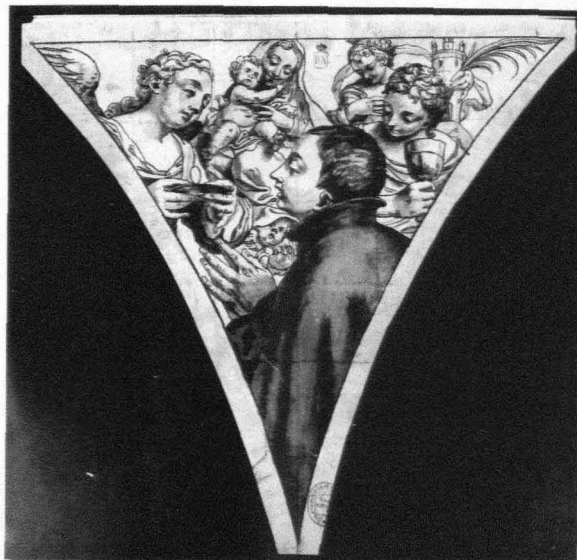


Fig. 7. Herrera Barnuevo. *San Estanislao de Kotska*. Madrid. Biblioteca Nacional. (inv. n.º 388).

y en su interior guirnaldas y festones de flores y frutos. En la parte inferior de la orla hay una tarja vegetal que invade los marcos que acotan los espacios pictóricos y en la parte superior de la orla la tarja vegetal aparece centrada con un querubín sobre la que descansan los niños de los vértices superiores. En el conjunto pictórico se alternan niños alados entre la trama vegetal y una serie de elementos en grisalla como las tarjas, cogollos, querubines y torsos femeninos.

Todo el repertorio formal de esta decoración es identificable con el estilo derivado de Alonso Cano y enriquecido por Herrera Barnuevo, por lo que las pinturas de la bóveda se pueden atribuir a Herrera Barnuevo. En ellas volvemos a encontrar las tarjas a base de elementos vegetales de influencia canesca, que tanto aparecen en los dibujos del cuadernillo del Archivo Histórico Nacional, y los geniecillos alados con sus típicas poses. Profesionalmente se puede considerar a Herrera Barnuevo un decorador y no solamente un pintor. Esta destreza en cualquier campo artístico justifica que llegase posteriormente a ocupar un gran número de cargos en el ambiente de la maestría de obras y de la pintura.

IV. CAPILLA DEL BUEN CONSEJO DE LA IGLESIA DEL COLEGIO IMPERIAL

La Virgen del Buen Consejo ha recibido siempre una gran devoción por parte de los Jesuitas. Esta admiración por la Virgen del Buen Consejo va unida a la de San Luis

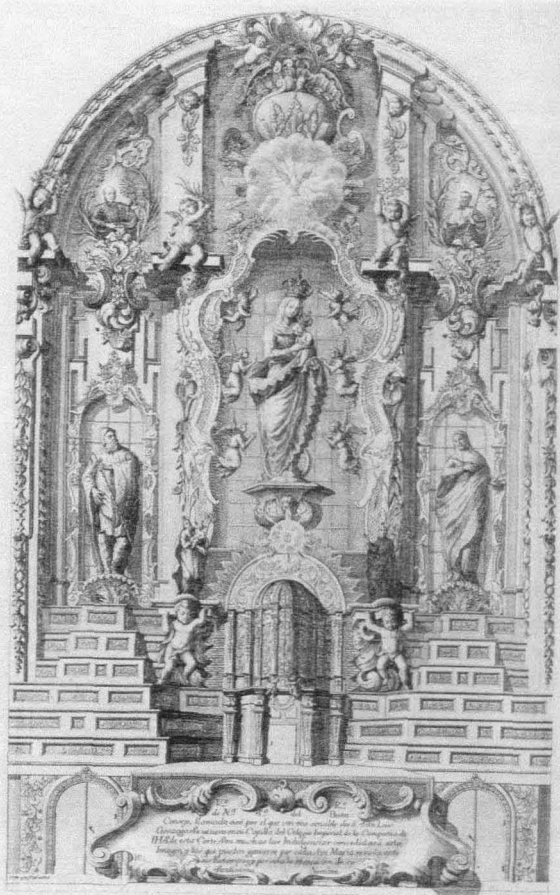


Fig. 8. Juan Minguet. *Retablo de la capilla del Buen Consejo*. 1765.

Gonzaga, ya que San Luis ingresó en la Compañía tras escuchar una voz que provenía de la imagen de la Virgen quien le dijo “ingresa en la Compañía de Jesús”.

La capilla del Buen Consejo de la Colegiata de San Isidro, antiguo Colegio Imperial de Madrid, situada la tercera en el lado del Evangelio es de planta rectangular. Consta de un presbiterio poco profundo y una nave cubierta por una bóveda, mientras que el crucero se cierra con una cúpula de ocho plamentos y en el centro de ella se abre una pequeña cupulilla, a modo de linterna también de ocho plamentos. La bóveda, cúpula y pechinas estaban decoradas con pinturas murales. Aunque de su decoración original no ha llegado nada hasta nuestros días, debido al incendio que sufrió la iglesia durante la Guerra Civil que afectó a casi todas las capillas del lado del Evangelio, podemos hacernos cierta idea de su interior a través de una fotografía, una estampa y una serie de dibujos que debieron servir como estudios previos para las pinturas de la cúpula.



Fig. 9. Herrera Barnuevo. *Aparición de la Virgen a San Luis Gonzaga*. Madrid. Museo del Prado (inv.^o n^o D-150).

Según Palomino, Herrera Barnuevo dio la traza para el retablo, los adornos y las pinturas de la cúpula y bóveda de la capilla del Buen Consejo⁹⁰. Ponz ensalzó las estatuas de San Joaquín y Santa Ana y las pinturas de la cúpula.

Wethey afirma que autores que llegaron a conocer la capilla de la iglesia antes del incendio identificaron estos dibujos con las pinturas⁹¹, pero estos autores no describen de forma precisa la iconografía de la cúpula. Esta ambigüedad llevó a Wethey en un primer momento a identificar el dibujo de *Jael* y *Sisara* (Madrid, Biblioteca Nacional) como preparatorio para la cúpula del Buen Consejo⁹², pero más tarde con el descubrimiento de la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales, pudo ver que correspondía a esta obra⁹³. Los diversos inventarios de la Capilla del Buen Consejo, no aluden en ningún momento a estas pinturas, salvo una ligera mención en la que se dice que el cuerpo de la capilla tenía el cielo pintado y en la media naranja había pintados santos y ángeles. Esta breve referencia no facilita la identificación en toda regla de su iconografía y distribución⁹⁴.

Cuatro dibujos de mujeres fuertes del Antiguo Testamento conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid debieron de servir de modelos para las pinturas de los plenos de la cúpula, donde se representarían a varias mujeres fuertes del Antiguo Testamento. La forma de trapecio isósceles de los dibujos permite suponer que se concibieron para una superficie curva. Los dibujos representan a *Judit*, *Ester*, *Débora* y la *Madre de Sansón*⁹⁵, todas ellas coronadas por un angelito que porta una cartela identificativa del personaje. Otra razón que demuestra que los dibujos se concibieron para la decoración de la capilla del Buen Consejo es que las figuras femeninas se complementan con figuras de angelitos portando una cartela, siendo un elemento que falta en los espejos del retablo de la Capilla de Guadalupe. Esta iconografía femenina debió de proseguir por parte de la decoración mural, ya que también se ha conservado el dibujo de una de las cuatro pechinas, en el que se representa a la *Virgen* y a *Santa Bárbara dando la comunión a San Estanislao de Kotska* (Fig. 7). Se desconoce cual sería la iconografía del resto de las

decoraciones que se extendían tanto por la bóveda de la capilla, como por las pechinas⁹⁶.

A pesar de que no se conserve el retablo de la Capilla del Buen Consejo, lo conocemos gracias a una estampa de Juan Minguet de 1765 (Fig. 8)⁹⁷ y a una fotografía en blanco y negro anterior a 1926⁹⁸. El retablo dorado albergaba en un arco plateado una imagen de la Virgen del Buen Consejo con un remate en la parte superior de cerco de nubes, de donde emergía la paloma del Espíritu Santo. El cuerpo del arco se cubría con cornucopias y debía tener esculturas que decoraban los distintos espacios del retablo. En los inventarios se alude a algunas de ellas⁹⁹, así a los pies del arco había a la derecha un San José con el niño y a la izquierda un San Luis Gonzaga, por encima de ellos en el lado derecho un San Joaquín sobre peana y por encima de él un medallón de San Ignacio de Loyola, mientras que en el otro lado se disponía una Santa Ana¹⁰⁰ y un medallón de San Francisco Javier. Además la Virgen tenía un trono de plata con la media luna cubierto de ángeles y de flores y flanqueando a la Virgen con su Niño en los brazos, había seis ángeles de plata. A los pies de la Virgen se situaba el tabernáculo que tenía seis arandelas de plata, con dos ángeles y una cruz de Caravaca coronándolo.

Junto al retablo y las pinturas murales de Herrera Barnuevo, la capilla completaba su decoración con cuatro floreros de Arellano y dos lienzos de Cano de *San Ignacio de Loyola* y de *la Virgen con el niño*¹⁰¹. Cuadros de los mismos temas aparecen en los inventarios. También se describe “*un quadro de Nra. Señora quando hablo al beato Luis Gonzaga*”¹⁰², esta pintura se encontraba en la sacristía de la capilla. Dicha pintura vuelve a ser descrita de forma más detallada en el inventario que se realizó en 1767 con motivo de la expulsión de los jesuitas, como “*Un quadro de S.^a Luis Gonzaga apaysados de dos varas de alto, y dos varas, y tercia de ancho con marco verde, y perfiles dorados esta de rodillas delante de Nra. Señora del Buen Consejo a quien se presento el santo para tomar el ropon, se aprecio en Mill, y Cien rs.1000*”¹⁰³. En el

Museo del Prado se conserva un dibujo atribuido a Herrera Barnuevo, identificado con

*San Ignacio arrodillado, con una espada ante una imagen de la Virgen*¹⁰⁴ (Fig. 8). Es posible que se trate del dibujo preparatorio para dicho lienzo inventariado. Ya que en el dibujo aparece el mismo modelo de Virgen del Buen Consejo que en la estampa de Juan Minguet, y el caballero que aparece no muestra la iconografía de San Ignacio, que suele representarse con una imagen madura y calva de acuerdo a su “vera efigie”, sino la de un joven de patillas rizadas, que se debería de identificar con San Luis de Gonzaga. En el dibujo se aprecia un fuerte escorzo, que se justifica por su posible situación a modo de ático. El episodio de la vida de San Luis Gonzaga se enmarca en un fondo arquitectónico clásico, con una gran perspectiva, como si fuese un decorado teatral, que se complementa con unos cortinajes en primer plano en el que juegan angelitos.

No hay datos que permitan fechar con exactitud cuando intervino Sebastián de Herrera en esta obra. La capilla del Buen Consejo gozaba de cierta autonomía dentro de la iglesia del Colegio Imperial, de ahí que las cuentas de sus obras no aparezcan junto con los demás gastos de la iglesia. Rodríguez G. de Ceballos data la construcción de la capilla entre 1660 y 1665, ya que en este intervalo de tiempo se reflejan dos pagos de 1.440 reales y 300 ducados para ayuda de la fábrica del Buen Consejo¹⁰⁵. Es probable que la intervención de Herrera Barnuevo haya que situarla en fecha posterior, a pesar de las similitudes que los dibujos de la cúpula guarden con las pinturas de la capilla de Guadalupe de las Descalzas Reales fechadas en 1653.

De la relación de Herrera con los jesuitas del Colegio Imperial debieron surgir otras obras. Tal como la que refleja el dibujo de *San Estanislao de Kotska*¹⁰⁶ (Florencia, Uffizi), que por su frontalidad y sobriedad, parece ser el estudio previo de una escultura. Este diseño tiene el estilo propio de Sebastián de Herrera, con un gran naturalismo en el tratamiento de los pliegues de las vestimentas y de las manos de dedos alargados y entreabiertos.

NOTAS

¹ Este artículo es un avance del trabajo de investigación del TEA (Tribunal de Estudios Avanzados) “*Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica*” dirigido por el Dr. Ismael Gutiérrez Pastor. Leído en la UAM el 2 de noviembre de 2004.

² H. E. WETHEY, “Herrera Barnuevo’s work for the jesuits of Madrid”, *The Art Quarterly*, 1954, pp. 335-344. ID. “Decorative Projects of Sebastian de Herrera Barnuevo”, *The Burlington Magazine*, XCVIII, London, 1956, pp. 41-46. ID. “Sebastián de Herrera Barnuevo” *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, XI, 1958, pp. 13-42. H. E. WETHEY, y A. SUNDERLAND WETHEY, “Herrera Barnuevo and his Chapel in the Descalzas Reales”, *The Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 15-34. Su traducción al castellano “Herrera Barnuevo y su Capilla de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, XIII, 1967, pp. 12-21.

³ D. ANGULO INIGUEZ, “Herrera Barnuevo y Antolínez”, *AEA*, XXXII, 1959, pp. 331-332. ID. “Herrera Barnuevo y el Retrato de Carlos II del Museo de Barcelona”, *AEA*, XXXV, 1962, pp. 71-72. V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 101-120. M.^a C. CAYETANO MARTÍN, P. FLORES GUERRERO, y C. GALLEGU RUBIO, “Sebastián Herrera Barnuevo, maestro mayor de las obras de Madrid (1665-1671)”, *Villa de Madrid*, IC, 1989, pp. 49-56. E. YOUNG, “Portraits of Charles II of Spain in British Collections”, *BM*, 1984, pp. 488-

493. ID. "Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, CXCIII-CXCV, 1986, pp. 126-130. J. L. BARRIO MOYA, "Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata", *AEA*, LVI, 1983, pp. 409-410. J. L. BARRIO MOYA, y F. A. MARTÍN, "Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio", *Reales Sitios*, LXX, 1981, pp. 11-16. A. BONET CORREA, "Velázquez, Arquitecto y Decorador" *AEA*, CXXX-CXXXI, 1959, pp. 215-251. F. MARIAS, y A. BUSTAMANTE, "Apuntes Arquitectónicos madrileños hacia 1660", *AEA*, LVIII, 1985, pp. 34-43. F. COLLAR DE CÁCERES, "Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV, 2003, pp. 113-124.
- 4 Archivo Diocesano de la Parroquia de San Martín (ADPSM), Libro de Bautismos, n.º 8. f.º 199 v. 4-5-1619. Fue bautizado Sebastián hijo de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez, sus padrinos fueron Cristóbal de Herrera y Anastasia Sánchez, siendo testigos el Ido Bermúdez, el Ido Santacruz y el Ido Gutiérrez.
- 5 A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1724 (ed. 1988), p. 318.
- 6 ADPSM, Libro de Bautismos, n.º 6. f.º 419, 29-10-1611, fue bautizada Isabel hija de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez, sus padrinos fueron Francisco de Cabal y María Sánchez, siendo testigos Juan García del Cubillo. Libro de Bautismos, n.º 6. f.º 696. 12-3-1614, fue bautizado Antonio hijo de Antonio de Herrera y de Sebastiana Sánchez, sus padrinos fueron Pedro Álvarez clérigo y Ana Gómez, siendo testigos Diego de Corona clérigo y Diego López. Libro de Bautismos, n.º 9. f.º 562 v. 19-6-1625, fue bautizado Manuel hijo de Antonio de Herrera criado de su majestad y de Sebastiana Sánchez, sus padrinos fueron Bernardo de Torres Capellan del señor Infante Cardenal e Isabel de Herrera hermana del bautizado, siendo testigos Diego López, A. Herrero y Francisco de Padilla.
- 7 ADPSM, Libro de Difuntos, n.º 3. f.º 642. "lunes 11 de septiembre de 1634 Isabel de Herrera hija de Antonio de Herrera escultor de su mag^d murio este dia de 23 años calle de la vallesta cassas de su padre. R^o los sacramentos no testo por ser hija de familia. Se enterró en San Basilio".
- 8 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7630, f.º 178. 23-IV-1648. Sebastián de Herrera renunciaba a la parte que le correspondía de su legítima paterna a favor de su madre y en segundo lugar a su hermana, a la que le serían de gran ayuda en su matrimonio.
- 9 AHPM, Protocolo 6533, f.º 386-387. 24-V-1656. María de Herrera debió de fallecer antes de 1656 y después del mes de junio de 1653, momento en que se alude a ella en una de las mandas del testamento de la primera esposa de Sebastián de Herrera. (AHPM Protocolo 7632, f.º 185-186).
- 10 TOVAR MARTÍN, *op. cit.*, 1975, p. 104.
- 11 J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia" *Anales de Historia del Arte*, I, 1989, p. 201.
- 12 *Ibidem*.
- 13 ADPSM, Libro de Matrimonios, n.º 5, f.º 153 v. "En la v^a de m^d a diez y nueve de henero de mill y ss^a qta un años yo Sr. Anselmo de la Cuesta el cura de Sn Martin de dha villa en virtud de una certificación de el dho Ido Bar^{me} de frias teniente de cura de San Luis juntamente di las bendiciones nupciales a d. Sebastián de herrera con d^a Jeronima godoy fueron sus padrinos doña Catalina francisca Caxa y Reymundo de abiego fueron ts^o Nicolas de Arenas, Ju^o francisco, Ju^o Benito, Diego desanclares y lo firme tr^o ut supra" Aunque el acta matrimonial lleva fecha de 1641, se casaron en 1642, quien la inscribió en el libro cometió la típica confusión que ocurre cuando comienza un año nuevo. Hasta ahora sólo se conocía su segundo matrimonio, ignorándose que se hubiese casado antes.
- 14 AHPM, Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7631, f.º 1129, 1-III-1652.
- 15 AHPM, Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7632, f.º 185-186. 25-VI-1653.
- 16 M. FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián*, Madrid, 1995, p. 91.
- 17 TOVAR MARTÍN, *op. cit.*, 1975.
- 18 M. CAXA DE LERUELA, *Restauración de la antigua abundancia de España, O Prestantisimo, unico, y facil reparo de su carestia general*, Nápoles, 1631. Véase también la edición de Jean Paul le Flem M., *Restauración de la antigua abundancia de España*, Madrid, 1975.
- 19 AHPM, Matías Serrano, Protocolo 7219, f.º 676-677. 18-X-1651. Matías de Orellana caballero de la orden de Santiago, almirante de galeones y de la real armada. Se obligaba a pagar a Francisca Caxa 78.200 reales en moneda de plata.
- 20 AHPM, Diego de Ledesma, Protocolo 6037, f.º 388. 6-X-1653. Pedro Zapata caballero de la orden de Santiago y Gentil hombre de la Boca de su majestad. Gobernador y Capitán General de los Reinos de las Indias debía 4.712 pesos de a ocho reales de plata a Francisca Caxa.
- 21 AHPM, Protocolo 6071, f.º 561. 25-XI-1660, y f.º 463-464.
- 22 CRUZ VALDOVINOS, *art. cit.*, p. 202.
- 23 J. L. BLANCO MOZO, "Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor", *ADHTA*, XV, 2003, pp. 79-99.
- 24 CRUZ VALDOVINOS, *art. cit.*, p. 206. Cruz Valdovinos cita varios protocolos, pero no utilizó toda la información que contienen, en concreto la que alude a Sebastián de Herrera Barnuevo.
- 25 MARQUÉS DEL SALTILLO, "Artistas madrileños", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 143-144.
- 26 CRUZ VALDOVINOS, *art. cit.*, p. 206.
- 27 *Ibidem*. Domingo Esteban llevaba a casa de Antonio de Herrera –que vivía en casas de la calle Ballesta– el 21 de mayo de 1635 una piedra de Tamajón de cuatro pies y dos pedazos también de Tamajón de pie y cuarto de alto. Esto da a entender que hasta el 21 de mayo Antonio de Herrera y su taller debió de estar ocupado en las esculturas de alabastro de los Reyes Magos, y que la piedra de Tamajón que esperaban se destinaria probablemente para la figura de Adonis, ya que Juan Sánchez se ocupaba desde antes de la figura de Venus a la que se obligó. Esto demuestra que Juan Sánchez de 33 años tenía ya un gran dominio de su profesión y que Antonio su cuñado le veía capacitado para hacerse cargo de obras de mayor responsabilidad. El último pago lo percibió Antonio de Herrera el 6 de setiembre de 1635. (BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, UAM., 2002, p. 582).
- 28 AHPM, Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7630, f.º 178. 23-IV-1648.
- 29 AHPM, Gabriel Narváez Aldana, Protocolo 7642, f.º 212. 23-X-1648. Esta libranza se cobraba del servicio de millones de la villa de Granada.
- 30 AHPM, Gabriel Narváez Aldana, Protocolo 7642, f.º 600. 5-II-1650. Esta cantidad se le había descargado a Sebastián Sánchez por cédula el 20 de setiembre de 1649, pero en esta fecha todavía les restaba por percibir a los herederos 605.387 reales.
- 31 ADPSM, Libro de Difuntos, n.º 5. f.º 243 v. "En 27 de octubre de 1650 m^o D^a Sebastiana Sánchez de león viuda de anto herr^a calle de la vallesta casas de Ant herr^a y barrionuevo R^o los Santos Sacramentos no testo por no tener de que enterrose en S. Basilio con licencia de el sr v^o"
- 32 AHPM, Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7633, f.º 288. 14-I-1658.
- 33 AHPM, Protocolo 6064, f.º 64. 24-II-1651.
- 34 T. DE ANTONIO SAEZ, "Algunas noticias biográficas sobre el pintor Nuñez del Valle", *AEA*, XLVII, 1974, pp. 160-162.
- 35 AHPM, Pedro de Castro, Protocolo 6533, f.º 386-387. 24-V-1656.

- 36 J. M. AZCARATE, "Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV", *Revista de la Universidad de Madrid*, XLII-XLIII, 1962, p. 533.
- 37 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 319. Esta afirmación de Palomino, se constata en una escritura de AHPM, Protocolo 11818, f° 114, citada de forma incompleta por Tovar Martín, de la que no aprovecha todo su contenido (*op. cit.*, 1975, p. 107), por la que se otorga carta de pago el 1-II-1674 a los herederos del maestro mayor de obras de 168435 maravedíes por razón de los 100 ducados que al año recibía por la ocupación de maestro de obras del Real Sitio del Buen Retiro.
- 38 CAYETANO MARTÍN, FLORES GUERRERO, y GALLEGU RUBIO, *art. cit.*, 1989, pp. 49-56.
- 39 TOVAR MARTÍN, *op. cit.*, 1975, p. 105.
- 40 ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1870, pp. 234 y ss.
- 41 AGP, Cédulas Reales, tomo XV, f° 324 v.-325. Y expedientes personales 507/40.
- 42 *Ibidem*, p. 107. y publicada en TOVAR MARTÍN, *op. cit.*, 1983, p. 486. Archivo Parroquial de Santiago (APS) Libro de difuntos de San Juan, n.º 3, f° 271v.
- 43 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 321. Palomino dando los años correctos de nacimiento y defunción de Herrera Barnuevo afirma que murió a la edad de sesenta años.
- 44 *Ibidem*, p. 319.
- 45 A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, tomo V, 1793, (ed. 1988), p. 45.
- 46 E. LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, tomo III y IV, (ed. 1973), p. 58.
- 47 J. A. CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Madrid, 1800, (1965), p. 288.
- 48 J. A. GAYA NUÑO, "El Museo Nacional de la Trinidad, (Historia y Catálogo de una pinacoteca desaparecida), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI, 1947, p. 50.
- 49 WETHEY, *art. cit.*, 1958, p. 25.
- 50 F. DÍAZ MORENO, y C. LOPEZOSA APARICIO, "Nuevas aportaciones sobre el desaparecido convento de Agustinos Recoletos de Madrid", *Anales de Historia del Arte*, IX, 1999, p. 203.
- 51 M. AGULLÓ Y COBO, "Pedro, José, Francisco y Josepe de la Torre, arquitectos de retablos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, pp. 35-36. En la escritura de obligación se especifica que se ensanchará el retablo que antiguamente estaba hecho y se hará un cerramiento ajustado a su cabecero, según la planta y alzado que para ello esta hecho.
- 52 DÍAZ MORENO, y LOPEZOSA APARICIO, *art. cit.*, 1999, p. 203.
- 53 AHPM, Escribano Diego Navarro Sotomayor, Protocolo 7632, f° 844. 8-X-1655.
- 54 DÍAZ MORENO, y LOPEZOSA APARICIO, *art. cit.*, 1999, p. 203.
- 55 *Ibidem*.
- 56 *Catálogo de la exposición Anton van Dyck y el arte del grabado*, V E, Madrid, 2003.
- 57 Para un mejor conocimiento del proceso constructivo de la iglesia del Colegio Imperial véase A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El Colegio Imperial de Madrid", *Miscelánea Comillas*, LIV, 1970, p. 410.
- 58 Sobre esta capilla y su patronato existe documentación inédita en el Archivo Histórico Nacional (AHN) que aclara muchos aspectos de su historia.
- 59 AHN, Sección Jesuitas, libro 55, "Memorias que fundo doña Isabel de Tebar de quien es patrón perp° y heredero el colegio imperial de la Compañía de Jesús de Madrid" f° 123-124v. "Debe la hazienda de la s^{ra} Doña Isabel de Thebar en este año de 1632: Retablo 2255 de que sean gastado en la madera y manos en este año hasta fin de diz de 1632. Retablo 603 ds se ponen mas por gasto en esta acienda que sean gastado mas en el retablo y dinero que se dio a la madre del H° bautista. Alimentos 1010 ds se ponen por gasto mas de los alimentos de onze meses quel H° Bautista sea ocupado en este año en el retablo. Hallo aver gastado en la obra pia y mejora que es en la Cass P^l desta hacienda y retablo que ba aciendo para la capilla de la Señora. Alimentos. Ytem de cinco meses de los alimentos del H° Bap^{ta} febrero, marzo, abril, mayo junio que a travajado en el retablo, y se advierte que aunque no esta acavado no se le an de cargar mas alimentos a esta obra a razon de a 100 ducados. Alimentos 398 por los alimentos de un aprendiz del H° Fco Bap^{ta} por medio año. Alimentos Item 300 por los alimentos de medio año de la madre del H° Bap^{ta} Porque otro medio se carga a la fabrica de que se le debe hasta fin de junio deste presente año".
- 60 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, (ed. 1988). CEÁN BERMUDEZ, *op. cit.*, p. 219.
- 61 J. ÁLVAREZ LOPERA, "Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas" *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Hospital Real de Granada, 2001, pp. 158-161.
- 62 E. TORMO, *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, Valencia, (ed. 1972), p. 112.
- 63 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970, p. 434.
- 64 AHN, Sección Jesuitas, libro 757, "Alhajas de la Sacristía del Colegio Imperial, empieza en fin de Agosto de 1688", f° 16v.
- 65 AHN, Sección Jesuitas, leg. 754.
- 66 AHN, Sección Jesuitas, leg. 754. En el cuerpo de la iglesia se distribuían hasta diez pinturas con marcos dorados y una con marco dorado con una estampa con cristal. Quizá estas pinturas pueden también atribuirse a Herrera Barnuevo, ya que en algunas de las fuentes se le adjudicaba la decoración de toda la capilla.
- 67 AHN, Sección Jesuitas, libro 757, f° 16 v. Además había "cuatro relicarios de vara y m.^a en alto con varias reliquias puestas en un adorno de pino sobredorado con vidrieras delante", f° 35-36, f° 78, continúan las descripciones de la capilla.
- 68 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, (ed. 1988), p. 319.
- 69 CEÁN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800 (ed. 1965), p. 288.
- 70 LLAGUNO Y AMIROLA, *op. cit.*, (ed. 1973), p. 58.
- 71 TORMO, *op. cit.*, (ed. 1972), pp. 113-114.
- 72 WETHEY, *art. cit.*, 1958, p. 24.
- 73 BONET CORREA, *art. cit.*, 1961, p. 294.
- 74 AHN, Sección jesuitas, libro 265, fue publicado en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970, p. 414.
- 75 AHN, Sección Jesuitas, libro 265, f° 93v. Cuentas de 1-7-1658. "Retablo Capilla 4.685 ds que por mano de Her° Pedro de Castro y libranzas del P^e Mor se pagaron a los oficiales que hicieron el retablo de D° Diego de Sandoval compra de madera que mando el P^e Prov^{al} se pusiese por gasto y por entrada la venta de la capilla. 159.290 maravedíes" Rodríguez G. de Ceballos indica erróneamente la cantidad de 4658 ducados. El siguiente descargo "12.931 ds que gasto el padre Alonso de Ygarza en el dorado del retablo de D. Diego de Sandoval pintura de la pared, Reja de hierro

- en que van incluso 4040 ds de las pinturas del retablo y la q^{ta} de dhos doce mil novecientos y treinta y un ds. La tomo en un papel el P^e Prov^{al} de P^e Ygarza y mando su R^e se pusiese por entrada la venta de la capilla y por gasto lo que dijese el P^e Ygarza. 439.654 maravedies". A estas cuentas se alude en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970, p. 430.
- 76 AHN, Sección Jesuitas, libro 265. "deuda de don Diego Sandoval, resto de la capilla de Ihs Maria, como parece de la visita pasada, folio 48, 1.224.000". También en las visitas de 1658 y 1659 se hace referencia a los 36.000 ducados que debe Diego de Sandoval por la venta que se le hizo de la capilla que se vendió en 66.000 ducados.
- 77 AHN, Sección Jesuitas, libro 265.
- 78 AHN, Sección Jesuitas, libro 265, f^o 31 v., Visita de 1658 (30-6-1658) "Venta Capilla 66000 ds que de orden del P^e Prov^{al} se ponen por entrada en la fabrica por tantos en que se bendio una capilla a D. Diego Gomez de Sandoval y se advierte que de esta cantidad que se carga se estan deviendo 36000 ds de un efecto sobre millones de Ronda que se esta beneficiando que sino estuviere cobrado para la visita siguiente se debe hacer bueno al padre procurador y poner por descargo". f^o 32 v., 34 v., 35 v., 37, 39, 42, 48, en las siguientes visitas se seguía reclamando los 36.000 ducados que quedo debiendo.
- 79 AHN, Sección Ordenes Militares. Casamientos, expediente matrimonial 47. 12-5-1645. Sus abuelos paternos eran Fernando de Monroy y Elvira de Zúñiga y los abuelos maternos eran Alfonso de Luzón y María de Aragón y Guzmán.
- 80 M. B. BURKE, y P. CHERRY, *Spanish Inventories, I. Collections of Paintings in Madrid, 1601- 1755*, Los Angeles, 1997, p. 1655. Se cita la escritura de AHPM, Protocolo 11429, f^o 453-460.
- 81 Carreño, Rizi, *Herrera y la pintura de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986, p. 317.
- 82 *Ibidem*.
- 83 *Ibidem*.
- 84 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, (ed. 1988), p. 1021.
- 85 *En torno a Velázquez, pintura española del siglo de oro*, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1999, p. 148 y ss. En este estudio se fecha en 1650 el boceto de *Las dos Trinidades*, esta cronología no es la correcta como hemos visto más arriba.
- 86 *Ibidem*.
- 87 M. J. FRIEDLÄNDER, y E. LAFUENTE FERRARI, *El Realismo en la pintura del siglo XVII, Países Bajos y España*, Barcelona, 1945.
- 88 Herrera Barnuevo pudo conocer en su propia casa la obra de Orrente, ya que en una de las mandas del testamento de Antonio de Herrera se hace referencia a que su padre tuvo cuatro cuadros de Orrente de la historia de Jacob. TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 104. Tovar cita esta escritura pero de forma muy incompleta y errónea.
- 89 WETHEY, *art. cit.*, 1954, p. 339.
- 90 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, (ed. 1988), p. 319. Los siguientes autores se basan en la información de Palomino. PONZ, *op. cit.*, tomo V, 1793, (ed. 1988), p. 68-69. LLAGUNO Y AMIROLA, *op. cit.*, (ed. 1973) p. 58. CEÁN BERMUDEZ, *op. cit.* 1800, (ed. 1965), p. 288.
- 91 WETHEY, *art. cit.*, 1954, p. 339.
- 92 *Ibidem*.
- 93 WETHEY, y SUNDERLAND WETHEY, *art. cit.*, 1966, p.17.
- 94 AHN Sección Jesuitas, libro-69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo". En este libro se recopilan varios inventarios de la capilla del Buen Consejo de los siglos XVII y XVIII. Fue utilizado en el estudio de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970. Y leg. 754, n.º 11-12. Estos inventarios se centran sobretudo en las pinturas, alhajas y en los relicarios que cubrían casi en su totalidad todas las paredes de la capilla, y describen el retablo cuya traza salió de la mano de Herrera Barnuevo.
- 95 A. M. BARCIA, Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1906, pp. 82-83. Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia, Madrid, 1979.
- 96 Por información oral de Ángel Rodríguez Rebollo, parece ser que existen dos dibujos de unas pechinas, que según su testimonio pueden identificarse con dos de las tres pechinas desconocidas de esta capilla.
- 97 *Arte y Devoción: Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII- XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid, 1990, p. 64. En la estampa se observan añadidos del siglo XVIII, mientras que otros motivos descritos en el inventario no aparecen en la estampa.
- 98 Esta fotografía se publicó en la revista *Estrella del Mar*, 194-195, año VII, 1926, p. 702. La escasa calidad de la fotografía, la convierte en un simple documento histórico.
- 99 AHN Sección Jesuitas, libro-69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo", y leg. 754, n.º 11-12.
- 100 PONZ, *op. cit.*, tomo V, 1793, (ed. 1988), pp. 68-69. Ponz aludía al mejor gusto de las estatuas de San Joaquín y Santa Ana.
- 101 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, 1724, (ed. 1988).
- 102 AHN, Sección Jesuitas, Libro 69, "Inventario de las Alhajas, ornamentos del Buen Consejo".
- 103 Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, (AHCJPT), Sección Temporalidades, Caja 60. Este inventario fue citado por C. Gálvez, "Los cuadros de San Francisco Javier en el Colegio Imperial", *Estrella del Mar*, 1926, n.º 193, pp. 670-674.
- 104 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado Catálogo de Dibujos. I. Dibujos españoles siglos XV -XVII*, Madrid, 1972, pp. 97-98.
- 105 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *art. cit.*, 1970, p. 431.
- 106 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra de Disegni Spagnoli*, Firenze, 1972, p. 88.

El pintor José Moreno (c. 1630/1637-1677): revisión de su vida y nuevas obras

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

Una nueva lectura de los documentos conocidos sobre el pintor José Moreno (Madrid, hacia 1630/1637-Burgos, 1677) permite replantear los aspectos de su vida familiar y de su profesión. La revisión de la obra conocida dentro de este nuevo contexto y la aportación de nuevas pinturas sirven para entender mejor su papel dentro de la escuela madrileña del Barroco. La última etapa de su vida queda precisada en Burgos entre 1674 y 1677.

ABSTRACT

A new interpretation of the original documents about the painter José Moreno (Madrid, circa 1630/1637-Burgos, 1677) allow for a restatement of the image of his family life and profession. In this context, and with the addition of new paintings, this revision helps to better understand his role within the madrilenian school of Barroc. The last stage of his life remains set in Burgos between 1674 and 1677.

La biografía sobre José Moreno se ha nutrido hasta hoy de las aportaciones de Palomino y de las fechas de sus obras, sin que en ella hayan tenido cabida algunos documentos publicados por el marqués de Saltillo hace ya media centuria y otros más recientes publicados por Agulló y Cobo, a partir de los cuales es posible plantear algunas cuestiones y dudas que afectan a la cronología del pintor, a su familia, a sus relaciones profesionales y a los motivos de su presencia en Burgos. Echando mano del *Parnaso Píntoresco* y *Laureado* de Palomino se ha escrito que José Moreno murió en Burgos hacia 1674 cuando contaba unos treinta años de edad, lo cual permitía deducir una fecha de nacimiento, también en Burgos, cercana a 1644. Aunque Palomino estaba por lo general bien informado, muchos de sus datos son aproximativos, especialmente en cuestiones de fechas, y muchas de sus opiniones son meras apreciaciones subjetivas. Esta breve vida se completaba con las líneas generales de su forma-

ción, que habría tenido lugar en la ciudad castellana, desde donde se trasladó a Madrid para completarla en el taller de Francisco de Solís, de quien adquirió un estilo con cierta semejanza y “de mejor gusto” que el de su maestro. Sin embargo, su obra fue escasa. Palomino no conocía ninguna obra suya colocada de cara al público que pregona su estilo, lo que achaca a “su cortedad, y poca introducción”, términos que han sido interpretados como timidez social, pero que quizá también pudieran referirse a su corta vida, pues según el biógrafo falleció en Burgos “siendo apenas de edad de treinta años... a (hace) pocos años por el de 1674”¹. Ceán Bermúdez², Bosarte³ y el conde de la Viñaza⁴ no aportaron datos nuevos, aunque sí algunas obras. Angulo Iñiguez, que inició la recomposición de su catálogo de obras⁵, se olvidó de los testimonios de Bosarte y de los datos documentales publicados por el marqués de Saltillo⁶, sin los cuales su perfil de Moreno ha estado vigente hasta hoy, en que tampoco ha ha-

bido ocasión de asimilar los datos de Agulló y Cobo⁷ para plantear con todo ello un nuevo panorama. Gracias al marqués de Saltillo conocemos algunos datos familiares nuevos de José Moreno y la pista para otros que él mismo despreció en el transcurso de su investigación, que ofrecen un panorama más rico y completo que el que nos transmitió⁸. Con motivo de la donación de una casa que José Moreno tenía en la Puerta del Sol a fray Alonso de Castro, general de los Franciscanos Mínimos, residente en el convento de la Victoria de Madrid, se procede a la averiguación de su propiedad legítima, remontándose a los abuelos de Moreno, incorporando escrituras de censo, la averiguación de los testamentos de su padre y de su madre, con varios codicilos, más el testamento del pintor con otro codicilio, la escritura de donación por duplicado, porque como se dice al comienzo de la primera copia una de ellas debía ser para él, que murió en el transcurso del procedimiento y por ello se unió al legajo, y las averiguaciones sobre las cargas que pesaban sobre la casa, de las cuales debía hacerse responsable el convento de la Victoria de Madrid.

De acuerdo con el marqués de Saltillo, José Moreno fue hijo de Felipe Moreno y de su segunda mujer Hipólita del Castillo. Felipe fue ensamblador y, conjuntamente con su hermano Pablo, heredó de su padre, de nombre también Felipe, las casas de la Puerta del Sol de Madrid. Los dos hermanos aún eran menores de edad, cuando sus curadores impusieron dos censos sobre dichas casas, uno de ellos a favor de la iglesia de San Ginés. Felipe hizo testamento en Madrid el 12 de octubre de 1652, ante Diego Carreño de Aldrete o Alderete, declarando que estaba enfermo de achaques, pero levantado, que era vecino de la ciudad, que deseaba ser enterrado en San Ginés en la sepultura de sus padres y fiaba en un primo suyo llamando Jusepe Hidalgo la localización de dicha sepultura. Nombró como testamentarios a su mujer Hipólita del Castillo y al “licenciado don Juan de Alfara (*sic*)”⁹, y como herederos a sus tres hijos: Agustín, habido del primer matrimonio con María Franca, sobre el que se anota al margen “38 / en flandes”, y a Juan y José, hijos de su segunda mujer Hipólita del Castillo, anotándose al margen “24 años / en barcelona”. Estas anotaciones deben entenderse como la edad y el lugar en el que se encontraban los dos hijos mayores. En ese año Juan y José eran menores de veinticinco años, razón que le impulsaba a nombrar como curadora a su madre con la circunstancia de relevarla de tener que dar fianzas¹⁰.

Lo más curioso de este documento es la anotación del folio exterior en el que se establece la relación de la serie de con José Moreno, y dice: “Testamento de Felipe / Moreno y codicilos / de su mujer / Tocan a Dⁿ Joseph / Moreno pintor que / tomo el habito de / S. B^o en S. P^o. de / Cardeña”¹¹. Quizá en esta anotación esté la razón del viaje de Moreno a Burgos.

Se deduce que Felipe Moreno había contraído matrimonio en dos ocasiones y que de esos dos matrimonios quedaban tres hijos. Dada la vinculación mostrada con la parroquia de San Ginés, y como se verá más abajo con su ayuda de San Luis, pensamos que sus archivos parroquiales debían proporcionarnos alguna información de carácter familiar. Pero no ha sido así, pues en sus libros sacramentales no hemos hallado ni actas de los dos matrimonios, que en principio se celebrarían en la parroquia de las novias, ni actas de defunción de Felipe Moreno o de sus dos esposas. Si constan algunos nacimientos como los de María y Agustín, bautizados respectivamente el 29 de abril de 1618 y el 13 de marzo de 1620, hijos del primer matrimonio, y el de Felipe Moreno Castillo, bautizado el 17 de noviembre de 1620¹². Este último niño, hijo del segundo matrimonio que no llegó a la edad adulta, nació poco después de los nueve meses del último hijo del primero, por lo que es probable que Felipe Moreno enviudara tras el parto de su primera mujer y se uniera a Hipólita del Castillo o contrajera nupcias rápidamente. La anotación en el margen del testamento de su padre de 1652 dice que su hijo Juan tenía 24 años, por lo que habría nacido hacia 1628, y a José se le menciona como menor de edad, por lo que sería más joven que su hermano, pudiéndose suponer que naciera después de 1629.

La partida de matrimonio de Felipe Moreno e Hipólita del Castillo no se encuentra entre los registros de San Ginés, como tampoco los bautismos de Juan y José Moreno que sobrevivieron a sus padres. Tampoco la partida de defunción de Hipólita del Castillo, madre del pintor, que falleció el 17 de febrero de 1665¹³. Había hecho testamento en Madrid el 9 de enero de 1656, ante Rodrigo Carreño de Aldrete. Declara en este documento que era viuda de Felipe Moreno y pedía ser sepultada junto al altar de N.^a S.^a de la O de la iglesia de San Luis o donde les pareciera a sus testamentarios, ser amortajada con el hábito de San Francisco y que su cuerpo fuera llevado por los “hermanos de Antón Martín”. Además del encargo de las misas, le condona a Lázaro de Sandoval, inquilino de las casas de la Puerta del Sol, la cantidad de 400 reales de ciertos alquileres “por las molestias que recieve con algunas banderas que se le echan...”. Nombraba testamentarios a “Juan Montero, pintor, y a Gregorio, el grabador pintor y a Joseph Moreno, mi hijo”. Así mismo nombró como herederos a sus dos hijos: Juan, de quien declara que hacía unos catorce años “que se fue a servir a Su Magd. y no se a donde está al presente...” y a José¹⁴. Como resultado de los dos codicilos del 5 y del 10 de febrero de 1665, se realizaron en el testamento algunos añadidos laterales por los que sabemos que su hijo Juan fue a la guerra de Barcelona, infiriéndose que esto ocurrió coincidiendo con la sublevación de Cataluña hacia 1642, y que a su hijo José se le debían dar de los bienes

que quedaran tras pagar todas las deudas la cantidad de 10.000 reales que había pagado¹⁵.

Parece que fue este segundo codicilo el que utilizó el marqués de Saltillo: además de reducir las mandas de misas, declara que Agustín, hijo mayor del primer matrimonio de su marido, y Juan, hijo mayor suyo, estaban ausentes desde hacía más de treinta y dos años, sin saber y tener noticias de ellos, tiempo que se deberá aplicar a Agustín, pues la guerra de Cataluña a la que se dice que acudió Juan se desarrolló a comienzos de la década de 1640. Tanto interés en estos detalles de ausencia y falta de noticias se debe sin duda a que los tres hijos eran herederos a partes iguales de la herencia de las casas de la Puerta del Sol. En el último codicilo Hipólita encargaba a José el ajuste de las cuentas con el inquilino Lázaro de Sandoval "*que tiene bodegón en ellas*" y el disfrute de las casas en tanto no aparecieran sus hermanos. José Moreno había pagado de "*su dinero adquirido por su persona sin que la otorgante aja pagado cosa alguna...*" la cantidad de 10.000 reales que se le debían al tabernero Manuel Solana cuando murió su padre. La declaración es sin duda un acto de justicia y de protección de la madre hacia su hijo José de cara a los repartos finales de la herencia entre los tres hermanos¹⁶.

Desde un punto de vista profesional, uno de los datos más interesantes que se extrae de estos documentos es que en el testamento y codicilos de Hipólita se nombra a los pintor Juan Montero de Rojas, al grabador Gregorio Fosmann y a Francisco de Monjartes, Monxartes o Monxarres, oficial de pintor¹⁷, que vivía en la calle de Santa Brígida, en casas de Andrés Fuertes¹⁸.

Apenas tenemos noticias sobre José Moreno para el periodo 1665-1674, que comprende desde la muerte de su madre hasta la presencia de Moreno en Burgos, salvo las que corresponden a las firmas de algunos cuadros conservados como el de la *Anunciación*, fechada en 1668 (Madrid, Salesas Reales) y los dos lienzos de *San Juan Bautista* y *San Francisco de Asís*, fechados en 1669 (Zaragoza, Museo de Bellas Artes). Es fácil suponer que tras la muerte de su madre Moreno iniciara averiguaciones judiciales para saber el paradero de sus hermanos con los que compartía la herencia y que lograra saber algo o que la justicia los declarara muertos.

No habiendo hallado la partida de bautismo de José, debemos revisar la cronología de su nacimiento a través de los datos contenidos en las escrituras anteriores y de dos breves documentos publicados por Agulló y Cobo que corresponden a tasaciones de colecciones de pinturas. El 27 de enero de 1662 Moreno realizó la tasación de pinturas del contador Domingo Plaza. El 16 de noviembre de 1669 tasó las pinturas de don Francisco de Aguirre. En ninguno de los dos casos el tasador declara su edad. Cómo no se hace mención a ninguna situación de inferioridad ante la ley, es de suponer que en ese momen-

to tuviera más de veinticinco años, la edad legal de la mayoría que emancipa y autoriza a formalizar documentos públicos sin necesitar tutor. Esto nos llevaría a calcular una fecha aproximada de nacimiento comprendida entre 1629 (su hermano Juan habría nacido hacia 1628) y 1637, año que se deduce de la tasación de 1662, en que como tasador debía ser mayor de edad. El hecho de que Felipe, primer hermano, naciera en 1620 y el intervalo de ocho años entre los dos hermanos que sobrevivieron a sus padres, permite suponer que José quizá fue el vástago menor de la familia, que tuvo entre medias otros que fallecieron¹⁹.

A partir de 1674 el pintor se trasladó a Burgos, como dice Palomino o entabló relación con instituciones burgalesas, como el convento de los Dominicos de San Pablo, para cuya iglesia realizó una serie de cuatro lienzos firmados en ese año, y parece que reside en la ciudad hasta su muerte en 1677, ocurrida en el hospital de la Concepción a finales de ese año²⁰. Las razones de esta presencia en la ciudad castellana no se conocen con claridad, pues la anotación en el reverso del testamento de su padre que indica que tomó el hábito de San Benito en San Pedro de Cardena resulta algo enigmática. Quizá sólo lo intentó y falleció en el hospital de la Concepción antes de alcanzarlo, porque no hay constancia de ello en los libros de gradas benedictinos²¹.

Los documentos de donación de la casa de la Puerta del Sol, correspondientes al año 1677, parecen destinados a dejar ordenados los asuntos del mundo, toda vez que no menciona en su testamento y codicilo a ningún pariente que a título de heredero pudiera beneficiarse de su bienes. El 30 de mayo de 1677 Moreno, vecino de Madrid y residente en Burgos, hacía donación de la casa de la Puerta del Sol a favor del Padre Provincial de los Franciscanos Mínimos de la Victoria de Madrid, fray Alonso de Castro, para que al final de sus días fuese para el convento. Mas allá de los formulismos, Moreno se sentía profundamente agradecido por los grandes favores que el convento le había hecho. La casa estaba cargada con varios censos, pero se daba libre de otras cargas, especialmente de una manda testamentaria que su madre había hecho en favor de su doncella María Clavera, condicionada a la venta de la casa. Los frailes de la Victoria se comprometían a dar vitaliciamente a Moreno una renta anual de 1200 reales, pagados en dos mitades, y después de su vida a fundar sobre ella una memoria de dos misas semanales que debía ser trasladada a donde viviese Moreno y donde el convento le diera sepultura²². La donación fue aceptada por el convento el 19 de septiembre de 1677²³. Entre tanto, el 10 de junio Moreno hacía testamento²⁴. Tras el protocolo de aceptación de la donación, ésta se hizo efectiva y el convento tomó posesión de la casa el 5 de julio de 1677, una vez averiguados los censos que pesaban sobre la casa²⁵.

Aunque el marqués de Saltillo afirma que José Moreno había muerto antes del 3 de noviembre de 1677, en realidad esta es la fecha de su codicilo, protocolizado en Burgos ante el escribano José Gutiérrez del Campo, en el que declara sus últimas voluntades. En lo relativo a sus bienes, manda a Francisco Pérez del Corral “por los muchos agasajos recibidos”, la tela para un jubón con su casaca, de paño de Segovia de color avellanado, que tenía que hacerle el sastre Pedro de Diego, que vivía en el barrio de Santa Dorotea, pagándole las hechuras. Tenía una espada “en la casa donde posa”. Y encarga al padre Alonso de Castro, del convento de la Victoria de Madrid, que vendiera los bienes que tenía en la casa de la Puerta del Sol para pagar sus deudas. Entre las mandas de carácter pictórico, que son las únicas que parcialmente le interesaron al marqués de Saltillo, Moreno dona la piedra de moler colores a Domingo Mansilla. Para José de Illana estaba haciendo un cuadro de la *Huida a Egipto*, a cuenta del cual había recibido cuatro reales de a ocho, mandando que se le entregase dicho cuadro tal y como estaba “y que no pida cosa ninguna”. A María García le manda un cuadro de la *Concepción*. Estaba haciendo dos cuadros para Antonio de Buitrago, vecino de Burgos, de quien tenía recibidos 100 reales de vellón, y manda que se le entreguen los bastidores tal y como estaban, descontando los 32 reales del coste de la tela (anjeo) que el pintor había puesto, y otros 68 reales en dinero. Declara una deuda con el vinatero Andrés de Romo, que ascendía a dos reales de a ocho de plata y manda que se le entreguen, así como seis bastidores que le había dado para que le hiciera otras tantas pinturas²⁶.

El último documento data del 3 de diciembre de 1677. Moreno daba poder al P. fray Alonso de Castro para cobrar de Gregorio López y de Toribio de Quintana, vecinos de Madrid, las rentas vencidas de la casa de la Puerta del Sol²⁷.

Aunque no sabemos en que momento falleció el pintor, el óbito debió ocurrir en diciembre de 1677, pues la diligencia del escribano José Gutiérrez del Campo, fechada el 27 de octubre de 1679, puesta delante de todo el expediente generado por la donación de la casa, dice que sucedió en el hospital de N.ª S.ª de la Concepción de Burgos “el año pasado de 1677” y que, siguiendo su voluntad, al haber fallecido en la ciudad castellana donde existía convento de la Victoria de Franciscanos Mínimos de San Francisco de Paula, fue enterrado bajo el púlpito en la capilla mayor de su iglesia²⁸. A través de la escritura de donación y del codicilo se observa el profundo agradecimiento con que Moreno ejecuta sus actos, una bondad que puede estar en el trasfondo de la definición “de corteidad” Palomino y de la decisión final de retirarse al monasterio de Cardeña.

El biógrafo de los pintores españoles afirma que Moreno fue discípulo de Francisco de Solís (1620-1684), una

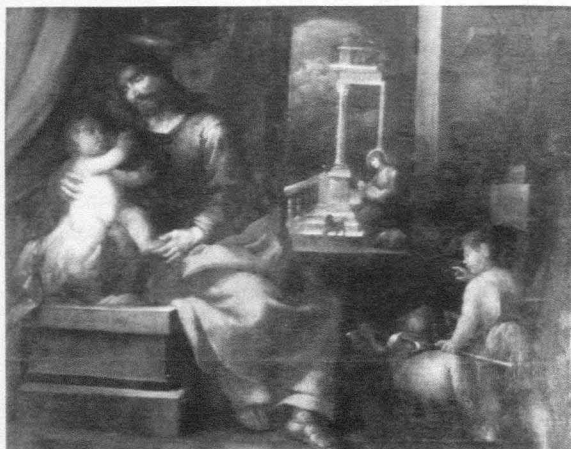


Fig. 1. Moreno. *Taller de Nazaret*. Zaragoza, catedral del Salvador (*La Seo*).

afirmación con más conocimiento de causa que otras, puesto que parece ser que Palomino se valió de un manuscrito de Solís en la redacción de su *Parnaso*²⁹. Quizá hubiera algún parentesco entre ambos pintores, pues las madres de ambos llevaban el mismo apellido: Solís fue hijo del pintor Juan de Solís y de su primera mujer Isabel del Castillo y parroquiano de San Ginés³⁰, como parece que también lo fueron los padres de Moreno.

De las obras firmadas de José Moreno se deducen al menos dos estilos: uno, representado por el *Taller de Nazaret con San Juanito*, conservado en la catedral del Salvador de Zaragoza (Fig. 1)³¹, con modelos aún no personales y empastes gruesos con pincelada suelta que desdibuja los contornos de las figuras; y otro, al que pertenece casi toda su obra, de dibujo preciso, con formas amplias, empastes planos dados como con espátula mas que con el pincel y tintas claras muy delicadas, abundando en lo decorativo a través de plegados minuciosos y el trazo acaracolado de las mejillas, las cabelleras, las nubes y los paños. Es en este segundo estilo en el que se aprecian modos formales semejantes a los de Solís y su conexión en la escuela madrileña con los de Sebastián Herrera Barneque y Alonso Cano.

Angulo Íñiguez fue el primero en plantear el trabajo de recopilación de las obras conocidas y citadas de José Moreno, reuniendo hasta seis obras conservadas y otras seis citas correspondientes a pinturas no localizadas o perdidas. Ibáñez Pérez localizó parte de los cuadros del convento de San Pablo de Burgos. Pero ambos autores utilizaron la información a través de la cita de segunda mano del conde de la Viñaza, por lo que parte de los datos publicados por Bosarte cayeron en el olvido. Este catálogo se ha visto incrementado con nuevas obras, habitualmente firmadas y fechadas, pero en todo caso de estilo identificable.



Fig. 2. Moreno. *Adoración de los Reyes Magos*. Firmada en 1660. Colección particular.

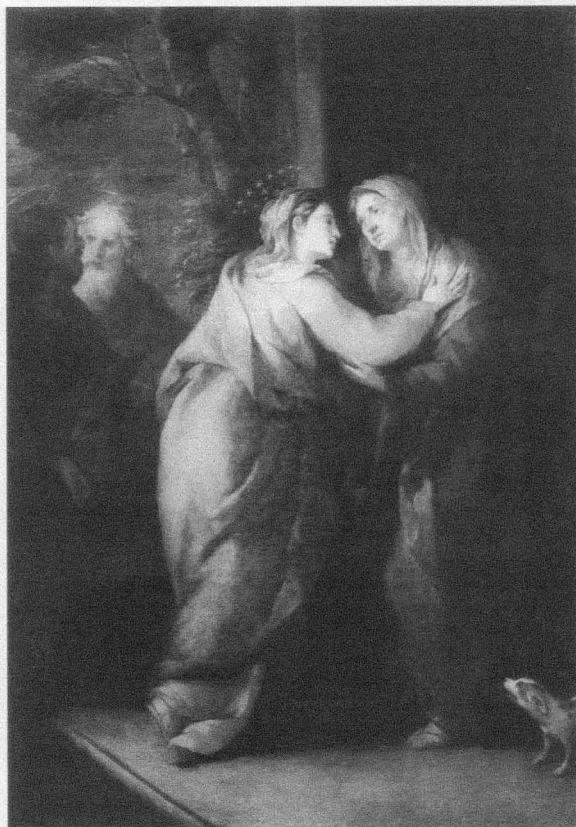


Fig. 3. Moreno. *Visitación*. Firmada en 1662. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 4. Moreno. *Anunciación*. Firmada en 1668. Madrid, monasterio de las Salesas Nuevas.

OBRA

Una de las más antiguas pinturas de Moreno que ha llegado hasta nosotros es la *Adoración de los Reyes Magos* (colección particular), firmada y fechada en 1660 (Fig. 2), cuando el pintor había entrado ya en la veintena. Es una muestra fundamental del estilo que practicaba en las fechas más cercanas a la terminación de su formación³². Contiene alusiones claras al estilo de pintores consagrados como Francisco Rizi, Juan Carreño y Alonso Cano, así como al de su maestro Francisco Solís, pero también ofrece modelos completamente personales, especialmente los de la Virgen y el Niño. El colorido es más cálido, de pincelada más empastada y suelta, a manchas siguiendo la tradición veneciana arraigada en Madrid.

Por cronología se acerca a la *Visitación* firmada en 1662 (Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. n.º 2994)³³, la misma que Angulo Íñiguez creyó firmada en 1668 (Fig. 3)³⁴. El colorido suave es ya una constante en la pintura de Moreno, especialmente destacable por el uso de tonos blancos marfileños, azules, rosados y verdes pálidos, que evocan a Cano, como también parece deuda del

maestro granadino la figura de San Joaquín, semejante en compostura y en el artificio de la barba partida al *San Pablo* (Dresde, Staatliche Gemäldegalerie), que Wetthey fecha hacia 1645-1650³⁵. Más madrileño y menos personal se muestra en el lienzo del *Taller de Nazaret* (Zaragoza, catedral del Salvador) (Fig. 1), que quizá deba ser tenida como su primer trabajo conservado, aun cuando Anson Navarro la fecha hacia 1665-1670 y define su estilo de como de “pincelada amplia y moderadamente empastada”, de cromatismo “limitado, dominando una entonación en general ocre y verdosa”³⁶. En este contexto conviene mencionar que Poleró recogió la firma de un cuadro de Moreno, fechado en 1661, si bien no mencionó a qué cuadro se refería³⁷.

En el catálogo de la colección del rey Louis-Philippe se recoge en los inventarios de 1838 la existencia de un lienzo de *La Sagrada Familia*, que se dice firmado en 1667. En 1853, el lienzo fue puesto ala venta en Londres y adquirido por el hijo de Lord Hardinge. Con tal ocasión Richard Ford lo describió de la siguiente manera: “*El tema está concebido y pintado con mucha ternura. José, en su banco de carpintero, ofrece al Niño Jesús una pequeña cruz, mientras que María, presintiendo el futuro de su hijo, le mira tristemente*”³⁸. Se trata de una obra no localizada, de iconografía desconocida en el breve catálogo de Moreno³⁹.

La *Anunciación* firmada en 1668 (Madrid, monasterio de las Salesas Reales)⁴⁰ es una obra plenamente personal (Fig. 4), por lo que puede afirmarse que en estos años Moreno alcanzó su estilo más característico, cargado de sutilezas cromáticas en las telas tiernas, quebradas en finos plegados que se irisan de perfiles centelleantes de luz blanca. Algunas semejanzas compositivas se encuentran entre esta composición y el mismo tema pintado por Cano para el retablo de Nuestra Señora de la Paz de la catedral de la Magdalena de Getafe⁴¹, aunque Moreno ha acentuado lo barroco a través del mayor movimiento del ángel, de la riqueza arquitectónica del escenario, de las telas y de los ángeles, así como de los efectos de luz que inundan la estancia.

El dinamismo barroco alcanza aún mayor intensidad en otra *Anunciación* (Williams College, Williamston, Massachusetts, U.S.A.), pintura que hay que considerar igualmente como obra de José Moreno, dando por buena la prudente consideración de E. J. Sullivan (Fig. 5)⁴². La pintura es una de las obras maestras de Moreno por varias razones. La complejidad compositiva con el escenario arquitectónico en escorzo rematado por los telones a la manera veneciana y flamenca, la disposición escalonada de las dos figuras principales o la complejidad iconográfica de la representación de la Trinidad, con la segunda persona en forma de niño, semejante a los que aparecen en varias versiones de la *Huida a Egipto* (Madrid, colección privada; Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art).

Destaca esta pintura por la iluminación oscura interrumpida por los resplandores de la gloria celestial y del ángel. La composición en su dinamismo recuerda a la *Anunciación* firmada por Claudio Coello en 1666 (Madrid colección particular)⁴³. Los modelos son más corpulentos de lo que nos tiene habituados Moreno, pero tanto el ángel, como el Niño Jesús o la interpretación de la paloma del Espíritu Santo no dejan lugar a dudas sobre la autoría. El movimiento quiebra los paños de los ropajes. El colorido de tonos azules y blancos en las ropas de la Virgen, rosados y verdes bordados en oro de la túnica del ángel y de los cortinajes, los agrisados con tonos malvas de Dios Padre y los azafranados de la alfombra, componen una sinfonía de medias tintas zigzagueadas de toques y brillos blancos sobre los frágiles pliegues de las telas de seda. Por si quedaran dudas sobre la atribución, de nuevo la paloma del Espíritu Santo es como una firma de Moreno. Es probable que, desde un punto de vista cronológico esta *Anunciación* fuera realizada en a finales de la década de 1660-1670, y muestra la plena madurez del pintor.

En 1669 están fechados la pareja de lienzos de *San Francisco de Asís* y de *San Juan Juan Bautista* (Zaragoza, Museo de Bellas Artes) (Figs. 6 y 7), en los que ambos santos están representados de media figura, el franciscano recibiendo los estigmas y San Juan en medio de un frondoso desierto dando de beber al cordero con su concha⁴⁴. El predominio de tonalidades pardas y verdosas se ve animado con los efectos de luz que iluminan intensamente partes de las figuras y reavivan los perfiles de las ramas, de las nubes y de las rocas. El estilo de Moreno parece haber alcanzado una madurez que se mantiene en el resto de su obra posterior.

Prácticamente inédita es una gran *Inmaculada Concepción*, que sólo conozco a través de fotografía en blanco y negro del Archivo Moreno, tomada probablemente en el transcurso de la guerra civil (Fig. 8). Consta que pertenecía entonces al conde de Toreno. En su ángulo inferior izquierdo se lee con toda claridad y buena caligrafía “*Josef Antolinez fat / año 1672*”⁴⁵. Quiero suponer que, dada la frecuencia con la que José Moreno firmó sus cuadros, se trate de una firma que fue verdadera, pero que llegó dañada con el apellido incompleto y fue posteriormente manipulada, interpretando quien la restaurara los rasgos angulosos iniciales de la eme de Moreno por los de la Ant... de Antolinez. El año encaja en la cronología de Moreno, lo mismo que el estilo, completamente ajeno al personalísimo de Antolinez, quien a modo de ejemplo comparativo firmó en 1673 el *Tránsito de la Magdalena* del Museo de Bellas Artes de Sevilla⁴⁶. En su iconografía Moreno siguió los esquemas habituales en el siglo XVII, entremezclando diversas fuentes del Génesis (*ipsa*), el Cantar de los Cantares (*Virgen tota pulchra*) y el Apocalipsis (*Mulier amicta sole*). La Virgen está representada sobre los resplandores del sol que trazan radialmente su



Fig. 5. Moreno. *Anunciación*. Williamston, Williams College (Massachusetts, USA).

luz y forman una oquedad profunda y luminosa de gloria. Se dispone lateralmente, como en avance suave, para recibir la gracia del Espíritu Santo, con las alas explayadas y el plumaje espeso y bien definido. Es un modelo joven, de rostro redondeado y muy característico del pintor, con los cabellos sueltos y coronada por las doce estrellas. Es de suponer que la túnica y el manto tengan el colorido habitual blanco y azul, con los correspondientes tonos pastel y brillos plateados. El contorno de la tela se complementa con nubes a contraluz y querubines dibujados con certeza de trazo, redondos, con gruesos mofletes y cabellos acaracolados. Las agrupaciones entorno a la peana de nubes del primer término son especialmente hermosas, con ángeles de cuerpo completo portadores de símbolos tomados del Cantar de los Cantares: espejo, lirio, rosa, palma, azucena, templo. Sorprende que no se halle la luna de la visión del Apocalipsis, quizá oculta por la peana de nubes, aunque si está arrastrándose en la tierra la serpiente del pecado del Génesis, recuerdo de la tentación de Eva y signo del triunfo de María.

Moreno interpretó en varias ocasiones el tema de la *Huida a Egipto*. Palomino mencionó una versión entre las pocas obras de su mano que fue capaz de recordar. El propio pintor estaba terminando en 1677 otra por encargo de José Illana. Bien pudiera ser que alguna de éstas coincidiera

con alguna de las conservadas. La que se guarda en Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts) está firmada y fechada, pero no son legibles las dos últimas cifras del año (Fig. 9). Se ha supuesto que se trate de 1662⁴⁷, pero creo que su estilo encaja mejor en el de las obras posteriores a 1665. A modo de friso, la composición se desarrolla de izquierda a derecha en un plano casi único, precedida de un bello ángel bajo la sombra de las palmeras que parece jugar con los angeles niños. La Virgen va montada sobre el asno con el niño Jesús en su regazo, seguidos a pie por San José, con cayado y sombrero de viaje, que señala hacia el grupo de jinetes que se divisa en la lejanía. El colorido repleto de azules, rosados, amarillos, malvas y rojos se muestra con las sutilezas de tonalidad pastel, desplegados sobre los finos pliegues de todas las telas, como en la *Anunciación* de Williamston. La composición es semejante a una de las dos versiones del mismo tema que se conservan en el Museo del Prado, procedente del Museo de la Trinidad y depositada en el museo de Gerona (núm. inventario 7489). Está concebida en formato vertical y se ha hecho desaparecer el grupo de los soldados que figura en la de Minneapolis⁴⁸. Su estilo parece en cambio bastante seco, como si se tratara de una pintura inacabada (Fig. 10). La misma composición se repite en otra *Huida a Egipto* (colección particular)⁴⁹ dispuesta en una amplio



Fig. 6. Moreno. *San Juan Bautista*. Firmado en 1669. Zaragoza, Museo de Bellas Artes.

paisaje con bellas arquitecturas de pilastras rústicas y arcos de triunfo en el lado derecho (Fig. 11). Los modelos de la Sagrada Familia con los mismos, pero la palmera del lado izquierdo adquiere mayor amplitud y un notable aire decorativo con sus hojas muy rizadas. Siendo obra cercana a Moreno, su técnica y su espíritu son diferentes y quizá estén más próximos a los de su maestro Francisco Solís.

La segunda versión que conserva el Museo Nacional del Prado (núm. inventario 2872) también procede del Museo de la Trinidad y se salvó en el incendio del Palacio de Justicia de Madrid (Fig. 12). Elías Tormo no logró leer las dos últimas cifras de la fecha, pero emitió un acertado juicio sobre el estilo de el cuadro, “*que si no la viera firmado, para atribuirlo a un Cerezo o a un Claudio Coello sería flojo, pero que es muy agradable de tono para ser de un ignoto José Moreno*”⁵⁰. Según Angulo Iñiguez está fechada en 166(8), aunque los catálogos actuales del Museo no dan ninguna fecha⁵¹. Aun respetando la composición en friso, todas las figuras excepto las del burro y San José, cambian se tipo humano y de movimiento. El ángel guía es un joven corpulento y joven con la cabeza baja y el cabello rizado de color rubio pajizo que tira de los arreos de asno. La Virgen a lomos de la borriquilla adopta una postura más lateral y San José, menos agitado que en el lien-



Fig. 7. Moreno. *San Francisco de Asís*. Firmado en 1669. Zaragoza, Museo de Bellas Artes.

zo de Minneapolis, juguetea dándole algo al Niño. En su línea habitual, el colorido ofrece una gama de tonos claros: rosas, azules, verdes y varias gamas de ocre en los ropajes de las figuras, que destacan luminosos sobre el fondo azulado y verdoso del paisaje.

La habilidad de Moreno con esta composición llega al extremo de invertirla por completo en otra versión (colección particular)⁵², en la que el asno se dispone en oblicuo al plano del lienzo y baja la cabeza para morder alguna hierba, la Virgen lleva sombrero de viaje, el Niño juega con los ángeles del cielo y San José les sigue solícito. El ángel repite el modelo de la *Huida del Museo del Prado* (núm. inventario 2872), pero junto a él aparecen en esta ocasión unas arquitecturas en sustitución de las palmeras.

A estos ejemplares autógrafos de la *Huida* puede añadirse con ciertas precauciones otra pintura del mismo tema que podría corresponder a su producción más antigua, pues el modelo de San José recuerda a alguna de las figuras de la *Adoración de los Reyes Magos*, firmada en 1660. Presenta una composición inmersa en un frondoso paisaje de tono verdoso y claro, cuajado de verduras y de ángeles niños que revolotean en torno a la sagrada familia. La Virgen a lomos del asno lleva al Niño de pie y lo presenta frontalmente, con los rasgos estilísticos propios de José Moreno. La figura de San José sigue a la comitiva



Fig. 8. Moreno. *Inmaculada Concepción*. Firmada en 1672. Colección particular.

con el rostro afilado, elevado a lo alto y portando bajo su brazo el equipaje. El ángel, vuelto de espaldas al espectador, tira del ramal del animal. Quizá por este detalle que se asemeja compositivamente a algunos ángeles de las versiones del *Bautismo de Cristo* pintadas por Juan de Pareja, la pintura se presentó en la edición de Feriarte de 1992 como obra suya⁵³, aunque la composición, los modelos y el estilo coinciden con los conocidos de Moreno.

Las numerosas interpretaciones que Moreno realizó de la *Huida a Egipto* parecen haberlo convertido en un especialista en el tema y haber sido ejemplo o haber marcado una cierta influencia en otros pintores contemporáneos. Un ejemplo lo tenemos en la *Huida a Egipto* de la an-

tigua colección del marqués de Casa-Torres (Madrid), que se reproduce en el catálogo de Lacoste con atribución a Claudio Coello⁵⁴. Presenta modelos y composición que evocan claramente a las interpretaciones de Moreno, como puede verse en la cabellera rizada del ángel y en la composición en friso de las tres figuras. No obstante, los modelos humanos son más monumentales y amplios de rostros, cuerpos y vestiduras, recordando a la *Anunciación* del museo de arte del Williams College (Williamston, Massachusetts, U.S.A.). Otro ejemplo es el lienzo que ha pasado por el comercio de arte de Madrid, con atribución a José Moreno, pero que es obra posterior de un imitador que introduce algunas variaciones, las más nota-



Fig. 9. Moreno. *Huida a Egipto*. Firmada y fechada ilegible. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts.

bles en las figuras del Niño Jesús y de San José⁵⁵. Un tercer ejemplo tiene autor conocido: se trata de Antonio Castejón (Madrid, hacia 1634-1696), que firma la *Huida a Egipto*, conservada en el convento de las Úrsulas de Alcalá de Henares⁵⁶. En este caso, aunque existen variaciones, las deudas compositivas respecto a Moreno son muy estrechas y se relacionan con el modelo de Minneapolis citado más arriba, especialmente la figura del ángel y de San José. Lo más personal de esta pintura de Castejón está en los cambios introducidos en la colocación de la palmera por detrás de San José y en el fondo de arquitecturas situado en el lateral derecho. Además la escena transcurre en un ambiente nocturno, distinto de las claridades de Moreno. Las pocas obras conocidas de Antonio Castejón revelan un estrecho contacto tanto con el estilo de Sebastián Herrera Barnuevo y de Francisco Solís, como con los modelos de José Moreno, según muestra una *Anunciación* (Madrid, colección particular)(Fig. 13)⁵⁷.

El *San Pedro de Alcántara* de las MM. Mercedarias de D. Juan de Alarcón (Madrid) presenta el estilo maduro de Moreno. Quizá sea el localizado en 1939. Angulo Íñiguez señala que estaba firmado “*Joseph Moreno fat*”, que era un lienzo que medía 1,47 x 1,27 metros y que no lo pudo identificar para incluirlo en su estudio ni siquiera con la ayuda de las monjas, quienes suponían que habría sido vendido con motivo de unas obras realizadas⁵⁸. Pero la historia no parece haber sido así. En el reciente catálogo de pintura del convento se recoge en el Pasillo Alto un lienzo de la iconografía del santo alcantarino en acto de recibir la inspiración del Espíritu Santo para escribir, de formato vertical y medidas ligeramente distintas de aquel (Fig. 14), con la errónea atribución a José García Hidalgo⁵⁹. Quizá no está firmado o no ha sido bien examinado. En todos sus rasgos el estilo es el de José Moreno, caracterizado por sus tonalidades suaves, su dibujo ondulante, las formas plenas de los rostros y la plasticidad del Espíritu Santo, casi una firma en aquellas obras que no la lle-



Fig. 10. Moreno. *Huida a Egipto*. Gerona, Museo (Depósito del Museo Nacional del Prado, n.º inv. 7489).

van visible, además del sentido acaracolado y dinámico de sus composiciones. En el caso de este *San Pedro de Alcántara* el predominio de las tonalidades ocre es absoluto en razón de la ambientación penitencial de la figura y de los hábitos pardos de la orden franciscana que viste el santo.

Entre las obras documentadas de Moreno, presumiblemente pintadas durante su periodo madrileño antes de trasladarse a Burgos en 1674, de las que no consta su paradero actual, hay que recordar los lienzos de *Santa Catalina*, de *San Antonio Abad* y de la *Huida a Egipto*⁶⁰. Por la rareza del tema y la precisión con que se identifica a Moreno como autor llama la atención la existencia entre los cuadros de la testamentaria de don Luis Cermeño, caballero de Santiago y consejero de Castilla, Indias y Santa Cruzada, de una pintura de “*Las codornices de los hebreos, original de Joseph Moreno*” de 3 x 2 varas, con marco negro, tasada en 1699 por el pintor Manuel de Castro en 2.200 rs.⁶¹. El tema tiene sus fuentes literarias en el Antiguo Testamento (*Éxodo* 16, 13). Nada se sabe del curioso cuadro, probablemente una de las frecuentes alegorías eucarísticas del Madrid de la segunda mitad del siglo XVII, que el pintor ejecutaría durante su periodo madrileño.



Fig. 11. Moreno. *Huida a Egipto*. Colección particular.



Fig. 12. Moreno. *Huida a Egipto*. Madrid, Museo Nacional del Prado (n.º inv. 2872).

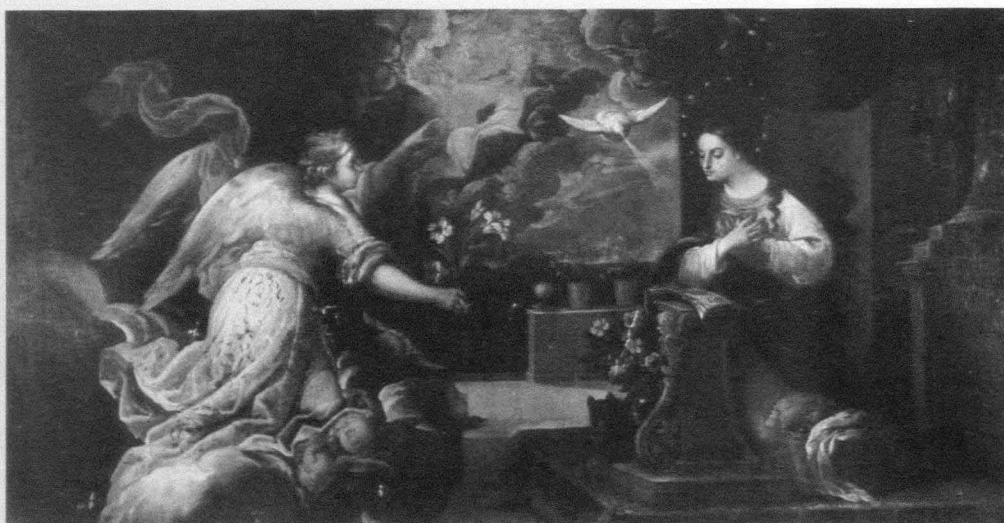


Fig. 13. Antonio Castejón. *Anunciación*. Madrid, colección particular.

ETAPA BURGALESA: 1674-1677

Palomino sitúa la ausencia (y la muerte) de Moreno hacia 1674, coincidiendo con su traslado a Burgos. Los lienzos del convento de San Pablo están fechados precisamente en ese año y hasta su muerte en 1677 Moreno aparece vinculado a la ciudad de Burgos, a la que en verdad no se sabe en qué momento llegó. Respecto a los cuadros pintados para el convento de los Dominicos de San Pablo, dice Bosarte que vio allí dos cuadros firmados por Moreno, colocados en dos retablos: “*El uno representa a un Santo diciendo misa. En la parte superior del quadro, Jesucristo con acompañamiento de ángeles, y en la inferior un Purgatorio. El otro es un San Miguel sacando del purgatorio las almas. En el remate de estos dos altares hay quadros pequeños del mismo autor. En el de San Miguel un San Juan Evangelista, y en el otro una Concepción*”⁶². Salvo la de *San Juan Evangelista*, todas las demás pinturas se conservan en la parroquia de San Martín de Quintanadueñas (Burgos). Ibáñez Pérez, que las dio a conocer, sólo señala firmada y fechada en 1674 la de *San Miguel* (Fig. 15). Lo más sorprendente quizá sea su afirmación de que las tres pinturas localizadas son del mismo tamaño (unos 3 x 2 metros)⁶³, lo cual configuraría una estructura de retablo bastante extraña con cuerpo y ático casi iguales, pero adecuada a los entrepaños estrechos y altos de las capillas de un edificio gótico. Pero Bosarte aseguró que los de arriba eran “*quadros pequeños*”. De las tres pinturas localizadas, Ibáñez Pérez no comentó ni reprodujo la de la *Inmaculada*⁶⁴. Recientemente Casillas García ha aclarado su ubicación en la capilla de las Ánimas, precisando que alguna de ellas fue seleccionada por Carderera para ser enviada a la Academia de San Fernando, aunque o bien no llegaron a ir a Madrid o bien fue devuel-

ta, una vez que se supo que su propietaria era la citada cofradía de las Ánimas y no el convento desamortizado⁶⁵. En las anotaciones de Carderera ya no se habla del *San Juan Evangelista*, por lo que quizá haya que suponer que había desaparecido antes de 1837.

A lo publicado hay que añadir que también el lienzo de la *Alegoría de las Misas Gregorianas* está firmado y fechado⁶⁶ y que en su iconografía, además de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden, arrodillado con el rosario en las manos, figura otro dominico, obispo y santo, que quizá deba ser identificado con San Alberto Magno, maestro de Santo Tomás de Aquino (Fig. 16). Respecto a los dos grandes lienzos que parecen haber formado el cuerpo del retablo, el lienzo de la *Inmaculada Concepción*, demasiado alto y sucio para ver si se halla firmado, es de medidas ligeramente menores que las de los otros lienzos⁶⁷.

A pesar de lo complejo de ambas composiciones, con oquedades resplandecientes cercadas de nubes a contraluz o con arquitecturas en perspectiva y visión celestial, las pinturas tienen un cierto aire plano, de figuras traídas a la superficie de la tela. El dibujo es continuo y preciso en su trazo ondulante que delimita cada una de las figuras, de los paños o de las nubes. Siguiendo el tono general de toda la obra conocida el colorido es claro a base de azules, rosas y nacarados de las carnaciones corporales de los desnudos. En la *Alegoría de las misas gregorianas* con Santo Domingo de Guzmán y San Alberto Magno el pintor tiene ocasión de aplicar el color verde sobre la casulla del sacerdote celebrante, animando la austera bicromía blanca y negra de los hábitos dominicanos. Da la impresión de que en estas pinturas tardías de Moreno su estilo aparece algo anquilosado y sin las sutilezas que alcanza en la *Anunciación* de Williamston.



Fig. 14. Moreno. *San Pedro de Alcántara*. Madrid. MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón.

La *Inmaculada Concepción*, no reproducida hasta fecha reciente (Fig. 17), es un hallazgo de primer orden, tanto por su composición dentro de la escuela madrileña del siglo XVII, como por su iconografía, en la que quizá los Dominicos tuvieron algo que decir, dadas sus posturas contrarias respecto a la "pía opinión" que defendía la concepción inmaculada de la Virgen. Representa a la Virgen de frente en medio de un paisaje de espesas nubes agrisadas y con un horizonte marino al fondo. Viste túnica blanca y manto azul; va coronada de estrellas, sus párpados caen pesados y sus dos manos separadas se lanzan hacia su lado izquierdo. Los pies en fuerte contraposo descansan uno sobre el creciente lunar y el otro pisa la cabeza de la serpiente. Toda la composición se halla dibujada con extrema precisión. La masa oscura de las nubes en el primer término dota de mayor profundidad a la lejanía azulada, levemente dorada por la irrupción diagonal de la luz divina que ilumina María. La aplomada composición carece del impulso ascensional del tema de la ascensión y del dinamismo con el que la pintura española del siglo XVII representó a la Inmaculada Concepción. No hay presencia de angeles, ni del Espíritu Santo, ni de símbolos marianos. Esta iconografía mariana tiene una impronta ajena a las tipologías más frecuentes de la época. Por la descripción del tema pa-



Fig. 15. Moreno. *San Miguel y las ánimas del Purgatorio*. Firmado en 1674. Quintanadueñas (Burgos). Parroquia de San Martín.

rece que el pintor ha optado por unir las alusiones que el Génesis y el Apocalipsis hacen a la Virgen. En el Génesis se relata el triunfo del linaje de la Virgen sobre el de la serpiente, de la redención a través de la encarnación de Jesús del pecado causado por Eva y la serpiente, fundamentando de paso el papel de María como corredentora (*ipsa*): "Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer. Y entre tu linaje y el suyo; este (*ipsa*) te aplastará la cabeza, y tu le acecharás el calcañal" (Gen. 3,15)⁶⁸. En el Apocalipsis se relata la encarnación del Hijo de Dios y las encarnaciones del mal, que comienza con la señal grande de la aparición de "una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de los pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas" y la batalla en el cielo tras la cual "fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada diablo y Satanás..., y fue precipitado en la tierra... Oí una gran voz en el cielo que decía. Ahora llega la salvación, el poder, el reino de nuestro Dios y la autoridad de su Cristo..." (Apoc. 12,1-9).

Como ha demostrado Stratton, la configuración final de la iconografía de la Inmaculada Concepción en el arte español de los siglos XVI y XVII es el resultado de un largo proceso de ensayos, descartes y síntesis de otras ico-



Fig. 16. Moreno. *Alegoría de las misas gregorianas con Santo Domingo de Guzmán y San Alberto Magno*. Firmado en 1674. Quintanadueñas (Burgos). Parroquia de San Martín.

nografías, como la de la Asunción de la Virgen, que en muchos casos no es posible clarificar de modo completamente satisfactorio por carecer de los oportunos contextos. Además, por otro lado, cuando existe el contexto de una determinada imagen o pintura suele prevalecer el tema de la Asunción, como ocurre en el caso del retablo de la capilla de don Martín de Ircio, realizado por Pedro de Arbulo en 1568 (Briones, La Rioja, iglesia parroquial). La iconografía de la Inmaculada Concepción, rodeada de las letanías, está más cercana de la *Virgen tota pulchra* del Cantar de los Cantares, y la Asunción está más próxima a la *Mulier amicta sole* del Génesis ⁶⁹.

Para clarificar qué es lo que pintó Moreno es conveniente considerar el contexto de los dos retablos según los describe Bosarte, especialmente el hecho de que el otro lienzo del ático fuera un *San Juan Evangelista*. Sólo con este detalle tenemos evidencia y prueba de que el peso de la iconografía del Apocalipsis es superior al peso de la In-



Fig. 17. Moreno. *Inmaculada Concepción*. Quintanadueñas (Burgos). Parroquia de San Martín.

maculada Concepción. Y se pueden aducir otros detalles, como el horizonte marino y el mar al que se alude en el relato apocalíptico⁷⁰. Con todo, el gesto de pisar la cabeza de la serpiente, casi el único y exclusivo en la acción de la figura, incide en el papel de la Virgen como co-redentora en la historia de la Salvación, más que en el concepto de la concepción inmaculada. Desde este punto de vista, aunque puede que el encargo de los lienzos fuera obra de la cofradía de las Ánimas, cabría achacar a los frailes dominicos de San Pablo de Burgos alguna responsabilidad en la configuración teológica y plástica de la pintura.

Como es sabido, los Dominicos fueron los grandes defensores de las tesis "maculistas" frente a las tesis "inmaculistas" que sostuvieron casi todas las restantes órdenes religiosas españolas, defensoras de la proclamación de un dogma de la Inmaculada Concepción que, antes de ser definido en 1854, sólo contó con el decreto de la Inquisición General, confirmado por Paulo V (12 de septiembre de 1617) que imponían silencio a la defensa pública de las tesis contrarias a la "pía opinión". A partir de entonces las opiniones contrarias pasaban a ser de ámbito privado y esporádicamente provocaron algunos enfrentamientos. Todavía en 1662 los Dominicos de San Pablo de Burgos dieron lugar a alguno de estos enfrentamientos, a propósito de la proclamación de la *bula Sollicitudo* de Alejandro VII (8 de diciembre de 1661). Con motivo de asistir el



Fig. 18. Moreno. *Santa Catalina de Alejandría*. Florencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, n.º 6106 F.

Ayuntamiento de Burgos a la celebración de la fiesta de la Conversión de San Pablo en el convento de los Dominicos, el consistorio envió a un representante para que hablara con el Prior y le pidiera que el predicador del sermón hiciera algún elogio a la Concepción. Sin embargo el Prior no hizo caso de la sugerencia, diciendo que “*ni lo podía mandar, ni sus religiosos decir el elogio, por tener orden superior*”, a consecuencia de lo cual la ciudad cambió para siempre la celebración de la fiesta a la parroquia de San Gil y escribió comunicando lo ocurrido a la Real Junta de la Inmaculada⁷¹. No es fácil establecer un nexo entre la nada convencional *Inmaculada Concepción* de José Moreno y la actitud “maculadista” latente en el convento de San Pablo, aunque dicho nexo fuera posible directa o indirectamente⁷².

Desde un punto de vista puramente formal, el grandioso perfil fusiforme con el manto recogido sobre el brazo y el hombro recuerda tanto a los modelos marianos de Carreño de Miranda, como a los de Alonso Cano. Sin embargo la actitud de las manos, movidas simultáneamente hacia su lado izquierdo, la relacionan con la *Inmaculada Concepción “de Leganés”* de Peter Paul Rubens (Madrid, Museo del Prado) y con la *Inmaculada Concepción* de Claudio Coello, conocida a través de dos ejemplares de



Fig. 19. Moreno. *Ángel*. Gijón, Instituto Jovellanos (destruido).

hacia 1665-1667, uno en colección particular y otro, a modo de boceto en las Comendadoras de Santiago, ambos de Madrid⁷³. El colorido es parco con predominio del azul y del blanco en las ropas de la Virgen, con hondos surcos de sombra que oscilan en los extremos del gris, proporcionándole un característico tomo madrileño. Un intenso gris humo entremezclado con ocre y grises define las espesas masas de nubes, mientras el horizonte azul se irisa con los tonos dorados de la luz celestial. La ejecución es de factura minuciosa y detallista, bien ceñida al dibujo y conformando amplios campos planos que tanto recuerdan



Fig. 20. Moreno (atribuido). *San José con el Niño*. Madrid, Museo Nacional del Prado (F.D. 361).

a la estética de Sebastián Herrera Barnuevo⁷⁴ y del propio Francisco de Solís.

Durante los tres años que pasó en Burgos José Moreno se dedicó a pintar, como demuestran las anotaciones de su codicilo del 3 de noviembre de 1677. Tenía con él su piedra de moler colores, que donaba a Domingo Mansilla, y una *Inmaculada Concepción* que mandaba a María García. Para José de Illana estaba pintando una *Huida a Egipto* y Moreno mandaba que se le entregase dicho cuadro tal y como estaba “y que no pida cosa ninguna”. Evidentemente vivía de su trabajo y en una situación comercial y económica que dista mucho de ser convencional al modo actual. En el compromiso con Antonio de Buitrago, que Moreno ya no podía cumplir, manda que se devolvieran los bastidores en los que había gastado cierta cantidad y el resto de la cantidad adelantada por el cliente para que le

pintara dos cuadros. En el que tenía con Andrés de Romo, el propio cliente le había proporcionado seis bastidores para que le hiciera otras tantas pinturas. Ni de las pinturas identificadas por sus temas, ni mucho menos de las que no son identificadas conocemos rastro alguno.

DIBUJOS

Finalmente, quería hacer una anotación breve sobre los dibujos de José Moreno. En este proceloso campo del dibujo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, donde concurren un elevado número de maestros consagrados y de jóvenes de dotes portentosas, cuyas vidas se truncaron demasiado pronto y antes aun que las de sus maestros, Moreno es conocido por dos dibujos: el de *Santa Catalina de Alejandría* (Floencia, Uffizi, n.º 6106 F), identificado con letra del siglo XVII como obra del pintor e hipotéticamente relacionado con una de las pinturas citadas por Palomino (Fig. 18)⁷⁵, y el *Esbozo de un Ángel* (Gijón, Instituto Jovellanos, n.º 386. Destruído), que lucía una atribución o firma (Fig. 19)⁷⁶. Yo creo que podría tomarse en consideración la atribución a Moreno de un *San José con el Niño* (Madrid, Museo del Prado, F.D. 361)⁷⁷, que por el tono general de la composición, aunque sin seguridad absoluta, fue atribuido por Pérez Sánchez a Juan Antonio Frías y Escalante (Fig. 20)⁷⁸. Reproducido al lado de otro dibujo de Escalante que quizá representa a *Galatea*, con letrero o firma antigua que hace más fiable la autoría y con moldelos humanos comunes a los de algunas obras del pintor (Floencia, Uffizi, n.º inv 10152), se ve que se trata de técnicas diversas, lo cual por sí sólo no es una razón excluyente. Pero el *San José*, que tampoco es igual en técnica a la *Santa Catalina de Alejandría*, por el carácter general de la composición, así como por la monumentalidad, la corpulencia, la amplitud de los plegados de generosos campos planos es más parecido a la *Inmaculada Concepción*, estudiada más arriba que a cualquier obra de Escalante. En este caso se establece una conexión de Moreno y su maestro Solís con Sebastián Herrera Barnuevo.

Ninguno de los dos dibujos de la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Bernardo* y de la *Anunciación*, el primero atribuido a José Moreno y el segundo considerado de su círculo (Londres, colección Apeles), puestos en relación con las obras del pintor conservadas en colecciones de los norteamericanos⁷⁹, me parece que tengan que ver con su estilo, salvo en algunos aspectos genéricos y comunes a muchos otros pintores de la época.

NOTAS

- ¹ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, vida 143, p. 976.
- ² Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo III, pp. 196-197. Ceán Bermúdez transforma las palabras de Palomino en “la cortedad de su genio y sus pocos años”, una interpretación errada y excesiva, más si se tiene en cuenta que no aporta al catálogo de José Moreno ni una sola obra de su cosecha.
- ³ Isidoro BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen y épocas a que pertenece*, (1804), Madrid, edic. Turner, 1978, pp. 333-334. Bosarte, en su estilo característico, dio fe de la existencia de cuatro pinturas en el convento de San Pablo de Burgos, que representaban a *San Miguel sacando almas del purgatorio* y a un *Santo diciendo misa*, ambas firmadas y fechadas en 1674, un *San Juan Evangelista* y una *Inmaculada*. Menos el *San Juan Bautista* las restantes se conservan hoy en Quintanadueñas (Burgos) y fueron dadas a conocer por Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, “Obras del pintor José Moreno en Quintanadueñas (Burgos)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid), 1977, pp. 491-494.
- ⁴ CONDE DE LA VIÑAZA, *Adicciones al Diccionario histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1894, tomo III, p. 110. El conde la Viñaza incrementó el catálogo de Moreno con los cuadros de *San Juan Bautista* y *San Francisco*, firmado en 1669, conservados en el Museo de Zaragoza, cuyo estilo le recordó al de Juan Martín Cabezalero. Además sugirió que un Juan Moreno, autor de una *Adoración de los Reyes*, firmada en 1636, que poseía Valentín Carderera, pudiera haber sido el padre de José Moreno.
- ⁵ Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, “José Moreno”, en *Archivo Español de Arte*, 1956, pp. 67-70 y láminas I-IV.
- ⁶ MARQUÉS DE SALTILLO, “Artistas madrileños (1592-1850)”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVIII, 1953, pp. 137-243, en especial las páginas 188-189.
- ⁷ Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, pp. 147-148.
- ⁸ La información del marqués de Saltillo procede del Archivo Histórico Nacional, sección Clero, libro 7765, un largo documento de 177 folios del que utilizó algunas partes referidas al testamento de su madre y al del propio pintor. La lectura completa revela circunstancias familiares y personales, relaciones de la familia con otros pintores y artistas, deudas y deudores, así como algunos clientes del pintor.
- ⁹ AHN (Archivo Histórico Nacional), Clero, libro 7765, fol. 3. En el documento se lee Alfara en vez de Alfaro. No hemos podido clarificar el apellido de este don Juan de Alfara, pues las escrituras originales del escribano Diego Carreño Alderete no se conservan en el Archivo de Protocolos de Madrid. De cualquier modo, no creo que pueda identificarse con el pintor Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680), cuya primera estancia en Madrid se cifra entre 1660 y 1661, coincidiendo con la muerte de Velázquez. Véase José María PALENCIA CEREZO, “Obras cordobesas de Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680)”, en *Goya*, núm. 283-284 (2001), pp. 240-253. Quizá se trate del padre del pintor, de igual nombre. El día 28 de mayo de 1661 Juan de Alfaro era aceptado como hermano en la Hermandad del Refugio (Archivo de la Hermandad del Refugio, legajo 646, n.º 2036).
- ¹⁰ *Idem*, fols. 1-3vº.
- ¹¹ *Idem*, fol. 5vº.
- ¹² Archivo Parroquial de San Ginés. Madrid. *Libro de Bautizados n.º 18*, fol. 294 y *Libro de Bautizados n.º 19*, fols. 163 y 259. Respecto a Agustín, en 1652 que tenía 38 años, por lo que habría nacido hacia 1614, y en 1665 que hacía 32 años que se encontraba ausente, es decir desde aproximadamente 1633. La diferencia de fechas nos proporciona una edad de 19 años, con los cuales quizá se enroló en los ejércitos de Flandes, donde se encontraba en 1652.
- ¹³ AHN, Clero, libro 7765. La anotación del escribano es confusa, pues escribe como año una cifra de cinco dígitos: “16658”. He comprobado sin ningún resultado, si las actas sacramentales de los distintos miembros de la familia se hallaban registrados en la parroquia de Santa Cruz, pues ciertas partes de la Puerta del Sol estaban en su demarcación territorial.
- ¹⁴ *Idem*, fols. 6-6vº.
- ¹⁵ *Idem*, fols. 6-7vº. Los codicilos en Madrid, ante Jerónimo de la Peña. El 22 de agosto de 1665 se sacó copia de los testamentos. Una diligencia escrita en el reverso del documento del AHN de Madrid certifica el 22 de noviembre de 1667 la visita y el cumplimiento del testamento de Hipólita del Castillo (fol. 11vº).
- ¹⁶ *Idem*, fol. 10.
- ¹⁷ *Idem*, fol. 8-8vº: codicilo del 5 de febrero de 1665.
- ¹⁸ *Idem*, fol. 10 vº: codicilo del 10 de febrero de 1665.
- ¹⁹ Aunque no conste que este Juan Moreno fuera pintor y los datos indican mas bien que fue soldado, en función de la cronología derivada del testamento y codicilo de la madre (1656 y 1665) vale la pena tener en cuenta su nombre por el dato que recoge Viñaza acerca de la existencia en la colección de Carderera de un cuadro firmado “*Joanes moreno Depinxit anno 1636*”, sobre el que plantea la conjetura de que pudiera ser el padre de José (cfr. CONDE DE LA VIÑAZA, *op. cit.*, 1894, pp. 110-111). Sabiendo ahora que se llamaba Felipe, lo conjetura hay que dirigirla hacia la posibilidad de que se trate de su hermano.
- ²⁰ AHN, Clero, libro 7765, fol. 1, donde el escribano de Burgos José Gutiérrez del Campo certifica el 27 de octubre de 1679, que había fallecido a finales de 1677.
- ²¹ Así se deduce del trabajo de Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, “Libros de gradas de benedictinos profesos en monasterios burgaleses (1436-1833)”, en *Studia Monástica* 31 (1989), vol. 1, fasc. 2, pp. 283-295, quien advierte del estado incompleto en el que estos documentos han llegado hasta nosotros. Del mismo autor, véase el “Abadologio de San Pedro de Cardena”, en *Boletín de la Institución Fernán González*, n.º 207, 1993.
- ²² AHN, Clero libro 7765, fols. 20. El proceso de la donación se inició en el convento de la Victoria de Burgos y la escritura se celebró ante José Gutiérrez del Campo. En ella figuran como testigos algunos artistas activos en la ciudad, como Francisco del Pontón, Pedro de Liermo y Antonio Crespo “estantes en la ciudad de Burgos y al presente en el convento”. De la lectura atenta del conjunto de documentos se infiere lo parcial de su uso por el marqués del Saltillo.
- ²³ *Idem*, fols. 16-40.
- ²⁴ *Idem*, fols. 48-50, en Burgos, ante José Gutiérrez del Campo.
- ²⁵ *Idem*, fols. 80 y ss. De algunas de las escrituras de censo se extraen algunos datos referentes al abuelo y padre de José Moreno, al que se le menciona como entallador y mayor de 24 años el 27 de agosto de 1620 (fols. 176-177). Uno de los censos era a favor de doña Catalina de Salas, quien otorgó escritura de redención del mismo por valor de 7.500 reales el 17 de julio de 1678 en Madrid, ante Francisco Isidro de León (*Idem*, fols. 82-107). El otro era a favor de la iglesia de San Ginés y su importe de 200 ducados fue redimido el 15 de enero de 1668 en Madrid, ante Francisco García de Roa (*Idem*, fols. 110-117vº). Ambas escrituras van seguidas de los originales de imposición de dichos censos.

- ²⁶ *Idem*, fols 12-13. Se entiende que será Santa Dorotea de Burgos.
- ²⁷ *Idem*, fols. 14-15, en Burgos, ante José Gutiérrez del Campo
- ²⁸ *Idem*, fol. 1.
- ²⁹ PALOMINO, *op. cit.*, pp. 1010-1012, que informa de que Solís fue parroquiano de San Ginés, que se mandó enterrar en el convento de la Victoria de Madrid y que tuvo academia abierta en su casa, aspectos que facilitarían el aprendizaje de Moreno con él. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, 1992, p. 303.
- ³⁰ Aurora MIRÓ, "Francisco Solís", en *Archivo Español de Arte* n.º 180, 1972, pp. 401-402
- ³¹ Véase el texto redactado por Arturo ANSÓN NAVARRO a propósito de este cuadro en *María en el arte de la Diócesis de Zaragoza*. Zaragoza, 1988, pp. 132-133, n.º 46. Es obra firmada, que el autor fecha hacia 1665- 1670 y define como de "pincelada amplia y moderadamente empastada", de cromatismo "limitado, dominando una entonación en general ocre y verdosa".
- ³² Fue puesta a la venta por Sotheby's de Madrid, el 11 de noviembre de 1997, lote n.º 12. Óleo sobre lienzo, 118 x 97 cm. Firmada "Joseph / Moreno / fcit año / 1660". Hay noticia de ella en *Archivo Español de Arte*, 282, 1998, p. 214, n.º 235.
- ³³ Véase el catálogo de la exposición *Pintores del reinado de Carlos II. Exposición itinerante*, febrero 1996-mayo 1997, Madrid, 1996, n.º 21. Óleo sobre lienzo, 185 x 132 cm. Firmado "Joseph Moreno faat, 1662". Esta Anunciación fue adquirida en 1956 (Cfr: *Museo del Parado. Inventario General de Pinturas III. Nuevas Adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*. Madrid, 1996, p.468, n.º 1817).
- ³⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1956, p. 68 y lám III. Valdivieso da la misma fecha (véase Enrique VALDIVIESO, "José Moreno", en Jane TURNER (editor), *The Dictionary of Art*, 22, pp. 103-104. Desde 1986 está depositada en el Museo de Burgos.
- ³⁵ Harold E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, p. 141, n.º 82. Su reproducción en *Alonso Cano y la modernidad del Siglo de Oro español*. Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, 1 abril-26 mayo, 2002, p. 36.
- ³⁶ ANSÓN NAVARRO, *op. cit.*, 1988, pp. 132-133, n.º 46. Firmada "Josef Moreno, fº", pero no fechada. Óleo sobre lienzo, 139 x 179 cm.
- ³⁷ Vicente POLERÓ, "Firmas de pintores españoles", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1897-1898, tomo v, p. 21-23.
- ³⁸ Jeannine BATICLE y Cristina MARINAS. *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*. París, 1981, p. 109, n.º 147. Óleo sobre lienzo. Medía 121 x 159 cm. Se da con precisión firma y fecha en 1667.. En Londres llevó el n.º 472 de la venta y se remató en 101 libras. El texto de Ford apareció en *The Athenaeum*, 28 de mayo de 1853, p. 656.
- ³⁹ La cita Angulo Íñiguez, con la errata de haberse vendido en Londres en 1838 en vez de 1848, y supone que sea la misma que Siret (*Dictionnaire*) cita en París (*op. cit.*, 1956, p. 70).
- ⁴⁰ Óleo sobre lienzo. Mide 180 x 138 cm. Firmado y fechado "Joseph Moreno Faat 1668". Para su bibliografía anterior, véase ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1956, p. 70 y nota 9.
- ⁴¹ WETHEY, *op. cit.*, 1985, p. 121, n.º 28, lám. 63.
- ⁴² Edward J. SULLIVAN and Nina A. MALLORY, *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*, catálogo de la exposición celebrada en The Art Museum, Princeton University y The Detroit Institute of Arts, 1982, p. 55, n.º 1 y p. 115. La pintura procede de la colección del marqués de la Remisa fon Gaspar de Remisa y Miarons (Madrid, 1885) y pasó posteriormente por varias colecciones europeas hasta llegar al mercado americano.
- ⁴³ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Novedades sobre Claudio Coello con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. xv, 2003, pp. 125-145, fig. 6.
- ⁴⁴ Óleos sobre lienzo. El *San Francisco de Asís* mide 124 x 104 y está firmado "Josef Moreno año 166.", lo que Angulo Íñiguez interpreta como 1669, dado que el *San Juan Bautista* (125 x 104 cm) está firmado y fechado con claridad en ese año (ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, lámina IV, p. 69).
- ⁴⁵ Óleo sobre lienzo. Mide 206 x 150 cm. Instituto de Conservación de Bienes Culturales. Archivo Fotográfico Moreno, n.º 20.517/B. Se dio noticia de la obra como reflejo de otra composición anterior de Mateo Cerezo el Joven en el libro de J. Rogelio BUENDÍA - Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y obra de Mateo Cerezo el Joven (Burgos, 1637-Madrid, 1666)*. Burgos, 1986, p. 51, pp. 149-150, n.º 57.
- En 1982 fue subastada en Madrid en la última o una de las últimas subastas de Berkowick, 11 de noviembre de 1982, lote n.º 194. Hay noticia de ella y reproducción en *Archivo Español de Arte*, n.º 220 (1982), pp. 427-428, n.º 150, fig. 2.
- ⁴⁶ Diego ANGULO ÍÑIGUEZ. *José Antolínez*. Madrid, 1957, p. 13.
- ⁴⁷ SULLIVAN-MALLORY, *op. cit.*, 1982, p. 83, n.º 23 y p. 137. Óleo sobre lienzo, 165 x 249 cm. Firmado "Joseph Moreno F 16(...)".
- ⁴⁸ *Museo del Prado. Inventario General de pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991, p. 169, n.º 519 (inventario actualizado 7.489). Óleo sobre lienzo, 207 x 143 cm.
- ⁴⁹ Óleo sobre lienzo, 63 x 84,5 cm.
- ⁵⁰ Elías TORMO, "La galería de cuadros del Palacio de Justicia", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 23, 1915, pp. 175-176.
- ⁵¹ *Museo del Prado. Inventario General de pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991, p. 199, n.º 629 (invº actualizado 2.872). Óleo sobre lienzo, 209 x 250 cm. Para lo relativo a sus vicisitudes, véase ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1956, p. 70. Reproducido en el catálogo de la exposición *San José en el arte español*, Madrid, enero-marzo, 1972, p. 112, n.º 68 y en color en *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. 1996. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 239, donde la firma sin fecha se transcribe en letras versales: "JOSEPH MORENO", frente a las cursivas del *Catálogo...* de 1985, p. 436.
- ⁵² BUENDÍA-GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1986, pp. 101-102, reproducida sin comentario alguno
- ⁵³ Catálogo oficial de *Feriarte* 1992, p. 161. Estaba en el stand 76 (Nicolás Cortés) y se reprodujo en el catálogo en sentido inverso, como obra de Juan de Pareja, hacia 1670. Óleo sobre lienzo, 40 x 60 cm.
- ⁵⁴ *Referencias fotográficas de las obras de arte en España. Pintura II. Colección del marqués de Casa- Torres*. Madrid, 1914, n.º 12.061. Mide 123 x 154 cm.
- ⁵⁵ Puesto a la venta en Alcalá Subastas, de Madrid, los días 23 y 24 de febrero de 2002, lote 447. Óleo lienzo, 149,5 x 210 cm. Vale la pena tomar en consideración la semejanza de sus modelos de ángeles con los que aparecen en un dibujo de la *Aparición de la Virgen a un Santo cardenal*, atribuido con interrogación a Juan Fernández de Laredo (Museo del Prado, legado Fernández Durán 2076). Véase *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. I. Dibujos Españoles siglos XV-XVII*. Por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1972, pp. 91-92, lámina xxxvii.
- ⁵⁶ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. iii, 1991, p. 104, nota 22. Óleo sobre lienzo, 148 x 210 cm. Firmado. Lo reproducen Francisco Javier CABALLERO BERNABÉ, Carlos SÁNCHEZ GALINDO y OTROS, "Inventario Catálogo de la pintura de Alcalá de Henares", en *La Universidad de Alcalá II*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad de Alcalá de Henares, 1990, p. 320, figura 47.
- ⁵⁷ Óleo sobre lienzo, 104 x 205 cm. Firmado "CASTEXON".

- ⁵⁸ ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1956, p. 70.
- ⁵⁹ M.^a de los Angeles CURROS Y ARES, O.M. y Pedro Francisco GARCÍA GUTIÉRREZ, *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Pintura. Volumen II*. Madrid, 1998, pp. 204-205. Óleo sobre lienzo. Mide, ancho por alto, 1,20 x 1,85 metros, frente a la medida de, alto por ancho, 1,47 x 1,27 metros anotada por Angulo Íñiguez para el cuadro de localizado en 1939.
- ⁶⁰ PALOMINO, *op. cit.*, edic. 1947, p.
- ⁶¹ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 58.
- ⁶² BOSARTE, *op. cit.*, 1804, p. 333.
- ⁶³ Óleo sobre lienzo. Mide 235 x 270 cm. Firmado y fechado "Joseph Moreno f^u, año / 1674"
- ⁶⁴ IBÁÑEZ PÉREZ, *op. cit.*, 1977, pp. 491-494.
- ⁶⁵ José Antonio CASILLAS GARCÍA, *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte*. Salamanca, 2003, pp. 422-424.
- ⁶⁶ Debajo de la mitra del obispo: "Joseph Moreno fact. / año 1674"
- ⁶⁷ Los lienzos de *San Miguel y las ánimas del purgatorio*, y de la *Alegoría de las misas gregorianas* miden, según Ibáñez Pérez unos 3 x 2 metros, y según Casillas García, 235 x 170cm. Es la misma medida que da para la *Inmaculada Concepción*, que sin embargo mide unos 210 x 164 cm aproximadamente.
- ⁶⁸ La polémica entre católicos y protestantes sobre como debía leerse este pasaje del Génesis ha dado lugar a variaciones iconográficas en el arte del Barroco. El mundo católico, siguiendo el texto de San Jerónimo, lee "*Ipsa conteret caput tuum*" (*Biblia Vulgata*, edic. Colunga-Turrado, BAC, p. 4: Gén. 3, 15). Por el contrario el mundo protestante lee "*ipse*", cediendo todo el protagonismo de la redención del género humano a Jesús. Véase la obra de Emile MALE, *L'Art religieux d'après le Concile de Trente*. París, 1932, p. 38 o su traducción española con el desafortunado título *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, 1985, p. 53.
- ⁶⁹ Suzanne STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989, pp. 41-45.
- ⁷⁰ "¡Ay de la tierra y de la mar! porque descendió el diablo a vosotras...(12, 12). "(El dragón) Se apostó sobre la playa del mar" (12, 17). "Vi como salía del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas" (13, 1).
- ⁷¹ Lo cuenta el P. Camilo María ABAD, S.I., *El culto de la Inmaculada Concepción en la ciudad de Burgos*. Madrid, 1905, pp. 119-120.
- ⁷² Un caso semejante de defensa de posturas personales es el del obispo de Segovia fray Iñigo de Brizuela, de la orden de Predicadores, quien se negó en su toma de posesión a jurar el voto de la Inmaculada que la catedral había aprobado en 1621, entrando en confrontación con el cabildo y provocando que el rey Felipe IV le buscara acomodo en la presidencia del Consejo de Flandes. Véase F(ernando) C(ollar) de C(áceres), "Inmaculada. Antonio de Herrera Barnuevo", en *Inmaculada*, catedral de la Almudena. Madrid, mayo-octubre de 2005, pp. 230-232
- ⁷³ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Rubens y la pintura barroca española", en *Goya*, núm. 140-141, 1977, pp. 107-108. Edward J. SULLIVAN. *Claudio Coello y la pintura madrileña del barroco*. Madrid, 1989, p. 173, n.º P16. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. xv, 2003, p. 133, fig. 8, en donde se establece un paralelo compositivo con el modelo de la Virgen de la *Anunciación* de Francesco Albani, conservada en S. Bartolomeo de Bolonia y fechada en 1633.
- ⁷⁴ Véase Fernando COLLAR DE CÁCERES, "Notas sobre Sebastián Herrera Barnuevo, pintor", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. xv, 2003, pp. 113-124, que incluye varias pinturas inéditas de la Inmaculada.
- ⁷⁵ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra de disegni spagnoli*. Florencia, 1972, pp. 115-116, fig. 104.
- ⁷⁶ J. MORENO VILLA. *Dibujos del Instituto de Gijón*. Gijón, 1990, p. 41. Con atribución o firma "Joh. Moreno". Lápiz compuesto, 19 x 10 cm.
- ⁷⁷ *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. I. Dibujos Españoles siglos XV-XVII*. Por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1972, p. 153, lám. LXII, como anónimo español del siglo XVII.
- ⁷⁸ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980, p. 68, n.º 118, lám. LXXXVIII.
- ⁷⁹ Zahira VÉLIZ. *The Apelles Collection. Dibujos españoles*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo, del 4 julio al 1.º septiembre, 2002, pp. 92-99, núms. 21 y 22.

“Del estudio en la teórica y del trabajo en la práctica”. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero.

Addenda documental

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández
Francisco J. Herrera García
Universidad de Sevilla

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

NOTA DEL EDITOR

Se publican a continuación un grupo de cinco documentos que incluye los testamentos del arquitecto Vicente Acero y de su mujer Nicolasa Lobatón, su inventario de bienes y las actas de defunción y matrimonio, que por error no se incluyeron en su momento en el artículo de los profesores Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Francisco J. Herrera García, que con el mismo título apareció en este *Anuario...*, volumen XVI, 2004, pp. 113-127.

DOCUMENTO NÚM. 1

1739-I-26.

Nicolasa Lobatón, viuda de Vicente de Acero, otorga el testamento de su marido, en virtud de los poderes que le había dado.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.), Sección Protocolos Notariales, leg. n.º 14.679, fols. 33-34.

“En el nombre de Dios Todopoderoso amen: Sepase como yo Dña. Nicolasa Lovaton y Bustamante, viuda de D. Vicente de Azero Arquitecto y mro. mayor que fue por su magd. de la Rl. Fabrica que se construye fuera de la Puerta de Xerez extramuros desta Ciudad de Sevilla, vezª de ella al sitio de la Jamerdana, parroqª de Sta. Cruz en nre. y como fideicomiso comisaria que soy del dho. mi

marido y en virtud del poder y comision que pª hazer y ordenar mi testamº me otorgo ante el preste. Sno. pucº en diez y nueve de Ne. del año passado de mill setecientos treinta y ocho, y Asi mismo en virtud de la Ampliacion que por via de Cobdizilo despues otorgo el susodho. ante dho Sno. en quatro de dizre. de dho. aº, que su tenor de uno y otro es como sigue.

Aqui el pr. y Ampliazon. en dho aº a fos. 447 y 456.

Y usando del dho. poder y ampliacion, cobdizilo y de la facultad que por uno y otro se me conzede otorgo que ordeno y hago el testamento del dho. Dn. Vizente de Azero, mi marido, en la forma sigte.

Lo primero ofresco su alma a Dios Nro. Sor. (...) Declaro que el dho. mi marido fallecio baxo de las preinzer-tas disposes. el dia catorze de este preste. mes de Henero y Aº de la fha. y su cuerpo fue sepultado en la dha. Parroqal. de Sta. Cruz en la Boveda de la Hermand. de Nra. Sra. de la Paz, y se le dixo misa de Requiem cantada, el acompañamto. y forma de su entierro se hizo a mi voluntad como lo fue la del difunto y consta de la copia.

Yt. el dho. mi marido dexa a mi voluntad las misas y sufraxios que se le huviesen de desir por su alma, y cumpliendo con ella declaro se le han dicho por ahora Cinqta. misas rezadas. Su limª a tres reales de vellon en la dha. Ygª de Sta. Cruz, su parroqª como consta del Rezivo que de ello ay.

Yt. el dho. mi marido me dio facultad para hazer cualesqr. mandas y legados forzoxos o voluntarios en cuiu virtud mando a cada una de las mandas forzas. mº R. de von.

Yt. el dho. mi marido por el dho. poder declaro haver contrahido conmigo matrim^o legitimo en la Ciud. de Cadiz, el a^o de mil Setestos. veinte y tres, y entonces no lleve a su poder mas dote que la ropa y algas. alaxitas de mi adorno que lo que fuese yo lo manifestaria y el susodho. traxo tanvien su ropa y los compases y ynstrumentos de su facultad que son los que oy escisten y despues por muerte de Dn. Nicolas de Lovaton mi padre, se le entrego la herencia que a mi me toco. q. su Ympte. constara por el ynstrum^o dotal que me otorgo ante ante Dn. Diego Ramirez Sno. puco. de dha. Ciud. de Cadiz, en el año de mill setestos. treinta y uno, de cuio matrim^o no teniamos hijos y cumpliendo con su voluntad, hago la misma declarazon. y añado que segun mi hixuela de partizon. signada del dho. Sno. en diez de octubre del dho. A^o, me tocaron de lextma. paterna treinta y seis mill ochocientos y quatro Rs. y diez y site mrs. que se me adjudicaron y pagaron en esta forma, los seis mill reales de ellos, los mismo que el dho. mi marido resivio al tpo. que conmigo contraxo matrim^o, en diferentes alaxas, ropa y omenaje de casa, que el dho. mi padre le entrego = Veinte y tres mill ochocientos y setenta Rs. en el valor y apresio de unas casas en dha. ciud. de Cadiz, Ce. del Bonete o de Solano, libre de tribt^o porque el que tienen de quinientos y veinte y seis Rs. de pral. a el rredimir se le abono a mi marido en dha. partizon. para que pagase sus reditos = Y los seis mil novecientos y treiynta y quatro Rs. y diez y siete mrvs. que tamvien se me adjudicaron en el maior valor y aprecio de otras casas que por muerte del dho. mi padre quedaron en dha. ciud. a lo ultimo de la Ce. del Herron, cuia cantd. de dote en la forma Expda. entro en poder del dho. mi marido y asi estan sus vienes obligados a su restituzion. a mi favor.

Yt. el dho. mi marido por el dho. su poder mando por una vez siqta. ducados de von. que se le dieseen a la hixa de su herm^a, la viuda, cuios nres. de una y otra no tuvo presstes. pero dixo vivir en el lugar de Cavalzano en el Arzobpdo. de Burgos, para ayuda a sus nessesidades y mediante que por cartas se hga verificado haver muerto yxa y madre antes que el dho. mi marido, no le hago la dha. manda.

Yt. el dho. mi marido por el dho. poder p^a testar me mando el remaniete del terzio de todos sus ves. y hazienda, dros. y aziones, que tenia y dexare al tpo. de su muerte para que io lo aia y disponga de ello a mi voluntad, en cuia conformidad hago el dho. legado de remaniete del terzio como el susodho. lo dexo dispuesto.

Yt. el dho. Dn. Vizente de Azero mi marido, por la dha. ampliazon. de poder declaro tener hechos por Duplicado los dizeños del plano, alzados, ynteriores y exteriores y fachada para la Sta. Ygl^a de dha. Ciud. de Cadiz, por horden de su Cavildo Eclesiastico, quien por ello no le avia pagado cosa alguna, ni tampodo el arrendamiento de la casa que ultimamente vivio en Cadiz, que es de su quenta, hasia el dia que a mi marido le señalo salario = Y asi mismo declaro deversele bonificar los gastos que en mas

de seis años hizo en el descubrimiento de varias canteras de piedra mármol y jaspe en el Reyno de Malaga y en toda la Costa hasta Cataluña, en que gasto mi marido mucho mas de doscientos pessos y a quenta solo resivio de dho. Cavildo un doblon de a ocho, deviendosele Satisfascer lo demas = Y asi mismo declaro hgaver hecho el modelo de dha. Yglesia que es de bulto y cossa distinta del dizeño, y valiendo este en su conciencia ochocientos pessos sole se le entregaron a mi marido por pte. de dho. cavildo, y a quenta, las porciones que constaran por sus rezivos, y lo demas se le deve = Y tanvien declaro el susodho. mi marido, que en su conciencia sin faltar a la verdad, lo que le devia pagar dho. Cavildo por el valor y travajo que tuvo en los mencionados dizeños que hizo arreglandose a lo mas moderado eran Vn mill y seiscientos pesos de a ciento y veinte y ocho quartos, porque aunque le dio memoria pidiendole por ello quatro mill pesos fue vaxo de la circunstancia de yncluir en esta cantidad los costos de el Arrendam^o de dha. casa que el Cavildo le dio o mando buscar para su morada, los del descubrim^o de canteras a costa de mi marido, diferentes propios que a este fin despacho, y en el costo del expresado modelo, y todo lo demas que executo mi marido en servicio de dho. cavildo como mas difuso lo explico el susodho. en las quatro clausulas que de esto tratan a que me remito.

Yt. el dho. mi marido por esta clausula de la dha. Ampliacion de poder declaro ser Maestro titular de la fabrica de la Sta. Yglesia de Guadix, con salario que le señalo de quatrocientos ducados a el año, solo con la obligazion que desde esta Ciudad dirigiese y governase la obra de dha. Yglesia, dando una vuelta cada año a verla y reconocerla, de cuio salario no cobro cosa alguna, y assi se le esta dieviendo Enteramente y aunque rresivio dosientos pesos fueron por agasajo y para el costo que hizo en el primer viaxe de horden de su cavildo, a rreconoser dha. fabrica, y despues de esta dilixencia se le señalo el dho. salario que deve pagar dha. Ygl^a y su cavildo, y asi a este como al de Cadiz, siempre los trato la maior realidad en quanto a su cuidado pusieron, con lo demas que explica la clausula.

Yt. declaro que Dn. Franco. de Cozar y Gallo vez^o de la ciud. de Malaga, quedo debiendo a mi marido sinqta. pesos excudos que le envio en una letra contra Dn. Juan de Herrera y Cia. Vezos. y del comercio de ella la que cobro el dho. Dn. Franco. como asi lo declaro el dho. mi marido en la dha. Ampliazon.

Yt. declaro que mi marido le dio a Dn. Sevastian Machada vez^o de la villa de Moron, doscientos pesos excudos para de su quenta los emplease en aceite de la cosecha del a^o proximo pasado como asi lo declaro el susodho, quiero y fue su voluntad de mi marido se recoga lo que por esta rrazon le pertenesiere.

Yt. el dho. mi marido declaro que Solas Ant^o Serrano, vezn^o de dha. Ciud. de Malaga, le deve lo que constara de papeles que a su parecer serían de quarente a sesenta

pesos, y de ello se le devia bajar el costo e importe de unas piedras que a mi marido remitio, y no sirvieron, y en dha. clausula añadio que para verificazion de ser sierto que el dho. Dn. Franco de Cozar y Gallo le devia los dhos. cinquenta pesos seria testigo el Expdo. Solas Antº Serrano, y cumpliendo con su voluntad, hago la misma declarazion a fin de que se cobren estas cantds.

Yt. el dho. Vizente de Azero mi marido por el dho su poder para testar, me nombro y al Rdo. Pe. Martin Ramirez, de los clerigos menores por sus albazeas testamentarios ynsolidum y cumpliendo con su voluntad, me hago y le hago el mismo nombramiento con el poder y facultades que previene la clausula que trata de dho. Alvazeazgo.

Yt. el dho. Dn. Vizente de Azero mi marido, por el dho. su poder para testar en el Remaniente de todos sus bienes Derechos y Acciones que tenia y dejase a el tiempo de su muerte, cumplido que fuese su testamento, Ynstituo por su legitimo y universal heredero a Dn. Domingo de Azero, su padre, Vezino del dho. lugar de Cavalzano, y si el susodho. falleciere antes que mi marido, en este caso me dexo a mi por su unica heredera en todo ello, en atencion a no tener hijos y cumpliendo con su voluntad hago en el dho. Dn. Domingo de Azero, su padre, la misma Ynstituzion de herencia como el dho. mi marido lo dexo dispuesto y si se justificare haver muerto antes que el dho. su hijo, me hago e ynstituo heredera del dho. mi marido, en conformidad de su volund. (...) fho. en Sevilla estando en las casas mortuorias del dho. Dn. Vizente de Azero en veinte y seys de Henero de mill setecientos treynta y nueve as. (...) siendo testigos Dn. Andres de Velasco, presbtro. Sochantre de la Real Capilla de Ntra. Sra. de los Reyes, Dn. Franco. Antº Romero, tanvien Presbtro. y Antº Marquez vezº desta ciud."

DOCUMENTO NÚM. 2

1739-I-28

Nicolasa de Lobatón, viuda de Vicente de Acero, otorga el inventario de bienes de este último.

A.P.N.S. Ofº 21. Leg. nº 14.679 (1739-40). Fol. 35.

"En la Ciud. de Sevilla, en veinte y ocho de Henero de mill setecientos treinta y nueve años, estando en las casas que fueron de la morada de Dn. Vizente de Azero, al sito de la Jamerdana, ante mi el preste. Escrivano Publico y testigos, parecieron Dña. Nicolasa Lovaton y Bustamente, viuda del susodho. Vezna. de esta Ciudad en dhas. casas y el Rvdo. Pe. Martín Ramírez, presbtro. de los Clerigos menores residente en la Casa del Espiritu Santo de ella, usando de la lizenzia que tiene de su prelado pª la azeptazion del Albazeazgo del dho. Dn. Vizente de Azero y ambos otorgantes, como alvazeas testamentarios (...) dixeron que el Referido Dn. Vizente fallecio el dia catorce

de este preste. mes de Henero y pª que en todo tiempo conste de los bienes, hacienda y efectos que quedaron por su fin y muerte, a las personas que a ellos pretenden dro. quieren hazer ymbentº y poniendolo en efecto, con yntervencion de Dn. Diego de Andrade, defensor gral. de Ausentes y difuntos, es en la forma sigte.

Primeramente. un salero pequeño de plata (120 rs.)

Yt tres cucharas y quatro tenedores grandes de plata (105 rs.)

Yt. otras tres cucharas y tres tenedores de plata peqños. (90 rs.)

Yt. un espadin con puño y guarnizon. de plata (105 rs.)

Yt. un par de evillas de lo mismo (20 rs.)

Yt. una caxa de plata para tavaco (30 rs.)

Yt. una abuxa de plata para el pecho (2 rs.)

Yt. un aderezo de oro y esmeraldas (180 rs.)

Yt. una sortixa de oro con una esmeralda (37 1/2 rs.)

Yt. seis sillas de baqueta grandes (195 rs.)

Yt. doze taburetes de paxa encarnados (270 rs.)

Yt. seis camonsillos de estrado de lo mismo (150 rs.)

Yt. un espejo algo grande con marco negro (60 rs.)

Yt. un biombo biejo (60 rs.)

Yt. una papelera de pino con su pie (60 rs.)

Yt. un estante de pino para libros (90 rs.)

Yt. un bufete de caoba con su herraxe, de vara y media (105 rs.)

Yt. otro bufete redondo de pino (20 rs.)

Yt. un destilador de agua con su armario (60 rs.)

Yt. un bufete de cosina y otro chico de velon (10 rs.)

Yt. dos escriptorios de puertas antiguas de madera teñida con sus pies maltratados (300 rs.)

Yt. quatro paños de selosias verdes (48 rs.)

Yt. una fraseria con sus frascos (37 1/2 rs.)

Yt. dos tablonos de caova (120 rs.)

Yt. una silla de brida con su freno (100 rs.)

Yt. una cama de barandillas hordinaria (90 rs.)

Yt. un baul con su forrado (26 rs.)

Yt. tres arquitas pequeñas de diferentes maderas (52 1/2 rs.)

Yt. cinco baras de fierro para cortinas (21 rs.)

Yt. una copa de pino con su sartenexa de cobre (37 1/2 rs.)

Yt. dos planchas para la ropa blanca (8 rs.)

Yt. un tabloncito de caova vara de alto (8 rs.)

Yt. una cama de viento (6 rs.)

Yt. un cuadro de Jesus Nazareno con marco negro (100 rs.)

Yt. otro con la adorazion de los rreyes con marco negro (60 rs.)

Yt. otro con marco dorado Jesus de la Columna (100 rs.)

Yt. otro de San Juan Bapta. sin marco (75 rs.)

Yt. otro de Jesus Crucificado con marco negro (60 rs.)

Yt. doze paises pequeños con marcos negros histª de Jacob (180 rs.)

Yt. quatro países dorados y encarnados (60 rs.)
 Yt. quatro cabezas las dos marcos negros y las dos dorados (140 rs.)
 Yt. doze países con marcos negros (75 rs.)
 Yt. dos cavezas chicas con marcos negros (52 1/2 rs.)
 Yt. una lamina de Concepcion la moldura por dorar (90 rs.)
 Yt. otra lamina de San Antonio con marco dorado (45 rs.)
 Yt. una estampa de la Azumpzion el marco por dorar (12 rs.)
 Yt. seis fruteros pequeños (24 rs.)
 Yt. un esterado de esparto de redondeles y esteras (100 rs.)
 Yt. una estera grande de junco p^a estrado (32 rs.)
 Yt. otra pequeña de lo mismo (5 1/2 RS.)
 yt. unos corredorcillos viejos de junco (15 rs.)
 Yt. una vela de patio con su jarcia (45 rs.)
 Yt. dos peroles pequeños de azofar (16 rs.)
 Yt. una tetera de cobre (22 rs.)
 Yt. un almirez con su mano (15 rs.)
 Yt. un calentador de metal (12 rs.)
 Yt. un velon de quatro piqueras (22 1/2 rs.)
 Yt. una espumadera de asofar (2 rs.)
 Yt. diez platos medianos de peltre (22 1/2 rs.)
 Yt. quatro dhos. mas grandes (16 rs.)
 Yt. doze platillos pequeños de peltre (15 rs.)
 Yt. una salvilla de lo mismo (8 rs.)
 Yt. unas trevedes de fierro (4 rs.)
 Yt. una caldera de cobre (30 rs.)
 Yt. unas tenasas de fierro (3 1/2 rs.)
 Yt. dos cubos y un carrillo (5 rs.)
 Yt. dos tinaxas de Málaga para agua (16 rs.)
 Yt. sies tinaxas barreñas (12 rs.)
 Yt. un tarro para tozino (1 r.)
 Yt. dos casillos y un asarten (10 rs.)
 Yt. una alcusa de lata p^a azeite (1/2 r.)
 Yt. unas parrillas grandes (3 rs.)
 Yt. seis posillos y seis platillos de China (45 rs.)
 Yt. un estuche con compases y otras piasas (22 1/2 rs.)
 Yt. dos compases de metal (15 rs.)
 Yt. una regla de Azero (12 rs.)
 Yt. un treangulo filar y diferentes reglas de madera (60 rs.)
 Yt. un peso de pesar oro con sus pesas (15 rs.)
 Yt. cinco cortinas de vaieta encarnada (45 rs.)
 Yt. cinco cortinas blancas (60 rs.)
 Yt. otras cinco cortinas de lienso crudo (36 rs.)
 Yt. un bestido militar de paño negro usado (127 1/2 rs.)
 Yt. otro bestido de christal y chupa de tafetan celeste (142 1/2 rs.)
 yt. un casacon y calsones de pardomonte viejo (52 1/2 rs.)
 Yt. un bestido viejo color de canela (90 rs.)
 Yt. una capa de grana usada (100 rs.)
 Yt. un Relingod? usado (30 rs.)
 Yt. una capa de camellon usada (18 rs.)
 Yt. dos pares de medias usadas, unas negras y otras de color (16 rs.)

yt. dos vericues viejos, uno de seda y otro de ante (5 rs.)
 Yt. seis camisones de bretaña Angosta (75 rs.)
 Yt. otros seis con olanes de bretaña ancha (90 rs.)
 Yt. seis calsones blancos de crea ancha (45 rs.)
 Yt. seis armadores de lo mismo (24 rs.)
 Yt. seis pares de calsetas (12 rs.)
 Yt. nueve pares de escarpines (4 rs.)
 Yt. seis corvatines de muselina (12 rs.)
 Yt. quatro gorros los dos de algodón (5 rs.)
 Yt. quatro toallas usadas (12 rs.)
 Yt. quatro savanas llanas (30 rs.)
 Yt. ocho almohadas chicas y grandes de bretaña angosta (16 rs.)
 Yt. doze servilletas hordinarias (12 rs.)
 Yt. dos tablas de manteles muy biexos (4 rs.)
 Yt. dos colchones cameros de lienso damascado (45 rs.)
 Yt. otros dos colchones pequeños (30 rs.)
 Yt. una colcha y rodapie de damasco carmesi (180 rs.)
 Yt. un sombrero viexo (3 rs.)
 Yt. un peinador y toalla de barba (15 rs.)
 Yt. una basquiña de damasco color de perla usada (60 rs.)
 Yt. otra de damasco negro ya usada (75 rs.)
 Yt. otra de tafetan doble negro (90 rs.)
 Yt. un guardapie y casaca de raso blanco espolinado (300 rs.)
 Yt. una mantilla de raso usada (45 rs.)
 Yt. una cotiella vieja (20 rs.)
 Yt. dos abanicos usados (12 rs.)
 Yt. un delantar de color (18 rs.)
 Yt. dos mantos usados (30 rs.)
 Yt. quatro camisas de bretaña (67 1/2)
 Yt. dos pares de enaguas blancas (9 rs.)
 Yt. tres corpiños usados (9 rs.)
 Yt. tres delantares de muselina (36 1/2)
 Yt. quatro pares de calsetas y quatro de escarpines (6 rs.)

Libros

Yt. un tomo de Arias [Atlas?] maritimos- Dos de Andres Poso- Un tomo en quatro libros de Paladio- Un tomo de Vinola- Otro de torrixa- Otro de Arenas- Tres tomos de Fray Lorenzo de Sn. Nicolas- Un tomo de Gastañeta- Otro de Diego Vezon- Otro del Pe. Zaragoza- Otro de Casani- Otro de Vitrubio- Dos tomos de Aviles- Otro de Çerlio- Dos tomos uno de escripcion de Roma- Otro de Nautica- Un tomo de Geometria- Otro Historia de flandes- Otro memorial de la Sta. Yglesia de Sevilla- Cinco libros de Señery- Dos maximas de Garau- Un tomo comentario de Julio Cesar- Otro de Miguel Muñoz- Otro propugnaculo de Sn. Elias- Siete tomos de Sta. Theresa de Jhs- Otro de trabajos de Jesus- Otro vida Ynterior del Sr. Palafox- Un tomo de la V. M. Maria de la Antigua- Otro de Gregorio Lopez- Cinco de Sn. Franco. de Sales- Otro Cathesis-

mo Predicable- Otro de Sn. Vizente Ferrer- Otro armeria Ylustrada- Otro de Sn. Franco. de Paula- Dos de Ascargota- Dos thomos de Arviol- y doze libritos Espirituales de varios titulos (400 rs.)

Yt. unas casas de morada en la Ciud. de Cadiz, calle del Bonete o de Solano, las mismas que en la partizion de los bienes que quedaron de Dn. Nicolas Lovaton, padre de la dha. Dña. Nicolasa Lovaton se le adjudicaron al dho. Dn. Vizente de Azero, cmo marido de la susodha. en parte de pago de lo que le toco de lexma. paterna, cuias casas estan en ser, y el difunto las goso como vienes dotales de su mujer, apresiadas en Veinte y tres mill ochocientos setenta Rs. de von.

Yt. seis mill novecientos treinta y quatro Rs. y diez y siete y quarto mrs. vellon, los mismos que en la dha. partizon. y por la causa arriva expresada se le adjudicaron al dho. Dn. Visente de Azero p^a que los tuviese de parte en el valor de otras casas en dha. Ciud. de Cadiz, a lo ultimo de la calle del Herron, serca de la Huerta del Campo Santo, que tanvien goso como tales vienes dotales de la dha. su muger.

Yt. los dhos. Alvazeas ponen por ynventario las Canten. que al difunto se le quedaron deviendo, y por menor estan declaradas en su testamento, que a puesta de su poder otorgo la dha. Dña. Nicolasa de Lovaton, su muger, ante mi el preste. Sno puco. en veinte y seis deste mes.

Yt. los dhos. Alvaseas manifiestan haver quedado deviendo el difunto a Dn. Joseph Cordero, presvit^o de esta Ciud. como administrador de las casas en que vivio y murio, novecientos treinta y quatro Rs. veinte y dos maravedis, por la renta de dos tersios hasta fin de Junio de este año, al respecto de mill quatrocientos en que la tuvo arrendada.

Y assi fho. el dho. Ynventario los dhos. Alvaseas dixeron que no saven ni se acuerdan de mas vienes caudal ni efectos que hayan quedado por muerte del dho. Dn. Vizente de Azero, y siempre que a su noticia vengyan otros algunos, los manifestaran y pondran por mas ynventario...”.

DOCUMENTO NÚM. 3

1739-VIII-11

Nicolasa de Lobatón otorga testamento.

A.P.N.S. Leg. n.º 14.679. Ofº 21 (1739-40), Fols. 343-344.

“En el Nombre de Dios Todopoderoso Amen, Sepase como yo Dña. Nicolasa Lovaton y Bustamante, viuda de Dn. Vizente de Azero, arquitecto y mro. mayor que fue por su Magd. de la Rl. Fabrica que se esta construyendo fuera de la Puerta de Xerez desta Ciud. de Sevilla, vez^a della en la collazon. de Sta. M.^a, al sitio de la Botica de las Aguas, natural que soy de la de Cadiz, hixa lextma. de Dn.

Nicolas Lovaton, difunto y de Dña. Juana de Bustamante, que al preste. resido en las casas de mi morada, estando enferma en cama y en mi juicio y memoria (...) otorgo y hago ttº en la forma sigte.

Lo primero ofresco mi alma a Dios (...) y cuando mi muerte acaeciére, mi cuerpo sea sepultado en la Yg^a parte o lugar que pareciere a mis albazeas...

Yt. mando se digan por mi alma (...) doxientas misas rezadas, su limosna a tres reales de von. la quarta pte. en la Parro^a de mi domicilio, por la que le toca, cinquenta en la Iglesia de la Casa del Espiritu Santo de los Clerigos menores de esta Ciud. y las demas donde pareciere a mis albazeas.

Yt. declaro que el año de mill setecientos veynte y tres contraxe matrimº lexítimo ynfcie Ecclesie en la Ciud. de Cadiz, con el dho. Dn. Vizente de Azero, mi marido y entonces lleve a su poder por mi dote en rropa y alazas de mi adorno, seis mill Rs. de von. y despues por muerte de Dn. Nicolas de Lovaton, mi padre, se hizo partizon. de sus vienes, y se me adjudicaron por mi lexma. una casa en Cadiz, calle de Solano, y pte. de otra que haze espalda con ella calle del Herron, que todo ymporto treynta y seis mill ochocientos y quatro Rs. y siete mrvs. von. segun por menor consta de la hixuela del partizon. dada por Dn. Diego Ramirez, sno. puco. de dha. ciud. en diez de Octubre del año de mill setecientos treinta y uno, a que me refiero, lo qual entro en poder del dho. mi marido, y sus vienes estan obligados a su restituzion a mi favor, de cuio matrimº no me quedaron hixos.

Yt. declaro que haviendo fallecido el dho. Dn. Vizente de Azero, el dho. mi marido, el dia catorze de Henero de este año baxo de la disposizion. de un poder para testar a mi dado, en que ynstituio por su heredero a Dn. Domingo de Azero, su Pe. vezº del lugar de Cavalzano, Azbpdo. de Burgos, en su virtud hize su testamento en veynte y seis de dho. mes, Ymbentario y aprecio de sus vienes y previne el cumplimiento de su testamento ante el Sr. Alcalde Dn. Pedro Ramos y Dn. Franco. Garcia Calvo, sno. de su provincia, donde a pedimento del defensor de Ausentes, se despacho rreqstria. a la Montaña p^a requerir a dho. heredero, venga o embie poder p^a perzevir el corto rresiduo que le pueda tocar de dha. herencia, pagada de mi dote funeral, deudos y otros gastos y hasta ahora no ha rremetido tal poder, es mi voluntad, que por mis alvaseas se finalice esta dependencia (...)

Yt. declaro que en orden verbal del dho. Dn. Vizente de Azero, mi marido, ha corrido Dn. Diego Martínez, contador, mi hermano, vezº de dha. Ciud. de Cadiz, con el Arrendamtº admon. y cobranza de la dha. casa, Ce. de Solano y parte de otra Ce. del Herron, desde el mes de Ne. del año de mil setecientos treynta y quatro, y por quenta de su ymporte hasta el dia del fallecimiento de mi marido se entrego en diferentes cosas y encargos que le hizo, trezientos y tantos pesos o lo que el dho. mi hermº dixere y

constare por la quenta que diere, y despues ha seguido y sigue cobrando dhas. casas y solo me ha remitido quatro pesos, quiero se ajuste esta quenta, y se cobre lo que para-re en su poder, abonandose dhas. partidas que asi rresivio mi marido en su vida.

Yt. declaro que el dho. Dn. Vizente de Azero, mi mari-do tuvo algunas cuentas con Dn. Juan Trechuelo, cavalle-ro del orden de Santiago, vezº de dha. Ciud. de Cadiz y no tengo pres[en]te. si le quedaria debiendo algo, y para des-cargo de mi consciencia mia, quiero se le avise al dho. Dn. Juan para si constando por escriptura o vale deversele algo, se le de prompta satisfaccion.

Yt. declaro que del salario que al dho. mi marido le es-tava señalado de quatrocientos ducados al año, por el Ca-bildo de la Sta. Yglesia de Guadix, por maestro titular de la fabrica de dha. Yglesia, habiendose ajustado la quenta por dho. Cabildo, resulto deversele dos mil Ochocientos y veinte y quatro Reales de vellon, los quales he cobrado despues de su fallecimiento y de ellos pague a Dn. Joseph del Arenal, su tio, quatrocientos y veinte y quatro, los qua-trocientos que se estaban debiendo y constan del Resivo que remitio y los veinte y quatro reales rrestantes por la limosna de seis misas que mi marido dexo encargadas al dho. su tio, se dicesen en la Hermita de San Torcuato de Guadix, y quedan liquidos del dho. devito en mi poder dos mill y quatrocientos Reales.

Yt. declaro assi mismo haber cobrado de Dn. Sebas-tian Machado, vezino de la Villa de Moron, los Doscien-tos pessos que el dho. mi marido declaro tener en su poder para compra de Azeite y desta Cantidad se vaxaron cin-quenta Reales, que dixo haver pagado por el susodho. como consta de su carta y quedan liquidos Dos mill nove-cientos y cinquenta Reales.

Yt. mando que el remaniente del tercio de todos mis vienes, Derechos y Acciones en que conforme a derecho puedo disponer, se entregen a mis Alvazeas para que por su mano o de cualquiera ynsolidum, se distriuiia a Benefi-cio de mi alma a lo que vaxo de Secreto natural les dexo comunicado, sin que lo puedan dezir ni declarar ni de ello por ningun Sr. Juez (...) Y para pagar y cumplir mi testa-mento dejo por mis Alvazeas, a la dha. Dña. Juana de Bus-tamante mi madre y Dn. Franco. Antº Romero presvitero desta Ciud. y Dn. Narzizo Lovaton y Bustamante mi her-mano, vezino de la Referida de Cadiz (...) fha. en Sevilla en onze dias del mes de Agosto de mill setecientos treyn-ta y nueve..."

DOCUMENTO NÚM. 4

1739-I-15

Entierro en la Parroquia de Sta. Cruz del arquitecto Vi-cente Acero.

ARCHIVO PARROQUIAL DE STA. CRUZ, SEVI-LLA, Lº de Defunciones nº 2 (1679-1750), fol. 170 v.

En 15 dias del mes de Enero de 1739 años se enterro en esta Iglª Parroql. De Sta. Cruz de Sevilla el cuerpo defun-to de D. Vicente Azero Maestro maior de la Real Fabca. Que se construie fuera de la puerta de Xerez por su Magd. Con entierro de quarenta acompañados y con esquila, dio poder para testar a D.ª Nicolasa de Lovaton y Bustaman-te, su muger, a quien nombro por alvacea y al Pe. Martín Ramírez de los Clerigos Menores y por su heredero a Dn. Domingo Azero, su Pe. Dixe la misa de Cuerpo presente y tubo la fabca. Setenta y dos Rs. De vellon.

DOCUMENTO NÚM. 5

1723-VII-18

Acta de matrimonio del arquitecto Vicente Acero y de doña Nicolasa Lobatón

Archivo de la Parroquia de Santa Cruz, Cádiz, Matri-monios, Libros 23 (1722-1729), Fol. 45.

Dn. Vicente de Azero y Da. Nicolasa Lobaton

En Cadiz a diez y ocho de Julio de mil setecientos y veinte y tres yo Don. Pedro Ximenez theran cura propio en el Sagrario de la Sta. Iglª. Cathl. desta ciud. En virtud del mandamiento de sr. Provisor y de dispensa de su Iltna. en las tres amonestaciones que el santo Concilio de trento dispone case por las obras de presente que hicieron verdadero y legitimo Matrimonio Según el orden de Nra. Sa. Madre Iglesia a Dn. Vicente de Azero natl. del lugar de Cabalzanos en el Arzobispado de Burgos y Vecino de esta ciud. hijo lego. de Domingo de Azero y de da. Maria de Arevo con da. Nicolaza Lobatón natural y vecina desta Ciud. hija lega. De Don. Nicolas Lobatón y de Da. Juana de Trigo siendo testigos Dn. Pedro de Guzmán Cano. Doctoral En esta Sta. Iglª., dn. Nicolas Benitez, y dn. Thomas de Guzmán todos vecinos desta ciud. lo firme fho. ut supra.

La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)

Ángel López Castán*

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

Arquitectos y adornistas participaron activamente en el diseño y dirección de los numerosos muebles y conjuntos decorativos realizados durante el siglo XVIII para los palacios y residencias reales borbónicas. Singulares fueron, en este sentido, las aportaciones de los arquitectos Ventura Rodríguez, Francisco Sabatini o Juan de Villanueva, cuya actividad en el terreno de la decoración y el mobiliario llegarían a superar, incluso, imaginativos adornistas como Matías Gasparini, Juan Bautista Ferroni o Jean-Démsthène Dugourc. Fuente de primera mano para su conocimiento es la documentación conservada en el Archivo General de Palacio (Palacio Real, Madrid), de la que ofrecemos datos inéditos, así como una exhaustiva revisión de los ya publicados.

ABSTRACT

Architects and decorators took part with liveliness in desing and management of numerous furnitures and interior decorating made in the 18th century for palaces and borbonic royal residences. To this efect, contributions of architects Ventura Rodríguez, Francisco Sabatini or Juan de Villanueva had peculiarity and their activity about interior decotaring and suites of furniture would be on a higher plane than activities of decorators like Matías Gasparini, Juan Bautista Ferroni or Jean-Démsthène Dugourc. Documents survive in the Archivo General de Palacio (Royal Palace, Madrid) are source of supply to know it and we offer unpublished facts and exhaustive revisions about previously published.

DISEÑO Y MOBILIARIO DE CORTE

El diseño cobrará una importancia capital en el desarrollo del mueble cortesano dieciochesco. Cuatro grupos diferenciados de artistas, al servicio de la Real Casa o de la nobleza, asumirán dicha tarea. Se trata de los arquitectos, los adornistas, los pintores y los tapiceros de adorno.

Arquitectos

Los arquitectos reales constituyen, por su peso específico, el grupo más importante y significativo. Pedro de

Ribera, Filippo Juvarra, Vigilio Rabaglio, Francisco Sabatini, Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva e Isidro González Velázquez suministraron dibujos para muebles, creando a menudo ambientes homogéneos en los que arquitectura, decoración y mobiliario fueron pensados al unísono.

El inventario de bienes del Real Sitio del Buen Retiro, redactado en 1716 por don Manuel Marentes, tapicero mayor y furriera del Buen Retiro, registraba la existencia de ocho pies de bufetes de talla dorados y blancos, cuatro con tableros de jaspé de colores, obra del arquitecto madrileño Pedro de Ribera. Según indica el propio inventa-

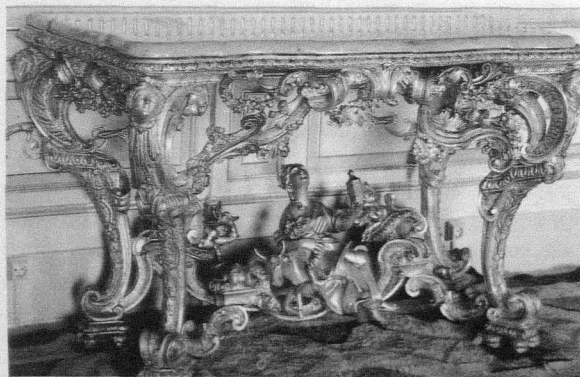


Fig. 1. Consola. Bartolomeo Steccone, según probable dibujo de Filippo Juvarra, 1735-1739. Palacio Real de Madrid.

rio, dichos bufetes se entregaron en el Buen Retiro el 30 de octubre de 1711¹.

Al arquitecto mesinés Filippo Juvarra se atribuye el diseño de una serie de consolas ricamente esculpidas destinadas al Real Sitio de San Ildefonso, en un estilo barroco de gran ampulosidad que amalgama influencias italianas con elementos decorativos propios del mueble francés de la época de Luis XIV. Repartidas actualmente por diversos palacios, dichas consolas fueron realizadas en Génova entre 1735 y 1739 por el tallista y escultor genovés Bartolomeo Steccone, autor de sesenta mesas talladas y doradas de diferente tamaño —treinta y ocho grandes, doce medianas y diez chicas—, con sus piedras de jaspe, para el Real Palacio de San Ildefonso². Su atribución a Juvarra parece confirmarse en una carta remitida al arquitecto desde Génova por el pintor Domenico Parodi el 4 de junio de 1735 recomendando elogiosamente al tallista Steccone³. Destaca, por su espectacularidad, el conjunto dedicado a las cuatro partes del mundo —se conservan las consolas correspondientes a Europa, América y Asia—, con figuras esculpidas en las chambranas, de carácter alegórico, alusivas a los dominios de la monarquía española. De aspecto solemne, sus cuatro patas cartilaginosas, formadas por curvas y contracurvas rematadas en la parte superior por cabezas de mujer —versión italiana de las *espagnolettes* empleadas en el mobiliario francés de la época de la Regencia—, se unen al faldón por medio de sinuosas hojas de acanto y guirnaldas de flores⁴ (Fig. 1).

De Vigilio Rabaglio, arquitecto ticinense, conservamos diversos dibujos para muebles⁵ de extraordinaria fantasía rococó. Podrían fecharse hacia 1746, coincidiendo quizá con las obras de remodelación del cuarto del infante-cardenal don Luis de Borbón en el Real Palacio del Buen Retiro⁶. Dos de estos diseños representan marcos decorativos con una exuberante ornamentación de talla⁷:

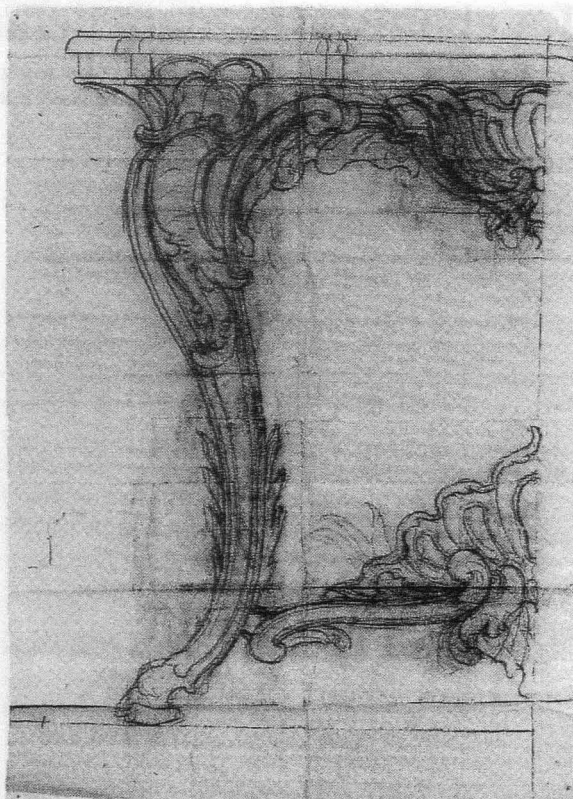


Fig. 2. Pie de mesa. Dibujo de Vigilio Rabaglio, h. 1746. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

otros dos, algo más austeros, muestran sendos modelos de pie de cabra para mesas o consolas⁸ (Fig. 2).

El palermitano Francisco Sabatini, arquitecto mayor del rey Carlos III, dirigió importantes conjuntos decorativos en los palacios reales de Madrid y El Pardo. Uno de los mejor conservados es el *Gabinete de la Princesa de Asturias*, María Luisa de Parma, en el Real Palacio de El Pardo, cuya decoración, en un estilo rococó que combina influencias francesas e italianas, dirigió hacia 1775-1776⁹. Una *boiserie* tallada, pintada y dorada, siguiendo la moda francesa del momento, sirve de marco a los dieciséis tapices que, según cartones de José del Castillo¹⁰ tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara, se integran en la pared. Adornan dichos tapices motivos vegetales de *candelieri*, con aves y flores, y figuras alegóricas de niños representando las artes¹¹. El mobiliario de esta sala, diseñado posiblemente por Sabatini, fue tallado por el francés Baltasar Angelot y dorado por Andrés del Peral, autores también de las molduras, frisos y sobrepuestas que forman la *boiserie*. A través de sus cuentas, presentadas en enero de 1776¹², sabemos que el mobiliario del gabinete



Fig. 3. Espejo y consola. Baltasar Angelot y Andrés del Peral, según probable diseño de Francisco Sabatini, 1775. Gabinete de la Princesa de Asturias, Palacio Real de El Pardo.

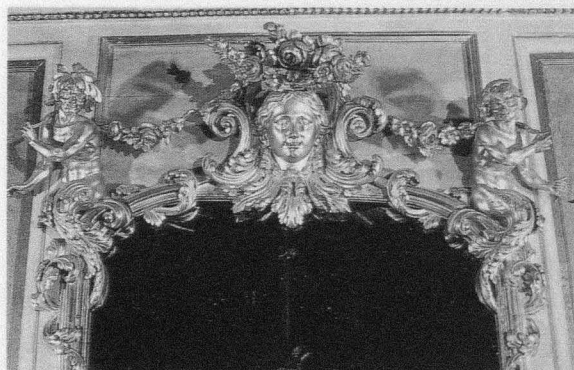


Fig. 4. Marco de espejo (detalle). Gabinete de la Princesa de Asturias, Palacio Real de El Pardo.



Fig. 5. Marco de espejo (detalle). Gabinete de la Princesa de Asturias, Palacio Real de El Pardo.

se componía originalmente de cuatro espejos iguales, con sus “basas” o consolas debajo, poblados con diferentes adornos de flores y piezas de escultura; una mesa del mismo género con escultura en los pies y delantera; y cuatro rinconeras, dos con cabeza de león y otras dos con cabeza de perro¹³. Seis sillas talladas, dos canapés de dos asientos y una pantalla de chimenea a juego, dorados y pintados de color de porcelana, completaban los muebles de la habitación, obra del tallista francés Jorge Balze¹⁴ y del dorador Andrés del Peral¹⁵. Permanecen *in situ* los cuatro espejos o tremós, con figuras talladas en altorrelieve simétricamente dispuestas, y las tres mesas o consolas que amueblan la habitación (Fig. 3). Mascarones antropomorfos, flanqueados por tritones y guirnaldas de flores, coronan el copete de los espejos (Fig. 4), en tanto que del-fines y *putti* –tritones niños– guarnecen la parte inferior del marco (Fig. 5). De planta mixtilínea, las tres pequeñas consolas situadas debajo muestran dos patas esculpidas,

formadas por un tritón y una sirena que entrecruzan sus dobles colas de pez, y un animal fabuloso en la chambrana, semejante a un águila, con cola de pez igualmente doble. Adorna el centro del faldón un mascarón zoomor-

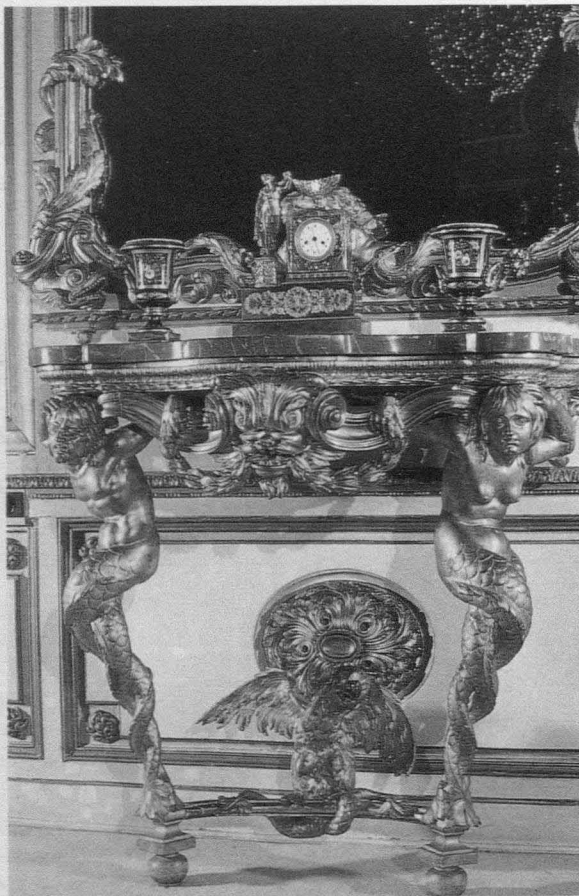


Fig. 6. Consola. Gabinete de la Princesa de Asturias, Palacio Real de El Pardo.

fo, flanqueado por guirnalda de hojas de laurel, del que nacen dos sinuosas volutas (Fig. 6). Ha de mencionarse también la mesa de velador colocada en el centro de la sala, cuyo faldón circular, adornado con motivos vegetales de inspiración clásica, sustentan tres tritones apoyados en sendos delfines (Fig. 7).

Reconvertido a las nuevas tendencias neoclásicas a Francisco Sabatini se atribuye también el diseño de las ocho mesas o consolas, con tablero de mármol, para la *Pieza de comer* del Real Palacio de Madrid¹⁶. Realizadas en madera de caoba con perfiles de ébano, se hallan distribuidas hoy entre el *Salón de Alabarderos* y la *Antecámara*. Fueron probablemente construidas por el ebanista alemán Teodoro Onzell entre 1793 y 1802, correspondiendo al platero y bronceista Domingo de Urquiza la ejecución de los magníficos adornos de bronce, cincelados y dorados a molido, que guarnecen dichas consolas¹⁷. De planta trapezoidal presentan cinco patas reunidas por una chambrana: cuatro en las esquinas, a manera de colum-



Fig. 7. Mesa de velador. Baltasar Angelot y Andrés del Peral, según probable diseño de Francisco Sabatini, 1775. Gabinete de la Princesa de Asturias, Palacio Real de El Pardo.

nas, con el fuste troncocónico estriado coronado por un capitel jónico de fantasía, y una central en forma de pilastra. Dichas patas soportan un faldón, a modo de friso, decorado con mascarones y relieves de bronce de carácter alegórico y mitológico (Fig. 8).

El arquitecto Ventura Rodríguez es autor de una excepcional colección de dibujos de muebles neoclásicos, fechados entre 1779 y 1783, para los palacios del duque de Liria, en Madrid, y del infante don Luis de Borbón en Arenas de San Pedro¹⁸. Para el palacio de Liria realizó once dibujos de asientos diferentes – “a la reina” y “de cabriolé” – que reproducen modelos franceses contemporáneos propios del estilo Luis XVI. La serie, fechada en Madrid el 19 de mayo de 1779, se compone de nueve sillas de brazos (figs. 9, 10 y 11), un taburete y un canapé de respaldo plano y costados tapizados¹⁹ (Fig. 12). Predominan en dichos muebles las patas rectas con acanaladuras, si bien algunos modelos muestran aún patas en cabriolé rematadas por una voluta. Presentan respaldos en forma



Fig. 8. Consola. Teodoro Onzell (?) y Domingo de Urquiza, según probable diseño de Francisco Sabatini, 1793-1802. Salón de Alabarderos, Palacio Real de Madrid.

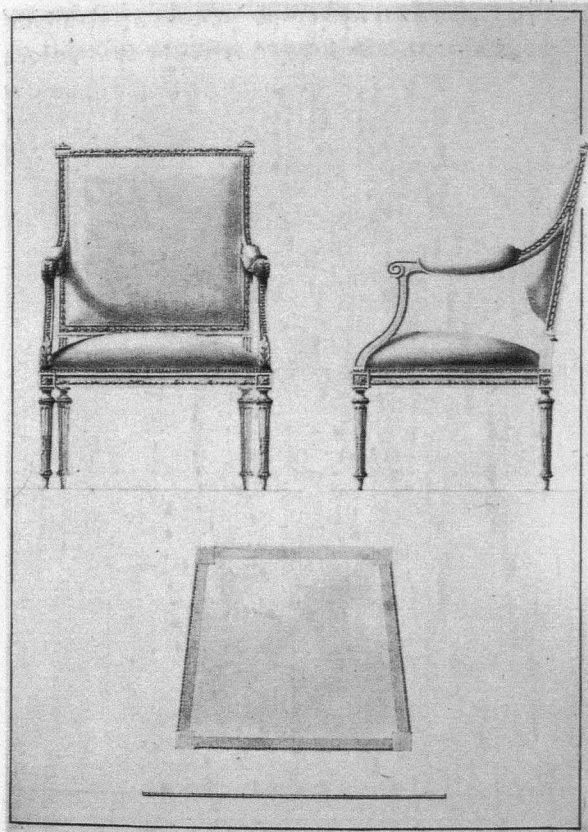


Fig. 9. Silla de brazos "a la reina" con respaldo cuadrado y asiento trapezoidal. Dibujo de Ventura Rodríguez, 1779. Colección particular.

de medallón, cuadrada y en *châpeau* y asientos de planta ovalada, mixtilínea y trapezoidal.

Entre los muebles proyectados por Ventura Rodríguez para el palacio de la Mosquera, en Arenas de San Pedro, figuran seis dibujos de mesas o consolas firmados y fechados en Madrid el 21 de agosto de 1783²⁰. De trazado predominantemente neoclásico, dichas consolas se adornan con ricos motivos escultóricos de gran originalidad. Uno de los dibujos, de gusto todavía rococó a pesar de su simetría, muestra una consola de planta mixtilínea con cuatro abultadas patas cuya parte superior describen una gran voluta. Exhibe en medio del faldón un medallón escultórico ovalado flanqueado por guirnalda de flores y en el centro de la chambrana un grupo infantil compuesto por dos tritones niños que abrazan un jarrón²¹ (Fig. 13). Una máscara femenina sobre una gran venera flanqueada por guirnalda de hojas ocupa el centro del faldón—adornado con rosetas y finos roleos vegetales—en otra de ellas, cuya tapa rectangular de mármol sostienen ocho patas

truncocónicas acanaladas, con capiteles jónicos, reunidas entre sí por una chambrana con un frutero esculpido en medio²² (Fig. 14). Muy original es también la consola de planta mixtilínea que, con seis patas en forma de columnas jónicas fantaseadas, muestra en el nudo de la chambrana una esfinge egipcia tocada con el *klaft*²³ (Fig. 15). Una cuarta, de planta trapezoidal, utiliza como patas cuatro esbeltas figuras femeninas cuyos brazos levantados sustentan el tablero, ocupando el centro de la chambrana un curioso grupo que representa la lucha de un león con un perro²⁴.

Otros cinco dibujos de muebles, de severo estilo neoclásico, fueron posiblemente ejecutados entre 1779 y 1783 para el palacio de Arenas de San Pedro. Firmados todos ellos por Ventura Rodríguez, representan dos sillas de brazos de respaldo cuadrado con su canapé a juego²⁵; otras dos sillas de brazos de respaldo octogonal con su correspondiente canapé²⁶ (Fig. 16); una mesa para escribir de seis cajones, tres por cada uno de los frentes del fal-

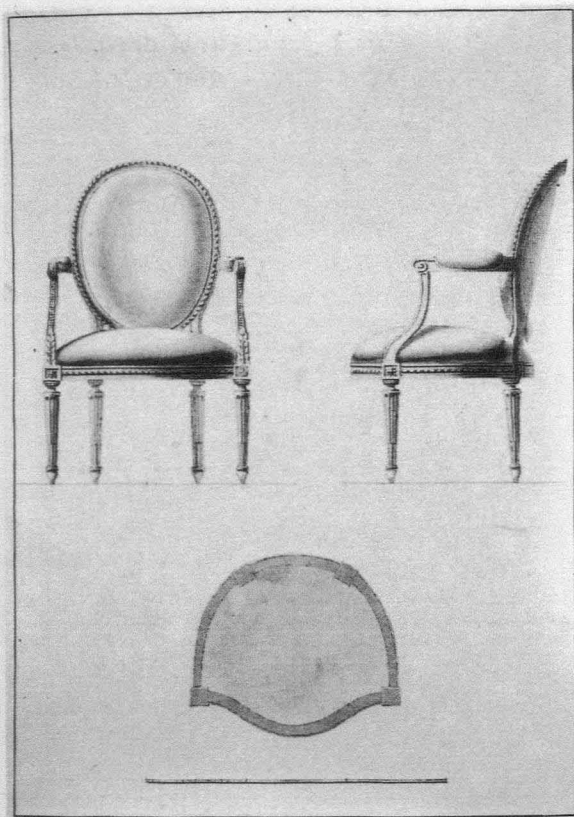


Fig. 10. Silla de brazos en cabriolé con respaldo ovalado y asiento mixtilíneo. Dibujo de Ventura Rodríguez, 1779. Colección particular.

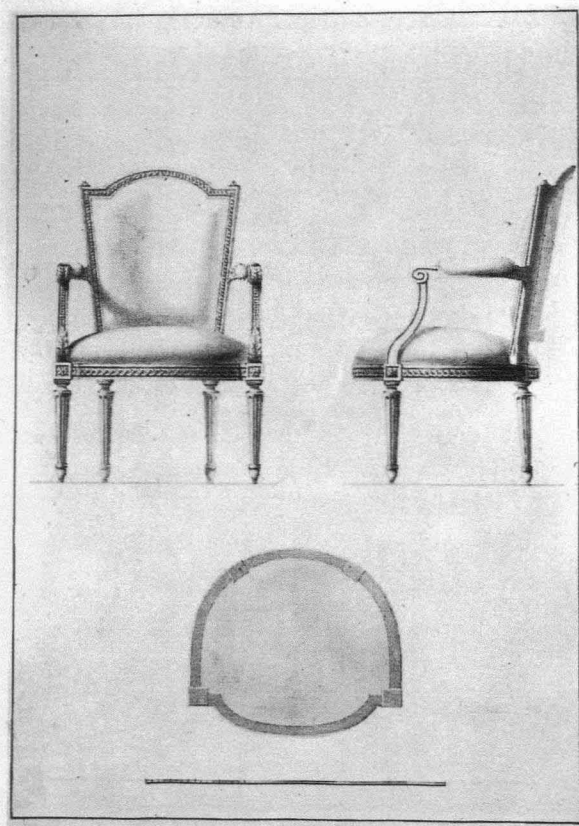


Fig. 11. Silla de brazos en cabriolé con respaldo en "chapeau" y asiento mixtilíneo. Dibujo de Ventura Rodríguez, 1779. Colección particular.

dón²⁷; y dos cómodas de seis y tres cajones respectivamente: la primera de ellas responde al tipo de cómoda-escritorio con dos cajones superiores simulados que forman la tapa para escribir²⁸ (Fig. 17); la segunda, con tres falsos cajones de frente abatible, podría servir para guardar pelucas²⁹ (Fig. 18).

Bajo la dirección y diseño del arquitecto mayor Juan de Villanueva, figura decisiva en la creación del denominado "estilo Carlos IV", se acometió la decoración y amueblamiento del *Gabinete de la Reina* María Luisa de Parma en el Real Palacio de Aranjuez³⁰. Conocido actualmente como *Salón de espejos*, esta pequeña habitación es una de las mejor conservadas del palacio. Terminada en 1795, fue proyectada en un estilo de transición en el que coexisten reminiscencias rococós junto a elementos propios del estilo Imperio. Una delicada y menuda decoración de talla, en madera de peral pintada y dorada, aparejada previamente por el ebanista José López³¹, armoniza con los diez espejos arqueados —dos grandes en los testeros y ocho más pequeños en los ángulos— que recubren

sus muros. Tomás de Castro ejecutó la profusa labor de talla³², centrada en los bajorrelieves del zócalo, con escenas infantiles de gusto clásico; friso de la cornisa, decorado con guirnaldas de hojas y semillas cuyo centro ocupan grupos de pájaros; y marcos de los espejos, adornados con vástagos, hojas y flores, además de roleos y guirnaldas de rosas. Paños colgantes con remates de cordonería, sujetos con cintas y lazos, guarnecen, a modo de falsas cortinas drapeadas, la parte superior de los espejos más pequeños. Andrés del Peral y Manuel Pérez se ocuparon, respectivamente, de dorar y pintar al temple, en colores vivos naturalistas, todas las partes talladas de la habitación³³. El mobiliario, en madera tallada, pintada y dorada, respondería igualmente a los diseños de Juan de Villanueva. Lo componen una mesa o consola de cuatro patas ricamente tallada, un canapé de tres plazas con dos almohadas, y seis sillas de brazos a juego. La sillería, con tallas vegetales naturalistas en patas y brazos, se caracteriza por tener los respaldos calados en forma de peineta, con caulículos corintios y arabescos de gran fantasía. Un ancho galón de

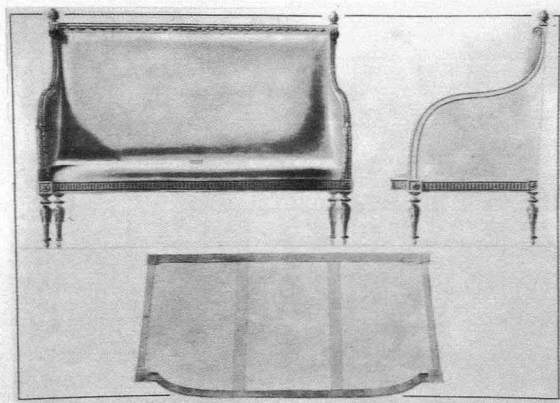


Fig. 12. Canapé de respaldo plano, costados tapizados y asiento mixtilíneo. Dibujo de Ventura Rodríguez, 1779. Colección particular.



Fig. 14. Consola, según dibujo de Ventura Rodríguez, 1783. Colección particular.

oro guarnece los costados y asientos, tapizados en damasco rojo. Completa el adorno de pasamanería una decoración de lambrequines, formada por cordones y borlas de seda, que penden del faldón (Fig. 19). El ebanista José López realizó probablemente los muebles –falta la cuenta que así lo verifique–, pintados al temple por Manuel Pérez³⁴ y dorados por Andrés del Peral³⁵.

A Isidro González Velázquez debemos, finalmente, el diseño y dirección de la *Pieza-retrete* de la Casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez³⁶. Fechada el año 1800, esta singular obra fue concebida en un incipiente estilo Imperio, colaborando en su ejecución, entre otros, el escultor Pedro Hermoso³⁷ y el tallista y ensamblador Manuel de Monjas³⁸. Componen su mobiliario, de un curioso eclecticismo, el sillón destinado a fines higienicos, en maderas embutidas con aplicaciones de bronce dorado y

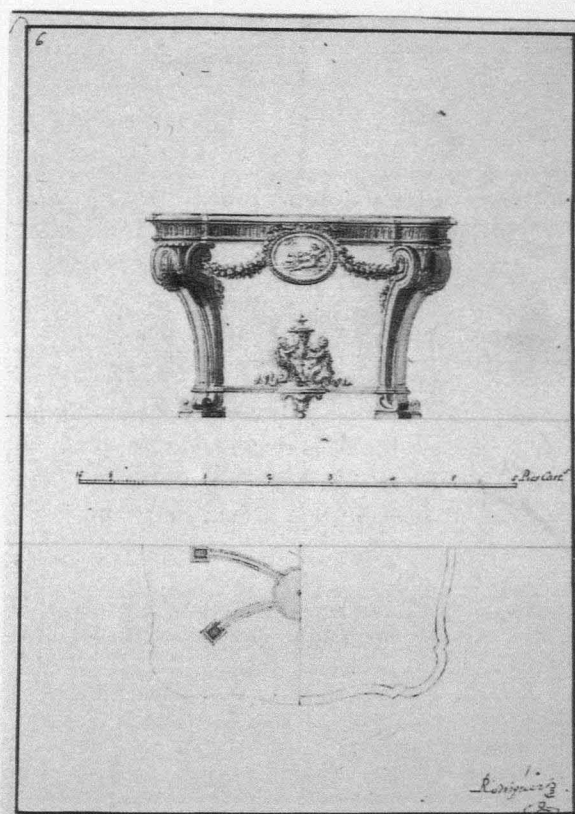


Fig. 13. Consola. Dibujo de Ventura Rodríguez, 1783. Colección particular.

plata (Fig. 20), obra probable del Real Taller; cuatro sitials de bronce pavonado, con remates de cabezas egipcias y pies de cabra, imitando la forma de la silla curul romana (Fig. 21); y una sorprendente consola en madera esculpida simulando bronce. Dos guerreros, apoyados en sendas fascas de lictor, sustentan el faldón, adornado por un friso con motivos vegetales en blanco cuya parte central ocupa una tarjeta con un busto coronado por dos victorias aladas. Trofeos militares romanos –banderas, fascas, coraza, casco y espada–, tallados igualmente en madera, descansan sobre el pedestal de mármol verde (Fig. 22).

Adornistas

Los adornistas, el segundo grupo en cuestión, tenían como misión el dibujo de ornato, labor subordinada casi siempre a la del arquitecto.

Con traza de Juan Arranz, maestro tallista y adornista, se hicieron en 1747 seis mesas de jaspe –consolas–, en madera tallada y dorada, para el Cuarto de los Reyes en el Real Palacio de Aranjuez, en cuya realización participa-

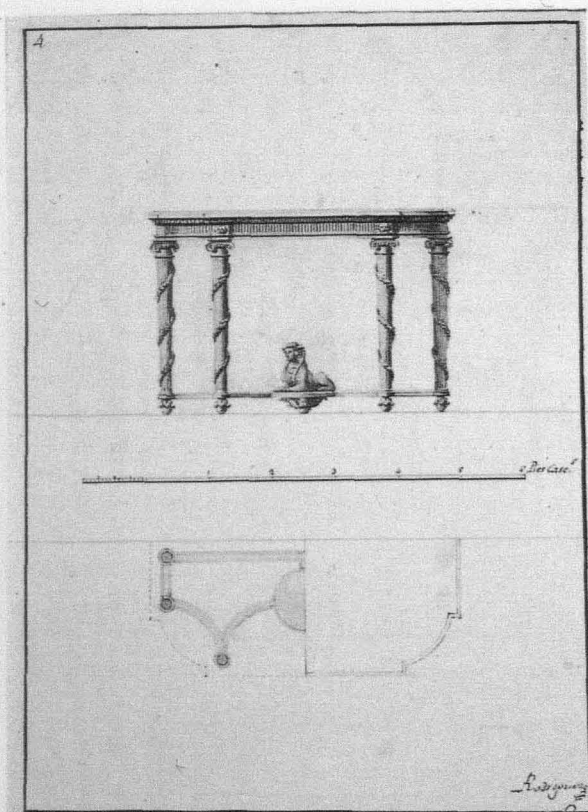


Fig. 15. Consola. Dibujo de Ventura Rodríguez, 1783. Colección particular.

ron el propio Arranz y el también adornista Manuel Corrales³⁹. Dichas mesas fueron doradas a mate por Próspero Mórtoles⁴⁰. Dos dibujos sin fecha ni firma, con los que se acompañaba el contrato suscrito por Juan Arranz el 24 de enero de ese mismo año, muestran sendos modelos de consola con amplia decoración de rocalla. Uno de ellos presenta en el centro de la chambrana un amorcillo con tarjeta; el otro, una concha⁴¹ (Fig. 23).

Ya en tiempo de Carlos III hemos de señalar la presencia del adornista veneciano Matías Gasparini⁴². Venido de Nápoles en 1759 en calidad de pintor de Cámara, sirvió al rey como adornista proporcionando dibujos y modelos para estucos chinoscos, bordados, bronce y obras de ebanistería y talla⁴³. Bajo su dirección y diseño se ejecutaron en el Nuevo Real Palacio de Madrid interiores tan extraordinarios como los tres desaparecidos *Gabinetes de Maderas de Indias*, de los que se conservan algunos muebles y empanelados, y la *Pieza de Vestir* o *Pieza de Parada*, conocida actualmente como *Salón de Gasparini*.

Los muebles diseñados por Gasparini, de un imaginativo rococó próximo al gusto centroeuropeo, se caracterizan por el original tratamiento dado a sillas de brazos, ca-

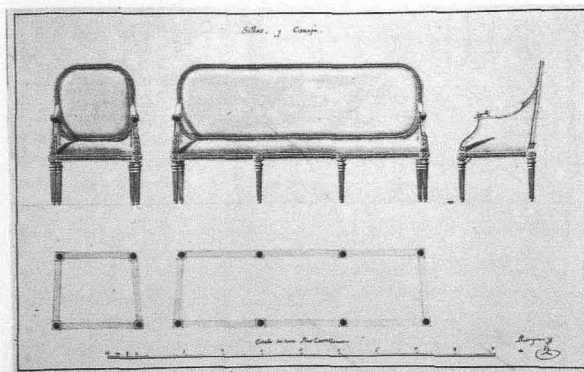


Fig. 16. Sillas y canapé de respaldo octogonal y asiento trapezoidal. Dibujo de Ventura Rodríguez, 1779-1783. Colección particular.

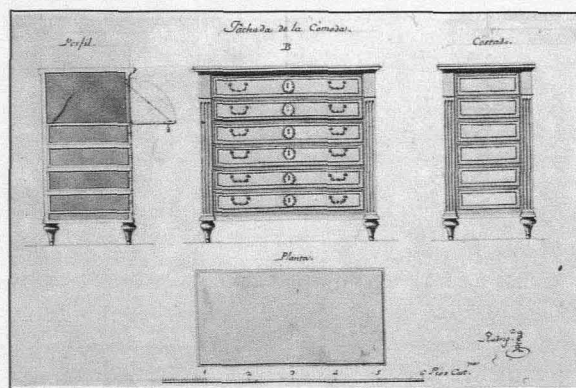


Fig. 17. Cómoda (alzados y planta). Dibujo de Ventura Rodríguez, 1779-1783. Colección particular.

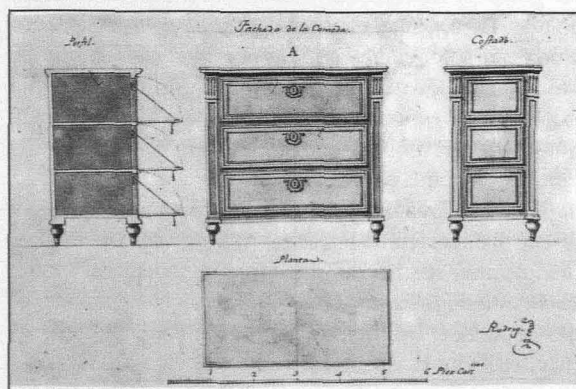


Fig. 18. Cómoda (alzados y planta). Dibujo de Ventura Rodríguez, 1779-1783. Colección particular.



Fig. 20. Sillón-retrete. Real Taller (?), según dibujo de Isidro González Velázquez, 1800. Pieza del Retrete, Casa del Labrador de Aranjuez.

napés y otros asientos, consistente en el empleo del chapecado y la marquetería en las partes vistas de la armadura —a la manera de los ejemplares alemanes de Abraham Roentgen—, la doble curvatura en la ménsula de los brazos y una mayor amplitud de dimensiones respecto a los prototipos franceses contemporáneos. El personalísimo sello de Gasparini quedaría plasmado asimismo en cómodas, burós de cilindro, tremós y paneles para decoraciones fijas, adornados con exquisitas marqueterías de maderas finas formando dibujos geométricos romboidales o polilobulares y ondulantes motivos vegetales. Complementan dichas labores embutidos de laca oriental y bronce dorado, con temas de flores y pájaros, y apliques sobrepuestos de bronce cincelados y dorados a molido. Magistrales intérpretes de sus proyectos fueron el ebanista flamenco José Canops y los bronceistas italianos Antonio Vendetti y Juan Bautista Ferroni⁴⁴.

Desmontados durante el reinado de Fernando VII, los *Gabinets de Maderas de Indias* del Real Palacio Nuevo

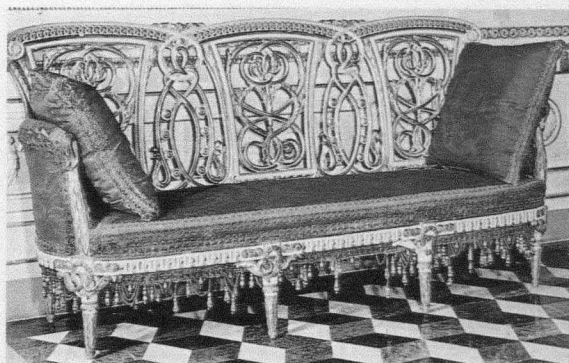


Fig. 19. Canapé. José López (?), Manuel Pérez y Andrés del Peral, según dibujo de Juan de Villanueva, 1795. Salón de espejos, Palacio Real de Aranjuez.



Fig. 21. Sitial de bronce pavonado, según dibujo de Isidro González Velázquez, 1800. Pieza del Retrete, Casa del Labrador de Aranjuez.

de Madrid, también conocidos como *Gabinets del Despacho*⁴⁵, fueron diseñados por Matías Gasparini y realizados entre 1764 y 1774 por el ebanista José Canops⁴⁶ y los bronceistas Antonio Vendetti⁴⁷ y Juan Bautista Ferroni⁴⁸. De la decoración original, caracterizada por sus ricos embutidos de maderas finas y bronce dorados y grabados, se conservan algunos de los empanelados de revestimiento —frisos o *lambris*, pilastras rinconeras de forma cóncava, sobrepuestas, marcos de espejos— y diversas piezas de mobiliario profusamente marqueteadas, como sillas de brazos (Fig. 24), siales, mamparas de chimenea, cómodas y papeleras de tambor. Destacan, por su excepcional

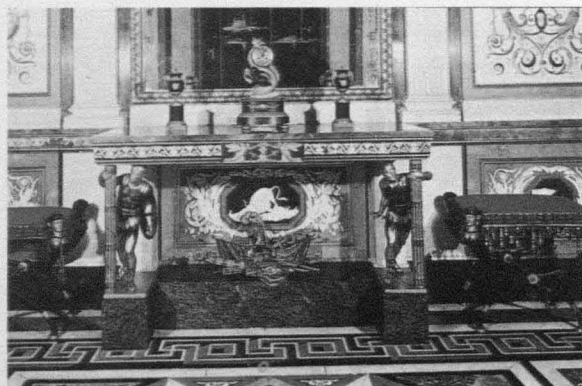


Fig. 22. Consola. Pedro Hermoso y Manuel de Monjas, según dibujo de Isidro González Velázquez, 1800. Pieza del Retrete, Casa del Labrador de Aranjuez.

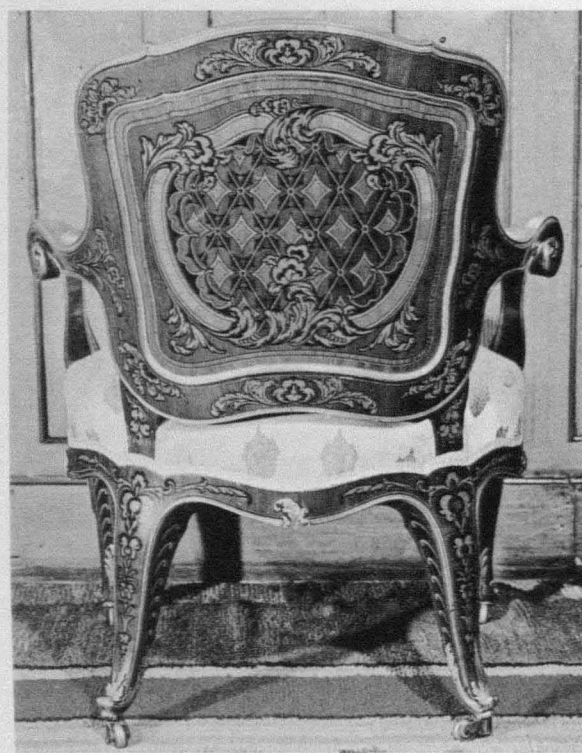


Fig. 24. Silla de brazos (vista dorsal) para los Gabinetes de Maderas de Indias. José Canops y Antonio Vendetti, según dibujo de Matías Gasparini, 1764-1774. Palacio Real de Madrid.

calidad, las cómodas de dos cajones, con el frente y los costados abombados (Fig. 25), y las papeleras o burós con tapa de cilindro y patas en cabriolé. El *Gabinete de maderas finas de la reina María Luisa*, instalado en tiempo de

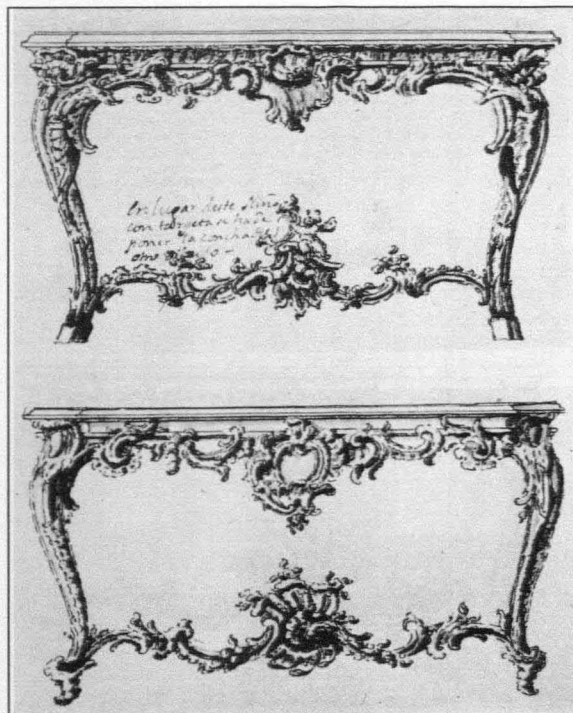


Fig. 23. Dibujos para consolas por Juan Arranz, 1747. Archivo General de Palacio, Madrid.



Fig. 25. Cómoda para los Gabinetes de Maderas de Indias. José Canops y Antonio Vendetti, según dibujo de Matías Gasparini, 1764-1774. Palacio Real de Madrid.

Carlos IV, reúne varios de los muebles y empanelados originales procedentes de los gabinetes de Carlos III (Fig. 26). Exóticas maderas de palo de rosa, palo de violeta, limoncillo y tulipero, combinadas con incrustaciones de

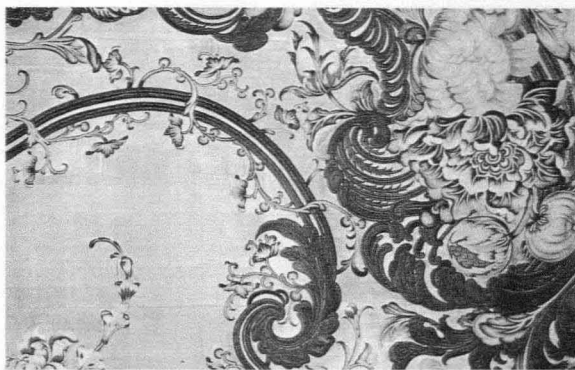


Fig. 27. Colgadura de raso bordado (detalle). Luisa Bergonzini, según dibujo de Matías Gasparini, 1764-1785. Salón de Gasparini, Palacio Real de Madrid.

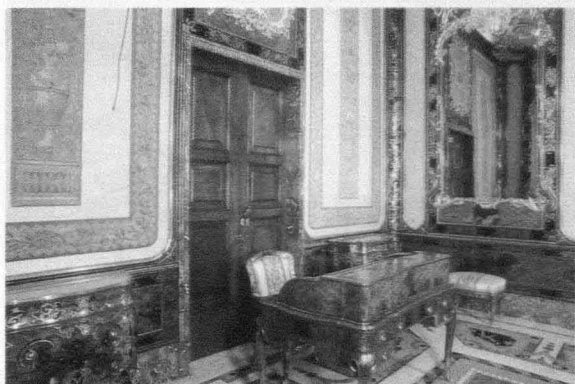


Fig. 26. Gabinete de maderas finas de la reina María Luisa, Palacio Real de Madrid.

laca oriental y bronce dorado, fueron empleadas en los chapeados y marqueterías. Tiradores, pies y molduras de protección y adorno, en bronce cincelado y dorado a molido, guarnecen estos singulares muebles.

Ubicada en el denominado Cuarto del Rey, la *Pieza de Vestir* o *Pieza de Parada* del Real Palacio Nuevo de Madrid⁴⁹ constituye la obra maestra de su autor y uno de los más singulares ejemplos del rococó europeo. Matías Gasparini diseñó el conjunto en su totalidad logrando un ambiente plenamente integrado, dentro del elegante y fluido rococó. Su extraordinaria fantasía queda patente en los estucos chinescos de la bóveda, el pavimento de mármoles embutidos, los muebles de maderas preciosas y bronce, y los bordados de formas vegetales y asimétricas (Fig. 27) que pueblan la colgadura y tapizan paredes y asientos. A su muerte, acaecida en 1774, la dirección de las obras de bronce y maderas de Indias de la *Pieza de Vestir* recayó

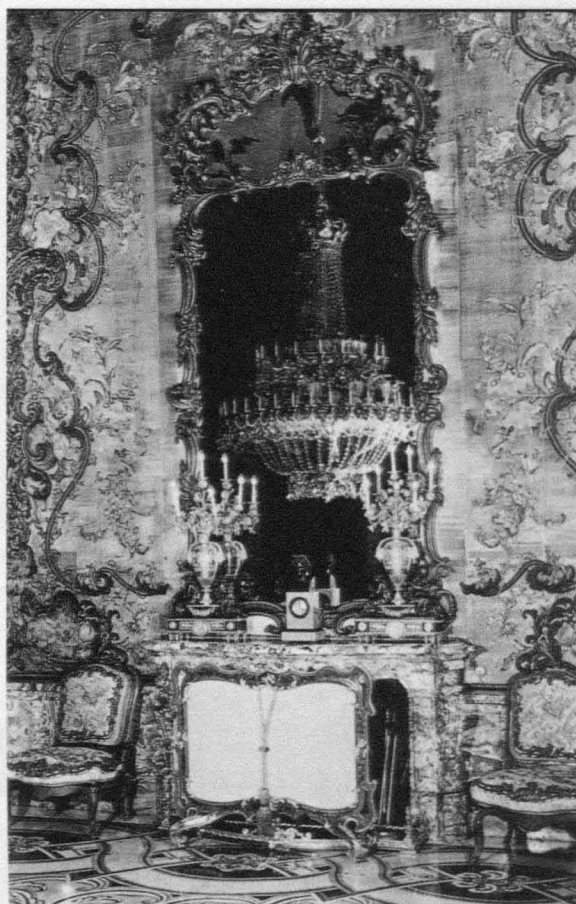


Fig. 28. Tremó y mampara de chimenea. José Canops y Juan Bautista Ferroni, según dibujos de Matías Gasparini, 1774-1786. Salón de Gasparini, Palacio Real de Madrid.

en Juan Bautista Ferroni⁵⁰, quien seguiría fielmente los dibujos y modelos dados por Matías Gasparini antes de su fallecimiento⁵¹. Su viuda Luisa Bergonzini⁵² asumió la dirección de la obra de bordado, quedando encargado su hijo Antonio Gasparini⁵³ de completar los dibujos de la colgadura y de dirigir los estucos chinescos pintados. El ebanista José Canops ejecutó entre 1774 y 1781 –año de su jubilación– la sillería, la mampara de la chimenea y los seis tremós o marcos de espejos⁵⁴. Su sucesor Teodoro Onzell finalizaría la obra de ebanistería hacia 1786⁵⁵. Tallas de inspiración vegetal y ritmo ondulante, con embutidos de bronce dorado y marquetería, conforman el sinuoso perfil de estos tremós (Fig. 28). La magnífica sillería, con patas en cabriolé y brazos de doble curvatura, se compone de un canapé de tres asientos, ocho sillas grandes de brazos, ocho taburetes y dos sitiosales a juego (Fig. 29). Presenta la peculiaridad de estar chapada en maderas de palo



Fig. 29. Sillería del Salón de Gasparini, Palacio Real de Madrid.



Fig. 30. Silla de brazos. José Canops, Juan Bautista Ferroni y Luisa Bergonzini, según dibujo de Matías Gasparini, 1774-1786. Saló de Gasparini, Palacio Real de Madrid.

de rosa y palo de violeta con embutidos de marquetería de ébano y caoba, filetes de bronce y apliques sobrepuestos del mismo metal cincelados y dorados a molido (Fig. 30). Juan Bautista Ferroni realizó la labor de bronce, iniciada en 1774⁵⁶ y prácticamente concluida en 1786⁵⁷. Luisa Bergonzini y Antonio Gasparini bordaron de realce, en oro y matices de seda, las tapicerías de raso blanco correspondientes a la colgadura, portieres, cortinas y sillería⁵⁸. Comenzada en 1764⁵⁹, la obra de bordado no finalizaría hasta el año 1803⁶⁰.

El platero y bronceista comasco Juan Bautista Ferroni, sucesor de Matías Gasparini en 1774 como director de los Talleres de Ebanistería y Bronces del Nuevo Real Palacio, obtendría los títulos de adornista de bronce y otros metales y adornista de la Real Casa y Cámara en 1774 y 1789 respectivamente⁶¹. Artista polifacético, suministró modelos y dibujos para bronce, obras de ebanistería y talla, estucos, escayola, piedras duras y platería⁶².

A Juan Bautista Ferroni se debe el diseño y ejecución de varios pies de bronce dorado, de gusto rococó, que habitualmente se relaciona con las ocho mesas de bronce y piedras duras conservadas desde 1827 en el Museo del Prado⁶³. Fundidos, cincelados y dorados a molido, dichos pies estaban destinados a servir de soporte a los tableros de mosaico en piedras duras realizados en el Real Laboratorio del Buen Retiro⁶⁴ (figs. 31 y 32), en cuyos cartones pudiera haber intervenido el propio Ferroni. Cuatro patas curvadas, terminadas en garras de león y coronadas por bustos de mujeres aladas con los pechos desnudos, forman los soportes, casi idénticos, de estas mesas. Una gran cartela con un mascarón y ramos de laurel, cuyo centro ocupan las iniciales coronadas de Carlos Tercero, guarnece el frente del faldón en cinco de ellas. Los emblemas heráldicos de Castilla y León adornan las otras tres. Un doble dibujo del escultor italiano Basilio Fumo⁶⁵ para un pie de mesa, datado hacia 1775 y conser-

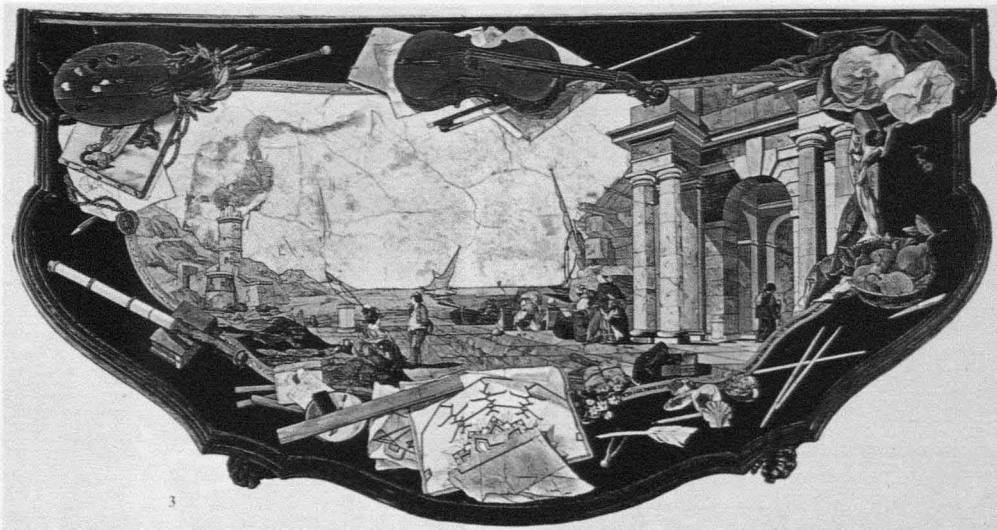


Fig. 31. Tablero de mosaico en piedras duras. Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro. Domingo Stecchi y Francisco Poggetti, según cartón de Charles-Joseph Flippart, 1779-1780. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 32. Tablero de mosaico en piedras duras. Real Laboratorio de Piedras Duras del Buen Retiro, 1781-1782. Museo del Prado, Madrid.

vado en la Biblioteca Nacional, pudo servirle de modelo a Ferroni⁶⁶ (Fig. 33).

En 1779 aparece documentada la realización, por parte de Juan Bautista Ferroni, de dos pies de bronce para las mesas de piedras duras construidas a la sazón en el Real Laboratorio del Buen Retiro, por un importe de

38.000 reales cada una⁶⁷. El 3 de septiembre de 1796 Ferroni presentaría cuenta por los pies y adornos de bronce, dorados a molido, ejecutados para dos mesas de piedras duras encargadas por el rey Carlos IV⁶⁸. Aunque no exista constancia documental de su participación como adornista en el diseño de tableros de piedras duras, Ferroni, en

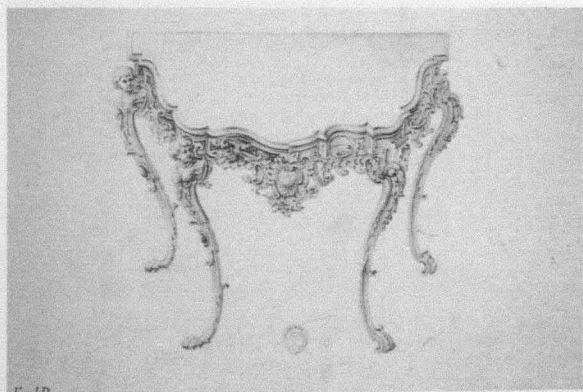


Fig. 33. Arriba, dibujo doble de Basilio Fumo para pie de mesa, h. 1775. Biblioteca Nacional, Madrid. Debajo, pie de bronce para mesa de piedras duras. Juan Bautista Ferroni, 1774-1779. Museo del Prado, Madrid.

un memorial dirigido al rey el 3 de enero de 1789 afirma haber preparado los dibujos para un nuevo gabinete de piedras duras, cuyo friso contó con su asistencia personal, tanto en la “formación de los dibujos” como en la “elección de piedras y colores”⁶⁹.

Entre los muebles diseñados por Juan Bautista Ferroni destaca la silla del trono, en madera tallada y dorada, para el *Salón de Besamanos de la Reina* María Luisa de Parma en el Real Palacio de Madrid⁷⁰. Para dicho salón el ebanista José López realizó entre 1790 y 1791, bajo la dirección y dibujos de Ferroni, doce sitios, la silla para el trono de la reina, una mampara de chimenea y dos mesas de pino grandes con molduras de bronce y embutidos de maderas finas que no llegaron a concluirse por su elevado coste⁷¹. En la ejecución de la silla del trono, labrada en madera de peral, intervinieron, además del ebanista José López⁷², el tallista Miguel Rodríguez⁷³ –autor de la obra de talla y escultura– y el dorador Andrés del Peral⁷⁴. De traza neoclásica, muestra dos sirenas aladas esculpidas



Fig. 34. Sillón de ceremonia para el Salón de Besamanos de la reina María Luisa de Parma. José López, Miguel Rodríguez y Andrés del Peral, según dibujo de Juan Bautista Ferroni, 1790-1791. Cámara Oficial, Palacio Real de Madrid.

sustentando los brazos, respaldo en óvalo adornado con guirnalda de hojas de roble y faldón en forma de friso dórico en el que se alternan metopas, decoradas con rosetas y pequeñas cabezas de Mercurio, y triglifos con sus gotas. Los soportes están constituidos por dobles patas, una estriada y otra “en figura de pilastra” con talla vegetal, ensambladas entre sí y cajeadas en el faldón (Fig. 34). Conservado actualmente en la *Cámara Oficial* del Palacio Real, este sillón de ceremonia forma pareja con otro ejemplar idéntico allí expuesto. Para el mismo *Salón de Besamanos*, y siguiendo dibujos del propio Ferroni, José López labró en las mismas fechas doce sitios⁷⁵ a juego, con adornos de talla, que fueron dorados por Andrés del Peral⁷⁶ (Fig. 35). Se encuentran repartidos hoy entre el *Salón de Grandes* del Palacio Real de Madrid y el Palacio de La Granja de San Ildefonso.

El ornamentista francés Jean-Démsthène Dugourc⁷⁷, uno de los creadores del llamado “estilo etrusco”, sobresalió en los últimos años del reinado de Carlos IV. Llegado a Madrid en 1800, ocupó la plaza de adornista de la Real Casa y Cámara⁷⁸, si bien con anterioridad había suministrado dibujos a los ebanistas reales que servirían de modelo para algunos de los muebles realizados en los palacios de Carlos IV⁷⁹. Introdutor y difusor en la Corte del



Fig. 35. *Sitial para el Salón de Basamanos de la reina María Luisa de Parma. José López y Andrés del Peral, según dibujo de Juan Bautista Ferroni, 1790-1791. Salón de Grandes, Palacio Real de Madrid.*

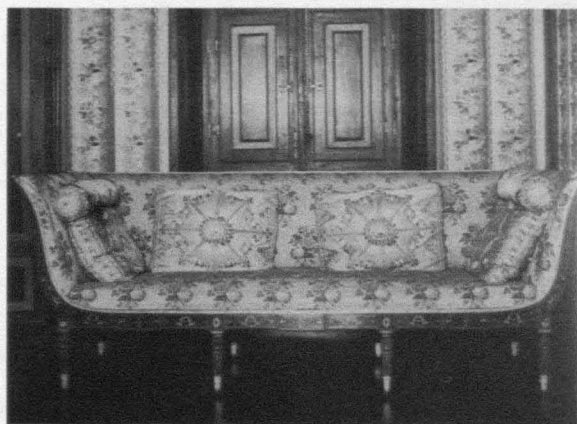


Fig. 36. *Sofá de maderas finas. José López, Domingo de Urquiza y Luis Belache, según probable dibujo de Jean-Démsthène Dugourc, 1792. Casita del Príncipe de El Escorial.*

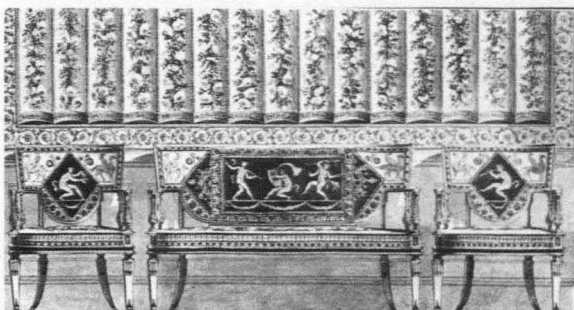


Fig. 37. *Proyecto para colgadura, canapé y sillas de brazos. Dibujo de Jean-Démsthène Dugourc, h. 1790 (?). Álbum Dugourc, Biblioteca del Museo de Artes Decorativas, París.*

neoclasicismo más avanzado, destacó por sus proyectos para decoraciones arquitectónicas, proporcionando dibujos para colgaduras de seda y tapicerías, muebles, bronce, coches y todo tipo de elementos decorativos⁸⁰.

Su intervención en la Casa de Campo del Real Sitio de San Lorenzo –hoy Casita del Príncipe–⁸¹ y en la Casa del Labrador de Aranjuez⁸² queda patente en las exquisitas colgaduras de seda, mesas y asientos que decoran algunas de sus salas.

Un dibujo de Dugourc datado en 1788 y conservado en la colección Tassinari et Châtel de Lyon parece ser el modelo del sofá de maderas finas existente en las habitaciones homónimas del piso alto de la Casa de Campo de San Lorenzo⁸³. Su armadura, en madera de “carne de doncella” con filetes embutidos de cocobolo, se adorna con



Fig. 38. *Silla de peineta, según probable dibujo de Jean-Démsthène Dugourc, h. 1800. Sala Amarilla, Palacio Real de Madrid.*

marqueterías de flores y hojas de diferentes maderas finas y colores. Ocho patas de sección cuadrada, guarnecidas con pies de bronce, sirven de apoyo al sofá, cuya estructura recubre una rica tapicería de seda lionesa con motivos de flores (Fig. 36). A juego con el sofá se hicieron diez siales y una mesa de maderas finas, además de seis marcos de ébano con adornos de bronce⁸⁴. Dichos muebles fueron realizados por el ebanista José López en 1792⁸⁵, correspondiendo a Domingo de Urquiza la ejecución de los bronce cincelados y dorados a molido⁸⁶ y a Luis Belache el tapizado de la sillería⁸⁷.

A Dugourc se atribuye el diseño de la denominada "silla de peineta", nombre dado en España a un tipo de silla "a la antigua", de respaldo cóncavo, cuyo travesaño superior decoran marqueterías que representan escenas clásicas inspiradas en los vasos "etruscos" de figuras rojas sobre fondo negro⁸⁸ (Fig. 37). Derivación del *klis-*

mos griego, esta tipología sería retomada a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX por los diseñadores de muebles franceses y británicos⁸⁹. En la actualidad, la *Sala Amarilla* del Palacio Real de Madrid conserva seis magníficas sillas de brazos con respaldo calado en forma de peineta. Labradas en maderas finas, muestran un ancho travesaño superior rematado a cada lado por una voluta y adornado en el centro por un friso de marquetería con escenas de niños jugando. Una greca, con una escena infantil en medio, guarnece el faldón de los asientos, también de marquetería. Son parte de las sillas realizadas hacia el año 1800 para las habitaciones de la reina María Luisa de Parma en el Palacio Real de Aranjuez⁹⁰ (Fig. 38).

Contemporáneo de Dugourc fue el bronceista José Ferroni, nombrado adornista honorario de la Real Casa y Cámara en 1802⁹¹.

NOTAS

* Véase la primera parte de este trabajo en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVI, 2004, pp. 129-150.

- ¹ *Inventario de alfombras, tapices, colgaduras, doseles, bufetes, esculturas, etc. del R.º Sitio del Buen Retiro hecho al tomar el cargo de conserje D. Manuel Marentes, el año de 1716*. A.G.P. (Archivo General de Palacio), Sección Administración General, leg. 773. Véanse también Juan José JUNQUERA Y MATO, "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX", en *Mueble español, estrado y dormitorio* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, p. 147 y María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, "Las colecciones de muebles de Felipe V", en *El arte en la corte de Felipe V* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Patrimonio Nacional/Museo Nacional del Prado/Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 374, 383 (nota 6).
- ² Las referidas mesas fueron conducidas por Bartolomeo Steccone, en sucesivos viajes, desde Génova al Real Sitio de San Ildefonso. Fallecido en octubre de 1739, fue su hijo, el también escultor Giovanni Steccone, el encargado de entregar en el Palacio de San Ildefonso las treinta mesas grandes, tarjetas y demás adornos de talla dorada incluidos en la última partida de muebles procedente de Italia, como así certifica Domingo María Sani, jefe de la Furriera y aposentador de Palacio, el 27 de noviembre de 1739. A.G.P., Administraciones Patrimoniales, *San Ildefonso*, caja 13.555. Véanse también *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978, pp. 98-104 (docs. XXXXI a XXXXVII); Juan José JUNQUERA Y MATO, "Salón y Corte, una nueva sensibilidad", en *Domenico Scarlatti en España* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 415, 430-431 (fichas 50, 51, 52 y 53); Yves BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986 a (1.ª edición francesa Burdeos, 1962), pp. 624-625; JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 139, 149, 304 (ficha 72); María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, "Mobiliario de Felipe V: el Real Sitio de San Ildefonso", en *Reales Sitios*, año XXXVII, n.º 144, 2000, pp. 32-33; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, p. 379.
- ³ Dicha carta dice así: "Mi prendo la libertà di porre sotto la sua protezione il latore il Sig. Steccone, persona di molta abilità nelli intagli di legno, ma con talento in cose anche maggiori del minuto, e spererei che, non avendo V.S. Ill.ma persona costi a suo genio per servirla in modelli di legno, questi potesse avere capacità d'intendere e con atenta ubidienza servirla". A.G.P., Administraciones Patrimoniales, *San Ildefonso*, caja 13.552. Documento publicado en *Filippo Juvarra a Madrid*, 1978, p. 160 (doc. LII). Véanse también BOTTINEAU, 1986 a, pp. 560, 577 (nota 226); JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 304 (ficha 72).
- ⁴ JUNQUERA Y MATO, 1985, pp. 430-431 (ficha 52); JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 304 (ficha 72); GARCÍA FERNÁNDEZ, 2000, p. 32.
- ⁵ Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Colección Rabaglio*.
- ⁶ Antonio BONET CORREA, "Vigilio Rabaglio: arquitecto de la reina viuda doña Isabel de Farnesio y del infante cardenal don Luis Antonio de Borbón", en *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997, pp. 23-25; Juan José JUNQUERA Y MATO, "Mobiliario", en *Las artes decorativas en España II*, "Summa Artis", vol. XLV, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 441.
- ⁷ Isabel AZCÁRATE LUXÁN y otros, "Catálogo" (Ornamentos), en *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997, pp. 168 (RBG/O-48) y 170 (RBG/O-55).
- ⁸ AZCÁRATE LUXÁN y otros, 1997, "Catálogo" (Estarcidos), p. 204 (RBG/E-12 y RBG/E-13). Véase también José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Las artes suntuarias en el reinado de Fernando VI", en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 205.
- ⁹ Véanse los trabajos de José Luis SANCHO, "Decoración interior del Palacio Real de El Pardo", en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Comunidad de Madrid/Electa, 1993, p. 254 (ficha 21); Flora LÓPEZ MARSÁ, "El Tocador de la Princesa de Asturias en el Palacio de El Pardo", en *Reales Sitios*, año XXXI, n.º 122, 1994, pp. 49-56; José Luis SANCHO, *El Palacio de Carlos III en El Pardo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 180-183, 243-245 (notas 1 a 27).

- ¹⁰ Presentó cuenta de los mismos el 21 de noviembre de 1775. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos III*, leg. 88. Véanse al respecto los documentos publicados por José Luis MORALES Y MARÍN, *Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII (Documentos)*, en *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, vol. VII, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 177-179 (docs. 247 y 248).
- ¹¹ El inventario general de bienes formado en 1789 por fallecimiento del rey Carlos III describe así estos tapices: "Yd: Una colgadura de punto de tapicería fina, hecha con algun ylo de oro en dicha Real Fabrica de Madrid, que se compone de ocho paños, seis sobrepuestas y dos sobrebalcones, pintada por D.^o Josef del Castillo, la representaz.^{on} de ellos son adornos, flores y pajaros todo sobre fondo azul celeste claro (...). Las sobrepuestas representan la primera la Pintura, la segunda la Arquitectura, la tercera la Poesía, la cuarta la Musica, la quinta la Arismetica, y la sexta la Astrologia, todas sobre el mismo fondo y adornos (...)" Fernando FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, *Inventarios Reales. Carlos III, 1789*, tomo III, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1991, p. 210 (n.º 1732).
- ¹² Baltasar Angelot presentó cuenta el 20 de enero de 1776. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 905, exp. 1. Documento publicado por SANCHEZ, 2002, pp. 277-278 (doc. 26).
Andrés del Peral presentó cuenta el 13 de enero de 1776. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 905, exp. 1. Documento publicado por SANCHEZ, 2002, pp. 275-276 (doc. 24).
- ¹³ Véase la descripción que de los muebles y adornos de talla dorada de la *Pieza de tocador* del Real Palacio de El Pardo consigna el inventario general de bienes formado en 1789 por fallecimiento del rey Carlos III. FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, *Inventarios Reales. Carlos III, 1789*, tomo II, 1989, p. 441 (núms. 4490 a 4494).
- ¹⁴ Presentó cuenta el 8 de enero de 1776. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 905, exp. 1. Documento publicado por SANCHEZ, 2002, p. 275 (doc. 23).
- ¹⁵ Dichos muebles aparecen incluidos en la cuenta presentada por Andrés del Peral el 13 de enero de 1776. Véase nota 12.
- ¹⁶ Informan sobre dichas consolas Juan José JUNQUERA Y MATO, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979, pp. 99-100, 103 (notas 46 y 47); Yves BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, París, Éditions de Boccard, 1986 b, p. 378; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 152; María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, "Consola" (ficha del catálogo), en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, Comunidad de Madrid/Electa, 1993, pp. 281-283.
- ¹⁷ Presentó cuenta de los broncees el 13 de julio de 1802. *Razón del coste q.^e han tenido el adorno de broncees dorados a oro de molido y dado los colores de mate y tumbaga colocados en cada una de las ocho mesas del Salón de comer de S.M. en este R.^o Palacio ejecutado (de orden) de S.M. y entregadas en Junio de 1802*. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 90¹.
Sobre Domingo de Urquiza, platero y bronceista de la Real Casa y ayuda honorario de la Furriera desde el 10 de noviembre de 1793, véase su expediente personal conservado en el Archivo General de Palacio. A.G.P., Sección Personal, caja 1052, exp. 6. Informan también JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 52, 79, 87, 99-100, 106, 108, 143, 233-234 (doc. n.º 13), 237-238 (doc. n.º 16), 241-243 (doc. n.º 18), 318-320 (docs. núms. 77 y 78); Fernando A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987, pp. 388, 410; Juan José JUNQUERA Y MATO, "El mueble Carlos IV, síntesis de las Bellas Artes", en *Galería Antiquaria*, año XIV, n.º 144, 1996 a, p. 28.
- ¹⁸ Sobre esta importante colección de dibujos, véanse Luis G. de CANDAMO, "Dibujos originales de Ventura Rodríguez", en *Arte y Hogar*, n.º 50, 1949, s.p.; JUNQUERA Y MATO, 1996 a, p. 26; Juan José JUNQUERA Y MATO, "Dibujos y planos" (fichas del catálogo), en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la "infanta" doña María Teresa de Vallabriga*, Zaragoza, Ibercaja, 1996 b, pp. 178-195.
- ¹⁹ La portada dice así: *Dibujos de once Asientos diferentes, a saber, nueve sillars, un taburete, y un canapé, sacados de igual num.º de piezas, que ha enviado de París el Ex.^{mo} S.^{or} Duque de Liria, para modelo de las que se han de hacer en esta Corte, para mueblar su nueva Casa. Por el Arquitecto de ella, y mayor de esta Villa, Don Ventura Rodríguez. Madrid, y Mayo 19 de 1779*. JUNQUERA Y MATO, "Portada de la colección y once diseños de asientos (alzados y plantas)", 1996 b, pp. 178-189.
- ²⁰ Uno de ellos lleva la siguiente inscripción: *Seis ideas de Mesas para el Palacio del Ser.^{mo} S.^{or} Infante D.^{on} Luis en la Villa de Arenas*. JUNQUERA Y MATO, "Dos consolas (alzado y planta)", 1996 b, p. 190.
- ²¹ *Ibidem*, pp. 190-191. Parecido diseño presenta el dibujo de mesa y espejo conservado en el Museo Municipal de Madrid, datado hacia 1750-1756. De concepción aún barroca, observamos, sin embargo, cierto clasicismo y simetría en su traza. Una gran venera, flanqueada por guirnalda de flores, centra el faldón de la mesa, con tablero de planta mixtilínea. El marco del espejo, con una profusa ornamentación de talla a base de curvas y contracurvas, mezcla hojas de acanto con guirnalda naturalistas. Lo corona un elevado copete presidido por una cabeza masculina y dos águilas afrontadas a los lados. Véanse al respecto Thomas Ford REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, Garland Publishing, 1976, vol. I, pp. 189, 448 (fig. 265), vol. II, p. 267 (nota 167); Fernanda ANDURA, "Proyecto de espejo y consola" (ficha 40 del catálogo), en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Museo Municipal, 1983, p. 143; CRUZ VALDOVINOS, 2002, p. 205 (reproducido en ficha 27 del catálogo, pp. 204, 391).
- ²² CANDAMO, 1949, s.p.; REESE, 1976, vol. I, pp. 188-189, 448 (fig. 263), vol. II, pp. 266-267 (nota 166); JUNQUERA Y MATO, "Consola", 1996 b, pp. 204-205.
- ²³ JUNQUERA Y MATO, "Dos consolas (alzado y planta)", 1996 b, pp. 190-191.
- ²⁴ CANDAMO, 1949, s.p.
- ²⁵ Lleva la inscripción: *Sillas y canapé a la Ynglesa*. CANDAMO, 1949, s.p.
- ²⁶ JUNQUERA Y MATO, "Sillas y canapé", 1996 b, pp. 190-191.
- ²⁷ Lleva la inscripción: *Mesa para escribir a dos lados*. JUNQUERA Y MATO, "Mesa para escribir", 1996 b, pp. 192-193.
- ²⁸ JUNQUERA Y MATO, "Dos cómodas (alzados y planta)", 1996 b, pp. 194-195.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ Véanse los trabajos de Juan José JUNQUERA Y MATO, "El Salón de Espejos del Palacio de Aranjuez y Juan de Villanueva", en *Reales Sitios*, año XII, n.º 45, 1975, pp. 55-64; JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 145, 320-332 (docs. núms. 79, 80, 81, 82 y 83), 333-334 (doc. n.º 85), 355 (doc. 93); Paulina JUNQUERA DE VEGA y María Teresa RUIZ ALCÓN, *Palacio Real de Aranjuez, Casa del Labrador y Jardín del Príncipe* (edición corregida y aumentada por Carmen Díaz Gallegos y M. Leticia Sánchez Hernández), Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985, pp. 67-71; BOTTINEAU, 1986 b, p. 379; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 152.
- ³¹ Presentó cuenta el 17 de enero de 1795. *Cuenta de la obra q.^e tengo echa yo Josef López, Maestro de ebanista de la R.^o casa, Para el Gavinete de Aranjuez para la Reyna Nra. Sra., Principiada en el año de 91 y finalizada en últimos de Diciembre de 93 de orn. de el S.^r D.^o Juan de Villanueva*. A.G.P., Administraciones Patrimoniales, *Aranjuez*, caja 14.262.
- ³² Presentó cuenta el 2 de mayo de 1795. A.G.P., Administraciones Patrimoniales, *Aranjuez*, caja 14.262. Documento publicado por JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 325-327 (doc. n.º 80).

- ³³ Del dorador Andrés del Peral se conservan dos cuentas, presentadas el 18 de mayo de 1794 y el 12 de enero de 1795. A.G.P., Administraciones Patrimoniales, *Aranjuez*, caja 14.262.
Manuel Pérez presentó cuenta el 11 de enero de 1795. A.G.P., Administraciones Patrimoniales, *Aranjuez*, caja 14.262. Documento publicado por JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 324 (doc. n.º 80).
- ³⁴ Presentó cuenta el 31 de marzo de 1796. JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 331 (doc. n.º 83).
- ³⁵ Presentó cuenta el 20 de abril de 1796. JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 329 (doc. n.º 82).
- ³⁶ Informan al respecto JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 129-130, 154 (nota 87); JUNQUERA DE VEGA y RUIZ ALCÓN, 1985, pp. 130-131; BOTTINEAU, 1986 b, p. 384; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 154.
- ³⁷ *Cuenta y razón que doy Yo Pedro Hermoso, Profesor de Escultura en esta Corte, del importe del Modelo que de la propia clase y talla he hecho para la Pieza-retrete de S.M. en la Casa del Labrador de Aranjuez con orn., disposición y dirección del Señor D.º Ysidro Belázquez*. La cuenta, presentada en Madrid el 18 de junio de 1800, ascendió a 1.123 reales de vellón. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 150², exp. 3. Documento citado por JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 129-130.
- ³⁸ En la cuenta que presentó el 21 de julio de 1800 por diferentes obras ejecutadas en la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez, Manuel de Monjas consigna lo siguiente: "A D.º Pedro Hermoso aboné por el adorno q.º ha echo en el modelo que se hizo en mi taller de ensamblaje para la pieza de escayola, como consta de su cuenta y recibo adjunto, 1.123 r.º s. v.º". Dicha cantidad coincide exactamente con el importe total de la cuenta presentada por el escultor Pedro Hermoso el 18 de junio de 1800. Véase nota 37. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 150², exp. 3.
- ³⁹ Percibieron una cantidad de 6.300 reales de vellón por el importe de dichas mesas, como así consta en el recibo que ambos firmaron en Madrid el 3 de abril de 1747. Dos años antes, en 1745, el tallista Juan Arranz y Matías Pérez habían ejecutado cuatro mesas de talla dorada –dos grandes y dos chicas– para el Cuarto de los Reyes en el Palacio del Real Sitio de Aranjuez por un importe de 8.800 reales de vellón. A.G.P., Administraciones Patrimoniales, *Aranjuez*, caja 14.172. Documentación citada por BOTTINEAU, 1986 b, pp. 258-259.
- ⁴⁰ El 22 de marzo de 1747 recibió el encargo de dorar cuatro de estas mesas. BOTTINEAU, 1986 b, p. 259 (nota 130).
- ⁴¹ A.G.P., Sección *Planos y Dibujos*, n.º 1026 A y 1026 B. El contrato suscrito por el tallista Juan Arranz en Madrid el 24 de enero de 1747 despeja las dudas sobre la autoría de ambos dibujos. En él podemos leer: "Digo Yo Juan de Herranz, Maestro Tallista, que el último precio a que puedo, y me obligo, a hacer cada par de Messas, cuio dibujo he sacado por orden de el s.º d.º Miguel de Herreros para sus Mag.ºes es el de quarenta doblones, sin que de ellos pueda bajar cosa alg.ª sin perjuicio de aquella ganancia equitativa de mi trabajo, y de el coste que me tienen los oficiales; entendiéndose que dhas Messas las he de entregar de madera en blanco. Madrid, y Hen.º 24 de 1747 (firmado) Juan Arranz". A.G.P., Administraciones Patrimoniales, *Aranjuez*, caja 14.172. Documento publicado por BOTTINEAU, 1986 b, p. 258 (nota 128). Los dibujos de ambas consolas han sido reproducidos y estudiados recientemente en el Catálogo de la Exposición *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, ficha 74 del catálogo ("Juan de Herranz o Arranz. *Proyectos de dos mesas de jaspe para el Palacio Real de Aranjuez, 1747*"), pp. 202 y 396. Juan José JUNQUERA Y MATO y José Manuel CRUZ VALDOVINOS atribuyen, erróneamente, el diseño de estas consolas al pintor y arquitecto piacentino Giacomo Bonavia. JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 150; CRUZ VALDOVINOS, 2002, p. 205.
- ⁴² El origen veneciano de Matías Gasparini queda demostrado en la declaración testamentaria que su hija María Emilia Gasparini otorgó en Madrid el 11 de octubre de 1785 ante el escribano Joseph Benito Morales. Dice así: "En la villa de Madrid, a onze de Octubre de mil setecientos ochenta y cinco: ante mí el Es.º y testigos pareció D.ª María Emilia Gasparini de Napoli, natural de la Ciudad de Parma, de estado casada con D.º Pedro de Napoli, Hija legítima de D.º Mathías Gasparini, difunto, natural q.º fue de la Ciudad de Venecia, y de D.ª Luisa Vergoncini, asimismo difunta, natural q.º ha sido de Módena (...)". *Declaraz.º testam.º d.ª M.ª Emilia Gasparini. En 11 Octu.º 1785*. A.H.P.M. (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), *prot.* 18.990, fol. 233.
- ⁴³ Natural de Venecia, Mattia Gasparini vino de Nápoles en 1759 en calidad de pintor de Cámara del rey Carlos III, cargo que le sería confirmado en España por real orden de 15 de enero de 1760 con un sueldo anual de 18.000 reales de vellón. Dicha cantidad le sería aumentada en 6.000 reales al año por otra real orden de 23 de marzo de 1769, componiendo un total de 24.000 reales anuales, sueldo que mantuvo hasta su fallecimiento. Casado con Luigia Bergonzini, fue padre del pintor y bordador Antonio Gasparini. Murió en Valencia el 26 de abril de 1774 (A.H.P.M., *prot.* 19.845, fol. 123 vº). A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25 y Sección Reinados, *Carlos III*, leg. 3879, exp. 17.
Véanse también Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1916, p. 129; María Teresa OLIVEROS DE CASTRO, *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia Moderna, 1953, pp. 214, 440 (doc. 557); Julia María ECHALECU, "Los Talleres Reales de Ebanistería, Bronces y Bordados", en *Archivo Español de Arte*, tomo XXVIII, n.º 111, 1955, pp. 239-241; Antonio MATILLA TASCÓN, "Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de Cámara, y de las fábricas de tapices y porcelana. Siglo XVIII", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII, 1, 1960, pp. 216-218 (docs. 60, 61, 62, 63 y 64) y 231 (doc. 109); Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1977, p. 43; Felipa NIÑO MAS y Paulina JUNQUERA DE VEGA, *Palacio Real de Madrid* (edición corregida y aumentada por Fernando Fernández-Miranda y Lozana), Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1985, p. 240; BOTTINEAU, 1986 b, pp. 216, 291, 316-317; Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, "El arte y la decoración en la Corte de Nápoles" y "Muebles", en *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 123, 232, 237-238 (ficha 5); MORALES y MARÍN, 1991, pp. 189-190 (doc. 270); Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 160, 168 (nota 1).
- ⁴⁴ Sobre estos tres artifices y su vinculación laboral con Matías Gasparini, director de las obras de ebanistería y bronce realizadas en los *Gabinets de Maderas de Indias* y en la *Pieza de Vestir* del Nuevo Real Palacio de Madrid, véase la completa información aportada por ECHALECU, 1955, pp. 244-256.
- ⁴⁵ Véase la fragmentaria documentación conservada en el A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Informan también ECHALECU, 1955, pp. 240, 244-247, 252-254; Luis FEDUCHI, *Colecciones Reales de España. El mueble*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1965, pp. 85-86, 90, 92, 101; NIÑO MAS y JUNQUERA DE VEGA, 1985, p. 198; José Luis SANCHO, "Las decoraciones fijas de los palacios reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III", en *El Arte en tiempo de Carlos III* (IV Jornadas de Arte), Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 1989, pp. 221-222; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 310 (ficha 76); SANCHO, 1993, "Decoración interior del Palacio Real Nuevo de Madrid", p. 230 (ficha 9).
- ⁴⁶ Con fecha 20 de mayo de 1764, José Canops suscribió en Madrid una contrata con Santiago Bonabera, representante legal de Matías Gasparini, para la construcción de dichos *Gabinets* en el Nuevo Real Palacio. Entre las condiciones ajustadas en la contrata se concedía a Canops un jornal de 75 reales de vellón por cada día de trabajo, así como casa y taller. Quedaba estipulado también que todas las herramientas correrían de su cuenta. Las maderas empleadas en la construcción de los *Gabinets* serían por cuenta del rey, así como los herrajes de los muebles y otros conceptos relativos

a carbón, cola y papel. Acabadas las obras, las herramientas quedarían en poder de Canops. Finalmente, si fuese necesario traer oficiales extranjeros, sería Canops el encargado de buscarlos, correspondiendo al rey abonar el gasto que causaren dichos oficiales. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Véase ECHALECU, 1955, p. 253.

La construcción de los *Gabinets* debió finalizar hacia el año 1774, coincidiendo con el fallecimiento de Matías Gasparini. Por un memorial del ebanista José Canops, fechado en Madrid el 30 de mayo de 1772, sabemos que se habían concluido ya dos de los *Gabinets de Maderas de Indias* del Nuevo Real Palacio y se estaba ejecutando el tercero de ellos. El documento en cuestión reza así: "Joseph Canops Artífice Ebanista de V.M. (...) Dize ha ttenido el honor de hazer p.^a V.M. vajo la direcc.^{on} de D.ⁿ Matthías Gasparini los dos Gavinettes de Madera de Yndias del Nuevo R.^l Palazio y además el q.^e se está ejecuttando (...)" A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. En otro memorial, fechado en Madrid el 25 de marzo de 1777, afirma Canops haber hecho los tres *Gabinets* y estar trabajando a la sazón en la *Pieza de Vestir* o *Pieza de Parada* del Nuevo Real Palacio. El documento reza así: "Joseph Canops (...) Ebanista de V.M. (...) Dize que vajo la direcc.^{on} de D.ⁿ Matthías Gasparini ha hecho p.^a el Nuevo R.^l Palaz.^o los ttres Gavinettes, y fallezido éste, vajo la de D.ⁿ Juan Bauppt.^{ta} Ferroni, está haz.^{do} la Obra de la pieza de Vestir o Parada, ttodo vajo de las Superiores Orns de D.ⁿ Fran.^{co} Sabatini (...)" A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.

- ⁴⁷ La contrata de Antonio Vendetti, responsable de la obra de bronce dorados y grabados para los *Gabinets de Maderas de Indias* del Nuevo Real Palacio, finalizó por resolución de S.M. el 13 de mayo de 1770 al surgir diferencias de tipo técnico con los ebanistas del Taller. Una protesta firmada contra él por el maestro ebanista José Canops y sus oficiales el 22 de junio de 1769 acusándole de impericia en el oficio le apartó del encargo, pasando a sustituirle y a completar su inconclusa labor el también platero y bronceista Juan Bautista Ferroni. A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Sobre este y otros conflictos de índole técnica y económica véase ECHALECU, 1955, pp. 244-246.

Sobre Antonio Vendetti, platero y bronceista romano, véanse también NIÑO MAS y JUNQUERA DE VEGA, 1985, p. 250; Fernando A. MARTÍN, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987, p. 389; José Luis SANCHO, "Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior en los palacios reales", en *Francisco Sabatini, 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Comunidad de Madrid/Electa, 1993, p. 152; José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giaroni y Ferroni para la Capilla del Real Palacio de Aranjuez", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXXVI, 1996, pp. 611-613.

- ⁴⁸ El 16 de mayo de 1769 Juan Bautista Ferroni firmó en Madrid un contrato con Matías Gasparini obligándose a ejecutar los broncees que aún faltaban por hacer en el "R.^l Gavinette de el Palazio Nuevo", siempre sujeto a las órdenes de Gasparini, director de la obra. *Copia de el trrato hecho p.^r Juan Baptista Ferroni de los Bronzes que resttan azer para el R.^l Gavinette de S.M.* A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Véase ECHALECU, 1955, p. 247.

Un nuevo contrato, relativo a la ejecución de los broncees del tercer Gabinete de Maderas de Indias del Nuevo Real Palacio, sería firmado en Madrid el 24 de octubre de 1770 entre Juan Bautista Ferroni y Matías Gasparini. En dicho documento podemos leer: "Digo Yo Juan Baptista Ferroni, Platero y Bronceista en esta Corte, que me obligo a hacer todos los Metales assí para Embutidos, Gravados, y Dorados, como las Molduras Mayores y menores y Cordones todo Dorado; como también Dorar y gravar varias otras cosas de Metal que todo ha de yr en el tercer Gavinette que se está haziendo de Orden de S.M. assí de Madera de Yndias como de Bronce, y se halla en el Nuevo R.^l Palacio junto al Gavinette Grande de las mismas Maderas y embutidos gravados y Dorados: Y todo por Comando de S.M. se ha hecho y haze vajo la dirección de D.ⁿ Mathías Gasparini, su Pintor de Cámara (...)" A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1026. Véase BARRENO SEVILLANO, 1975, p. 67.

- ⁴⁹ Véase la fragmentaria documentación conservada en el A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Informan también ECHALECU, 1955, pp. 240-241, 247; FEDUCHI, 1965, pp. 84-85; María Luisa BARRENO SEVILLANO, "Palacio de Oriente. Salón de Gasparini o Pieza de la Parada", en *Reales Sitios*, año XII, n.^o 43, 1975, pp. 61-68; NIÑO MAS y JUNQUERA DE VEGA, 1985, p. 58; BOTTINEAU, 1986 b, pp. 316-317; GONZÁLEZ-PALACIOS, 1990, pp. 237-238 (ficha 5); Carmen CABEZA GIL-CASARES, "Bordados del Salón de Gasparini", en *Reales Sitios*, año XXIX, n.^o 114, 1992, pp. 10-28; GONZÁLEZ-PALACIOS, 2001, p. 331 (docs. 35 y 36).

- ⁵⁰ Nombrado el 29 de julio de 1774 adornista de broncees y otros metales con un sueldo anual de 10.000 reales de vellón, tenía "la obligación de executar quanto se ofrezca de esta clase, y de dirigir al Ebanista Joseph Canops en la construcción de las obras en que han de colocarse dhos Bronces (...)" A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25. Así lo reconoce Juan Bautista Ferroni en un memorial fechado en Madrid el 17 de abril de 1779, donde exponía, entre otras cosas, "que subcedida la muerte de el Pintor de Cámara de V.M. D.ⁿ Mathías Gasparini en el pasado año de 1774 (tiempo en que tenía entre las manos la grande obra de la dirección de Bronces y Tallas de Maderas de Yndias que formar deben el ornato de la pieza de bestir de V.M. en este su R.^l Palacio) tubo a vien la piedad de V.M. a consulta de D.ⁿ Fran.^{co} Sabatini elegir al Suplicante en calidad de su adornista, con el sueldo de 10.000 rr.^s de vellón anuales y la obligación de sobstituir al Difunto Gasparini en la dirección de la propia obra de ornatos de broncees y maderas de Yndias en el taller del Evanista Canops (...)" A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.

- ⁵¹ En un memorial dirigido al rey el 18 de febrero de 1774 solicitando licencia para marchar a la ciudad de Valencia a restablecer su quebrantada salud, Matías Gasparini, ya enfermo, decía "que en los Encargos q.^e V.M. le tiene hechos tiene dadas quantas disposiz.^{es}, dibujos, Modelos, y demás q.^e es nece.^o para bastantte tpo de trabajo, assí de Bordado, como Bronzes y Ebanistas (...)" A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25.

- ⁵² Natural de Módena, falleció en Madrid el 2 de marzo de 1785. Viuda de Matías Gasparini, le fue concedida, por real orden de 29 de julio de 1774, una pensión anual de 6.000 reales de vellón, confiéndoselo asimismo, de conformidad con su hijo, la dirección de los bordados de la *Pieza de Vestir*. A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25.

- ⁵³ Hijo de Matías Gasparini y de Luisa Bergonzini, el pintor y bordador Antonio Gasparini permaneció oficialmente en activo desde 1774, año de la muerte de su padre, hasta su jubilación en 1803. El 16 de marzo de 1775 obtuvo permiso del rey para contraer matrimonio con una hija de Antonio Le Clair, ayuda de los Oficios de Boca de la Real Casa. (A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038). Con fecha 5 de mayo de 1774 Antonio Gasparini solicitó al rey se le concediesen los encargos que tenía pendientes su difunto padre, así como el título de pintor de Cámara, pretensión esta última que le fue denegada en el informe emitido por Francisco Sabatini en Madrid el 15 de julio de 1774. En dicho informe se reconocía su idoneidad para el diseño y pintura de adornos chinoscos y europeos y su capacidad para dirigir los ramos de estucos y bordados. El dictamen solicitado al pintor Francisco Bayeu haría, sin embargo, escribir a Sabatini: "Y en punto a la solicitud de darle el Título de Pintor de la Cámara, me parece que para dársele con pleno conocimiento se ponga primero a la experiencia, mandando S.M., quando y en donde fuere de su R.^l agrado, haga una Bóveda, y entonces se reconocerá si tiene mérito para hacerle la gracia del Título que solicita" (A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25). Por real orden dada en San Ildefonso el 29 de julio de 1774 Carlos III concedió a Antonio Gasparini un sueldo anual de 8.000 reales de vellón, "con el encargo de gobernar el bordado, de acuerdo con su Madre, haciendo los diseños que todabía faltan, según la idea de lo trabajado ya, y corriendo asimismo con los estucos chinoscos quando sean necesarios" (A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25). A la muerte de Luisa Bergonzini, acaecida el 2 de marzo de 1785, le fue conferida, previo informe favorable de Sabatini, la dirección del bordado de la *Pieza de Vestir*, con la obligación de reemplazar a su madre y continuarlo hasta su conclusión. Con tal motivo se le asignaron 4.000 reales que, aumentados a los 8.000 que ya disfrutaba, supusieron una dotación de 12.000 reales anuales. A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25.

- Véanse las escasas noticias que sobre Antonio Gasparini proporcionan ECHALECU, 1955, p. 241; María Luisa BARRENO SEVILLANO, "El retrato del bordador Juan López de Robredo, por Goya", en *Archivo Español de Arte*, tomo XLVI, n.º 184, 1973, p. 82; BARRENO SEVILLANO, 1975, pp. 62-63.
- 54 Su construcción debió comenzar hacia el año 1774, como parece deducirse del contrato suscrito en enero de ese mismo año entre Juan Bautista Ferroni y Matías Gasparini para la realización de los bronce de la *Pieza de Vestir*. El documento en cuestión dice así: "Digo yo Juan Bautista Ferroni (...) que me obligo a hacer todos los adornos de Bronce de los seis tremós, o marcos de espejos, que se están construyendo para la pieza de Bestir de S.M. en el nuevo Real Palacio, como también los Bronces de las ocho sillas y quatro taburetes de la misma pieza (...)". Documento publicado por GONZÁLEZ-PALACIOS, 2001, p. 331 (doc. 35). Véanse también ECHALECU, 1955, p. 247 y BARRENO SEVILLANO, 1975, p. 67.
- 55 La terminación de los muebles debió producirse hacia el año 1786, coincidiendo con la conclusión de los bronce realizados por Juan Bautista Ferroni. Lo cierto es que en 1785 aún se trabajaba en dichos muebles, como así constata un informe de Francisco Sabatini, emitido en Madrid el 11 de marzo de ese mismo año, concediendo a Juan Bautista Ferroni un aumento de sueldo de 2.000 reales anuales en atención a los méritos "de su profesión de Platero, y el cuidado q.^e tiene de los Evanistas q.^e trabajan en la obra de maderas finas para la misma pieza de vestir, en la que ejecuta Ferroni la de Bronce dorado a molido". A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25.
- 56 Véase nota 54.
- 57 Así consta en el informe emitido por Francisco Sabatini en Madrid el 13 de enero de 1791, donde podemos leer: "Desde el año de 1774 en que se concedió a Ferroni el Título de Adornista de Bronce con las obligaciones que dejo indicadas, trabajó en las obras de Bronces de la Pieza (de Parada) hasta el de 1786 en que quedaron muy adelantadas, aunque todas ellas sin dorar (...)". A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.
- 58 Fallecida Luisa Bergonzini el 2 de marzo de 1785, faltaban aún para concluir los bordados de la *Pieza de Vestir*, según informe emitido por Francisco Sabatini en Madrid el día 8 de ese mismo mes, "las cortinas grandes de las ventanas, algo de las de las puertas, el canapé, los brazos de las sillas, y otras cosas de corta consideración". A.G.P., Sección *Personal*, caja 427, exp. 25. Dichas obras debieron terminarse hacia 1786, según se deduce del informe emitido por Sabatini en Madrid el 13 de enero de 1791. En él afirma: "Hace quatro años que se concluyeron la colgadura y sillería (...)". A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Véase BARRENO SEVILLANO, 1975, p. 63.
- 59 Así consta en el informe emitido por Francisco Sabatini en Madrid el 13 de enero de 1791. Dice así: "Por orn del S.^r Rey Padre, que me comunicó el S.^r Marqués de Esquilace en 22 de Marzo de 1764, se me previno que por la Tesorería de la fábrica de este R.^l Palacio se pagaran semanalmente las listas de jornales de los operarios que se emplearan en el bordado de una colgadura de raso blanco, cuya dirección estaba encargada a D.ⁿ Matías Gasparini, que había de servir en la pieza de parada que éste estaba adornando en el mismo R.^l Palacio". A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Véase ECHALECU, 1955, p. 237.
- 60 En 1803, con motivo de la jubilación de Antonio Gasparini, se hace un inventario detallado de las diferentes piezas de bordado, correspondientes a la colgadura, cortinas y sillería, que aún no habían sido instaladas. *Lista de los Bordados y Enseres a ellos pertenecientes que yo d.ⁿ Juan Mig.^l de Grijalva, Ayuda de Cámara de S.M. con ejercicio y Geffe del r.^l oficio de tapicería, En virtud de real orden de 12 de Abril del presente año he recibido de d.ⁿ Antonio Gasparini, Pintor y Director de las obras de Bordados ejecutados sobre Rasoliso blanco, con orla de oro de realce, y el resto bordado de matices, para Cortinas, Colgadura, y Sillería de una de las Salas del R.^l Palacio de Madrid que avitaba el s.^{or} d.ⁿ Carlos ter.^o (que está en Gloria) y se compone de las piezas siguientes (...)*, San Ildefonso, 6 de septiembre de 1803. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 20^l.
- 61 Nacido en Como, existe constancia de la presencia de Juan Bautista Ferroni en Madrid desde el año 1766. El 29 de julio de 1774 se le concedió el título de adornista de bronce y otros metales con un sueldo anual de 10.000 reales de vellón (véase nota 50), obteniendo el nombramiento de adornista de la Real Casa y Cámara el 26 de enero de 1789. En 1785 se le concedió un aumento de sueldo de 2.000 reales sobre los 10.000 que ya disfrutaba, componiendo un total de 12.000 reales anuales (véase nota 55). Padre del también adornista y bronceista José Ferroni, falleció el 3 de agosto de 1806. A.G.P., Sección *Personal*, cajas 363, exp. 38 y 427, exp. 25; A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Cámara*, leg. 18^l y Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.
- Véanse las noticias y documentos que sobre Juan Bautista Ferroni proporcionan ECHALECU, 1955, pp. 246-252; JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 46, 52, 70, 82, 84, 85, 93, 136, 145, 223-224 (doc. n.º 4), 231-232 (doc. n.º 11), 294-295 (doc. n.º 62), 296-298 (doc. n.º 63); José Luis MORALES Y MARÍN, *Documentos de los artes industriales de los Reyes de España, en Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, vol. 3, Madrid-Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1982, pp. 29-32 (docs. 2, 3, 4 y 5); NIÑO MAS Y JUNQUERA DE VEGA, 1985, p. 239; BOTTINEAU, 1986 b, pp. 195, 216, 218, 317, 327, 334, 340, 378, 379; MARTÍN, 1987, pp. 398-399; CRUZ VALDOVINOS, 1996, pp. 614-616; GONZÁLEZ-PALACIOS, 2001, pp. 160-163, 164, 166-167, 331-333 (docs. 35 a 46), 336-339 (docs. 91, 96, 99 y 110 a 115).
- 62 En un memorial fechado en Madrid el 11 de septiembre de 1789, Juan Bautista Ferroni exponía lo siguiente: "D. Juan Bautista Ferroni (...) expone q.^e desde q.^e tubo el honor de q.^e se le confiriese la Plaza de Adornista de la R.^l Casa y Cámara de V.M. cuyo empleo está desempeñando, ha ejecutado quantos encargos ha entendido ser de su obligación, desvelándose en formar modelos y dibujos para todos los diferentes ramos q.^e abraza, como son Bronces, Madera para régimen de Evanistas, Tallistas, Estucos, Escayola, Piedras duras, y Plateros de V.M., de cuyo modo se han ido instruyendo en el buen gusto (...)". A.G.P., Sección *Personal*, caja 363, exp. 38. Documento publicado por MORALES Y MARÍN, 1982, pp. 30-31 (doc. 4).
- 63 En el inventario general de bienes formado en 1789 por fallecimiento del rey Carlos III aparecen consignados "Ocho tableros de mesas compañeras mosaicas de piedras duras echas en la R.^l Fabrica de la China de S.M. sita en el Buen Ret.^o (...) y "Cinco mesas de Piedras duras, su armazon de hierro, y el adorno de bronce dorado a molido (...) que fueron tasadas, respectivamente, por Luis Poggetti, director del Real Laboratorio de Piedras Duras, y por Juan Bautista Ferroni, maestro bronceista de la Real Casa. FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, *Inventarios Reales. Carlos III, 1789-1790*, tomo I, 1988, pp. 107 (n.º 1000) y 130 (n.º 1227). Informa sobre dichas mesas GONZÁLEZ-PALACIOS, 2001, pp. 160-164, 170-187 (fichas 27 a 31), 336-338 (docs. 91, 96, 99 y 110).
- 64 Sobre el *Real Laboratorio de Mosaico en Piedras Duras* del Buen Retiro, establecido el año 1763 y dirigido por los mosaístas florentinos Domingo Stecchi y Francisco Poggetti, véase el completo estudio de GONZÁLEZ-PALACIOS, 2001, pp. 157-168, 327-340 (docs. 1 a 123).
- 65 Miembro de una familia de escultores venida de Nápoles con el rey Carlos III, trabajó para la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. Nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1779, murió en Madrid el año 1797. Véanse las noticias que sobre Basilio Fumo proporciona Carmen MAÑUECO SANTURTÚN, "La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro a través de sus documentos (1760-1808)", en *Manufactura del Buen Retiro, 1760-1808* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, pp. 81-82.
- 66 CASTELLANO, "El mueble español del siglo XVIII", en *El mueble del siglo XVIII. Francia, España y Portugal*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1989, pp. 61, 63-64.
- 67 En un memorial dirigido al rey el 3 de septiembre de 1779 dice "haber por orden del Yntendente de la R.^l Fábrica de Porcelana -Juan Thomás Bonicelli- echo los pies de bronce de las dos últimas Mesas de piedras duras construidas en el Laboratorio del Buen Retiro; con tanto ahorro del

- R.¹ Herario, como se deja ver del coste de cada una de 38.000 r.^s (quando p.^r otra mano no hubieran importado menos de 80.000) (...). A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038.
- 68 *Cuenta del imp.^{te} de los pies y adornos de bronce dorados a molido de dos mesas de una colección de diferentes clases de piedras duras embutidas en mármol blanco q.^e mandó S.M. se me entregasen dándome orn. para egecutar dhos. adornos y se presentaron el día 10 de Julio de este mismo año a S.M. con orn. y a presencia del Ex.^{mo} Sor. D.ⁿ Fran.^{co} Sabatini*. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 89².
- 69 A.G.P., Sección Administración General, *Obras de Palacio*, caja 1038. Véase GONZÁLEZ-PALACIOS, 2001, pp. 160, 331 (doc. 37).
- 70 A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, legs. 87¹ y 88¹. Véanse también JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 93-94, 251-252 (docs. núms. 24 y 25); NIÑO MAS Y JUNQUERA DE VEGA, 1985, p. 132; JUNQUERA Y MATO, 1990, p. 152.
- 71 Presentó cuenta el 22 de noviembre de 1791. *Cuenta de la obra que tengo echa yo Jph López Mro. de ebanista de la R.¹ casa De orn de el S.^r D.ⁿ Antonio María Cisneros, Gefe de la R.¹ furriera de S.M. y Dirigida por D.ⁿ Juan Ferroni desde el año pasado de 90 hasta el Presente de 1791*. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 87¹. Documento publicado por JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 251-252 (doc. n.º 24). Véase también GARCÍA FERNÁNDEZ, 1993, "Banqueta" (ficha del catálogo), pp. 280-281.
- 72 La cuenta presentada por José López nos indica cómo Ferroni cambió de idea en el curso de su ejecución: "Ydem se a echo una Silla para el trono de la Reyna Nra. Sra. en que dio el Modelo y mandó que se hiciese una Mra. de el grandor que havia de tener en bosquejo de pino para ver si le agradavan los perfiles y después de concluida dha Mra. se hizo la q.^e hayla de servir biniendo a mi casa para irla dirigiendo en la talla y escultura y después de estar ya para concluirse no le pareció bien y mudó de Ydea y fue menester hacer otra de todo nueva que tiene de coste de trabajo, maderas q.^e se an gastado, Jornales para hacer la talla y escultura q.^e lleva, Nueve mil ochocientos y trece rs.". A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 87¹. Véase JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 93-94, 251 (doc. n.º 24).
- 73 Presentó cuenta el 21 de diciembre de 1791. Para el mismo *Salón de Basamanos* Miguel Rodríguez ejecutó además cinco mesas talladas guarnecidas con festones y flores —actualmente en el *Comedor de diario*— y cuatro rinconeras con el mismo ornato. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 88¹. Documento publicado por JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 252 (doc. n.º 25). Véase también GARCÍA FERNÁNDEZ, 1993, "Banqueta", p. 281.
- 74 Presentó cuenta el 21 de diciembre de 1791. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 88¹.
- 75 Véase nota 71. Durante la ejecución de los doce sitaliaes Ferroni modificaría su idea inicial, circunstancia que recoge José López en la cuenta presentada el 22 de noviembre de 1791: "Prim.^{te} se an echo doce sitaliaes con ocho pies cada uno, los quatro torneados y los otros quatro en figura de Pilastras, ensamblados en sus faldones con sus ojas de talla en las pilastras desde el suelo hasta el faldón, y todos los sitaliaes llenos de adornos de talla y en sus quatro medios de los faldones sus cabezas de mercurio, y Advirtiend q.^e los primeros adornos de talla q.^e se hicieron, haciéndolos lo mismo q.^e el dibujo que dio, y biniendo a mi casa a menudo para irla dirigiendo, no le pareció bien echo en obra y mudó de idea, que tiene de coste cada uno, de trabajo, maderas, talla y escultura, mil doscientos ochenta y quatro rs. y los doce ymportan quince mil quatrocientos y ocho rs.". A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 87¹. Véase JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 251 (doc. n.º 24).
- 76 Véase nota 74.
- 77 Nacido en Versailles en 1749 y fallecido en París en 1825, Jean-Démsthène Dugourc llegó a Madrid el año 1800 y en 1809 aún permanecía en la Corte. Carente de expediente personal en el Archivo General de Palacio, desconocemos asimismo el paradero de las cuentas presentadas por sus diferentes trabajos como adornista.
- 78 Así consta en el memorial dirigido al rey Fernando VII por Manuel Medina de la Fuente, tallista de la Real Cámara, el 18 de junio de 1813 solicitando plaza de adornista. En él podemos leer: "A.V.M. Supp.^{ca} que en atención a lo q.^e deja espuesto y allarse vacante la plaza de Adornista de V.R.¹ Casa y Cámara que le correspondía al suplicante se la dieron al francés Monsiur Dibur (*sic*), maestro de D.ⁿ Manuel Godoy (...)". A.G.P., Sección Personal, caja 660, exp. 59.
- 79 Véase JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 28.
- 80 Sobre Dugourc y su trayectoria artística en Francia y España, véanse los trabajos de Anatole de MONTAIGLON, "Autobiographie de Dugourc", en *Nouvelles Archives de l'Art français*, primera serie, tomo V, 1877, pp. 367-371; Gaston BRIÈRE, "Dessins de J.-D. Dugourc au Musée de Versailles", en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1909, pp. 213-220; Juan JOSÉ JUNQUERA Y MATO, "Muebles franceses en los palacios reales", en *Reales Sitios*, año XII, n.º 43, 1975, pp. 14-18; Simone HARTMANN, "Les dessins de Jean-Démsthène Dugourc dans la collection Tassinari et Chatel à Lyon", en *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'Art de Lyon*, cuaderno n.º 4, 1978, pp. 63-66; JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 25-31, 82-83, 85-87, 132-136; Simone HARTMANN-NUSSBAUM, "Fabriques et jardins: dessins de Jean-Démsthène Dugourc dans la collection Tassinari et Chatel de Lyon", en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1980, pp. 211-218; León de GROËR, *Les arts décoratifs de 1790 a 1850*, Friburgo (Suiza), Office du Livre, 1985, pp. 194-195, 310; JUNQUERA Y RUIZ ALCÓN, 1985, pp. 167-168; BOTTINEAU, 1986 b, pp. 192, 193, 324-326, 334, 356-357, 378, 382-383; María Isabel MORALES VALLESPÍN, "Proyecto arquitectónico de Dugourc para el futuro Carlos IV. Palacetes prefabricados en el siglo XVIII", en *Reales Sitios*, año XXVI, n.º 100, 1989, pp. 73-76; José Luis SANCHO, "Proyectos de Dugourc para decoraciones arquitectónicas en las Casitas de El Pardo y El Escorial (I y II)", en *Reales Sitios*, año XXVI, 1989, n.º 101, pp. 21-31 y n.º 102, pp. 31-36; Christian BAULEZ, "Le style Louis XVI", en *Le mobilier français du style Louis XVI à l'Art Déco*, París, Éditions Fabbri, 1990, pp. 16-17; Pilar BENITO, "Camille Permon y el 'Tocador' de la reina María Luisa en el Palacio Real de Madrid", en *Reales Sitios*, año XXX, n.º 116, 1993, pp. 20-21; Carmen MAÑUECO SANTURTUN, "Confort y lujo en el reinado de Carlos IV (1788-1808)", en *1802. España entre dos siglos y la devolución de Menorca* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002, pp. 217-220.
- 81 Véase JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 82-83, 85-87; BOTTINEAU, 1986 b, p. 334.
- 82 Véase JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 132-136; BOTTINEAU, 1986 b, pp. 382-383.
- 83 GROËR, 1985, p. 197 (n.º 369).
- 84 Véase JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 86-87, 91 (notas 48 y 49), 233-234 (doc. n.º 13), 235-236 (doc. n.º 14).
- 85 Presentó cuenta el 5 de octubre de 1793. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 132³. Documento publicado por JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 235-236 (doc. n.º 14).
- 86 Presentó cuenta el 26 de septiembre de 1792. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 130¹. Documento publicado por JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 233-234 (doc. n.º 13).
- 87 Presentó cuenta el 14 de octubre de 1792. A.G.P., Sección Reinados, *Carlos IV Casa*, leg. 130¹.
- 88 Véase JUNQUERA Y MATO, 1979, pp. 30-31; JUNQUERA Y MATO, 1990, pp. 141, 338 (ficha 91).
- 89 Véase el apartado "*Les sièges à l'antique*" del libro de GROËR, 1985, pp. 11-13, 18-23 (ilustraciones 13 a 28).
- 90 JUNQUERA Y MATO, 1979, p. 30; NIÑO MAS Y JUNQUERA DE VEGA, 1985, p. 72.
- 91 Hijo de Juan Bautista Ferroni, nació en Madrid en 1775 "en la casa de pajes vieja", junto al Palacio Real. Siguió la carrera de Bellas Artes y estu-

dios de matemáticas y lenguas extranjeras. Carlos IV, en premio a su aplicación, le concedió, por real orden de 15 de marzo de 1802, los honores de adornista y bronceista de su Real Casa y Cámara. Por real orden de 24 de agosto de 1804 el rey le concedió una asignación de seis mil reales anuales “en atención a haber acreditado su talento y aprovechamiento en su profesión”. En 1835 José Ferroni contaba sesenta años de edad, llevando diecisiete apartado del servicio activo. A.G.P., Sección *Personal*, caja 363, exp. 37 y Sección *Reinados*, *Carlos IV Cámara*, leg. 18¹. Véanse también MORALES Y MARÍN, 1982, pp. 36-38 (docs. 15, 16 y 17) y GONZÁLEZ-PALACIOS, 2001, p. 333 (doc. 47).

Exaltación y triunfo de la Virgen.

La carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero

Juan Luis Blanco Mozo

Doctor en Historia del Arte

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

Desde la segunda mitad del siglo XVII la cofradía de la Inmaculada Concepción de Navalcarnero encontró en el Arte Barroco un aliado inestimable para expresar su devoción religiosa. Sus formas caprichosas y desaforadas dieron respuesta a un culto exaltado y triunfal que tiene uno de sus mejores ejemplos en la carroza de la Virgen, obra del escultor Mateo de Medina. Una pieza clave para comprender la tendencia rococó y la influencia ejercida por las estampas del "Método sucinto y compendioso" de fray Matías de Irala.

ABSTRACT

From second half of century XVII the brotherhood of the Immaculate Conception of Navalcarnero found in the Baroque Art a inestimable ally to express its religious devotion. Their capricious forms gave answer to a raised cult and triumphal that has one of its better examples in the float of the Virgin, made by Mateo de Medina. A key piece to understand the Rococo tendency and the influence exerted by the stamps of the "Método sucinto y compendioso" of fray Matías de Irala.

La capilla de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Navalcarnero (Madrid) es uno de los conjuntos histórico-artísticos más completos, genuinos y mejor conservados del Barroco de la región. Por su monumentalidad y dimensiones puede considerarse en sí misma como una iglesia dentro de otra iglesia, en este caso, de la parroquial dedicada a Nuestra Señora de la Asunción. Ha llegado a nuestros días casi intacta, según el repertorio decorativo realizado en las primeras décadas del siglo XVIII y que vino a sustituir a otro anterior, el original, creado poco tiempo después de la terminación de su arquitectura.

La imagen de la Patrona (Fig. 1) ha sido la protagonista principal de esta devoción local cuyos inicios se remontan—según lo que hoy sabemos— hasta las últimas décadas del siglo XVI. Desde entonces las celebraciones religiosas se han venido desarrollando sin apenas variacio-

nes en el marco de su capilla y de la citada iglesia parroquial. Sólo una vez al año, el día de su fiesta mayor, este culto se expandía a las calles de la villa en forma de procesión triunfal. Era entonces cuando la escultura de la Virgen era exhibida y venerada sobre una magnífica carroza de madera dorada. Por fortuna, la que fue fabricada a mediados del siglo XVIII se ha conservado casi intacta, manteniendo además la función para la que fue concebida.

La desaparición paulatina de otros ejemplos de similares características ha convertido a esta carroza en una pieza única de nuestra imaginería popular que va más allá de su propia significación original. Razón suficiente para que sea presentada en las líneas siguientes y para que se analice en profundidad el contexto en el que surgió, unido estrechamente a la imagen que transportaba y a la creación de la cofradía de la Inmaculada Concepción.

UNA DEVOCIÓN COLECTIVA: LA COFRADÍA

La primera noticia histórica referida a esta cofradía data de 1576. En la partida de defunción de Francisco Zamorano se apuntaron las dos fanegas de tierra que había donado a esta entidad pía, que ya por estas fechas tendría una personalidad jurídica propia capaz de hacerse cargo de esta propiedad¹. Circunstancia confirmada en 1582, cuando el visitador del Arzobispado de Toledo anotaba que había revisado los papeles concernientes al cabildo de Nuestra Señora de la Concepción, prueba irrefutable de que su vida asociativa estaba organizada en un grado difícil de precisar². En este caso, como el de tantas cofradías del Antiguo Régimen, debió de estar regida por normas orales sujetas a la tradición local que nunca fueron recogidas en un texto escrito —en forma de estatutos o constituciones— y que por lo tanto no recibieron la aprobación de la autoridad eclesiástica de Toledo. A pesar de ello los visitantes controlarían periódicamente sus actividades y cuentas. La falta de este cuerpo normativo, escrito y aprobado, provocaría una profunda crisis en el último tercio del siglo XVIII, cuando la ofensiva ilustrada trató de limitar y poner orden en esta forma de religiosidad colectiva.

A falta de conocer estas ordenanzas o reglas orales que regían la cofradía, se pueden extraer de sus libros de acuerdos algunos datos sobre su organización. Coincidiendo con la festividad de la Inmaculada Concepción sus miembros se reunían para elegir los cargos que gobernarían la entidad durante el año siguiente. La estructura directiva estaba formada por un alcalde, tres mayordomos, dos contadores, dos priores, un escribano y un procurador. La votación no era directa ya que estaba en manos de los denominados “electores”. Habitualmente eran siete cofrades de reconocido prestigio, que a su vez eran designados en virtud de su antigüedad, de su pertenencia a la junta saliente y de su filiación al concejo. Este último aspecto era un hecho común en las cofradías de Navalcarnero. Los miembros del concejo tenían la posibilidad de asistir a las reuniones asociativas y de votar en sus designaciones de electores. Una prerrogativa que aseguraba la capacidad de influencia y de control municipal sobre las entidades pías que tenían su sede en los templos de la villa.

La pequeña economía de la cofradía se nutría principalmente de donaciones y limosnas. Todos los años se contabilizaban los ingresos procedentes de las entradas de nuevos cofrades, de las limosnas recogidas en las fiestas y de los legados de diferente naturaleza realizados por vecinos de la villa. Con el paso del tiempo la asociación fue propietaria de tierras y censos cuyo usufructo le proporcionaron importantes beneficios anuales. A estos ingresos habría que añadir desde mediados del siglo XVII los procedentes de la explotación del pozo de la nieve³.

En el capítulo de gastos las fiestas y celebraciones religiosas, amén del mantenimiento de su altar, se llevaban

las partidas más elevadas. Junto con las del Corpus Christi, las fiestas de la Virgen eran las más populares del lugar y de la comarca, sin olvidar las que conmemoraban el día de San Sotero y San Cayo. No faltaban en fechas tan señaladas los toros, las comedias, las danzas, la música con chirimías y los fuegos artificiales. Un panorama que cambiaría con el inicio de la construcción de la capilla de la Virgen, que durante mucho tiempo concentraría los esfuerzos económicos de los cofrades.

Con los años esta devoción superaría con creces los límites de la propia cofradía incorporándose al acervo general del vecindario. Como consecuencia de ello, Nuestra Señora de la Concepción sería designada patrona de la villa en fecha difícil de precisar, pero siempre antes de 1658. En este año se produjo un suceso que prueba lo enraizada que estaba esta devoción mariana entre la población. Al parecer los jesuitas del Colegio de Navalcarnero, cuyo padre rector disfrutaba del curato de la iglesia parroquial, habían iniciado una campaña desde los pulpitos para que San Ignacio de Loyola fuera honrado como patrono del lugar. Un hecho no muy grave en sí mismo, si no fuera porque las disputas entre las autoridades municipales y los jesuitas eran habituales y recurrentes. El caso es que el concejo reaccionó con firmeza ante éste y otros supuestos agravios convocando a los vecinos en un pleno que se celebraría el 27 de agosto de 1658. En él quedó ratificado que patrona de la villa *solo quieren que lo sea la dicha ymaxen de nuestra señora de la Concepción con San Soterio y Cayo pontífices y martires a quien antes de ahora tiene nombrado*⁴.

Esta amplia dimensión del culto concepcionista debió afectar a las relaciones de la cofradía con los vecinos de Navalcarnero. Parece claro que desde principios del siglo XVII era la entidad pía que contaba con el mayor número de cofrades. Una afiliación que debió de crecer con el paso del tiempo hasta el punto de convertirse en un referente social y político de la villa. Responsabilidad que supo asumir con compromiso en momentos difíciles para sus habitantes. Así, por ejemplo, en 1665 el cabildo de la Inmaculada Concepción decidió otorgar al concejo de Navalcarnero un empréstito de 6.000 reales para pagar el donativo solicitado por Felipe IV⁵. El momento era delicado en lo económico pues las arcas municipales estaban vacías y el vecindario sin capacidad para afrontar esta nueva solicitud real. La historia se repetiría en 1706, cuando la Península se veía asolada por los efectos de la Guerra de Sucesión. La cofradía ofreció al concejo el dinero existente en su arca de tres llaves para comprar el trigo que alimentaría a los vecinos⁶.

Esta implicación en los asuntos comunales debió de otorgar no poca autoridad a la cofradía. Sólo de este modo se podría entender el acuerdo que tomaría en un cabildo celebrado el 5 de septiembre de 1728. Por aquel entonces se trataba de culminar la reconstrucción del chapitel de la



Fig. 1. Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero.

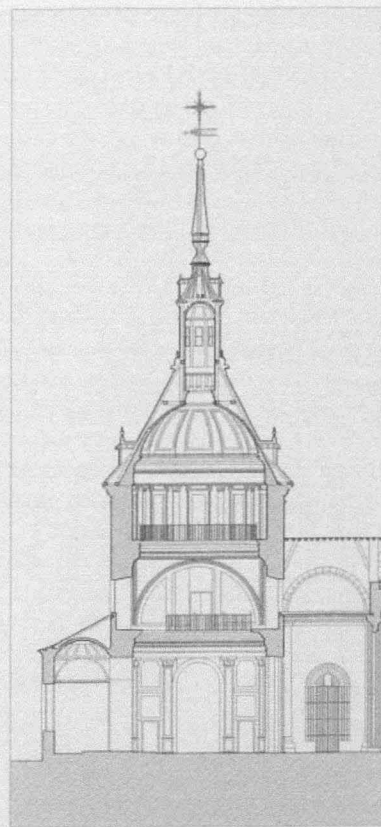


Fig. 2. Capilla de la Virgen de Navalcarnero (Plano de J. M. Rueda Muñoz de San Pedro).

capilla, en lo que respecta a la obra del empizarrado, antes de la llegada del invierno. Como sus escasos fondos se presumían insuficientes, los reunidos decidieron repartir su coste entre todos los vecinos de la villa *respecto de ser cofrades de dicha cofradía a todos los frutos y esquilmos que cada uno ubiero coxido o coxiere en este presente año*⁷. Un hecho inusual que habla por sí solo de la importancia que tuvo para los navalcarnereños el cuidado y reparo de su capilla; y que sería recogido solemnemente en el acta de reconstrucción del citado chapitel⁸.

NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

Pocas noticias nos han llegado sobre el origen de esta talla. En el primer inventario que se conserva de la iglesia parroquial, realizado en 1598 por el doctor don Diego González Trevino, visitador del partido de Canales y Escalona, el altar de esta Virgen se situaba en el presbiterio a pocos pasos del retablo mayor dedicado a Nuestra Señora de la Asunción⁹. La imagen se cobijaba bajo un dosel de guadamecí, flanqueada por dos esculturas, una de las cua-

les era un San Mateo. Parece lógico pensar que fuera tanto o más antigua como la cofradía que la veneraba, esto es, siempre anterior a 1576. Su aparición podría estar relacionada con la presencia en el lugar de los artífices que contrataron en 1557 el primer retablo mayor de la iglesia, hoy desaparecido: el pintor Luis de Velasco y los escultores Diego de Velasco Dávila, Nicolás de Vergara el Viejo y Bautista Vázquez el Viejo¹⁰. Tal vez la impronta dejada por la obra de escultura de este retablo les granjeó cierta fama en el lugar y les allanó el camino para conseguir nuevos encargos. Uno de los cuales pudo ser la imagen de la Inmaculada Concepción.

Sea como fuere, el estilo de esta escultura, en especial, en lo que respecta a los ropajes de la Virgen y al tratamiento anatómico del Niño, no desdice la cronología del último tercio del siglo XVI que proponemos, sin descartar que el rostro de la primera haya sufrido alguna restauración a lo largo de estos años¹¹. Aunque sólo valga para plantear una datación relativa, añadir que esta Inmaculada Concepción no presenta los rasgos iconográficos de su advocación que se generalizaron a principios del siglo XVII al calor de su creciente devoción.

La imagen de la Virgen debió de permanecer en el presbiterio de la parroquia hasta los primeros años del siglo XVII, cuando su altar fue trasladado a la nave del Evangelio¹². Significó el comienzo de un nuevo camino en su interpretación iconográfica que puso en valor el contexto arquitectónico en que fue situada. El primer paso lo daría el escultor Juan Muñoz, quien en 1606 construiría un retablo de madera para la cofradía de la Inmaculada Concepción¹³. Aunque desconocido para nosotros —a tenor de la trayectoria profesional seguida por este maestro— el nuevo retablo debió de hacerse eco de las tendencias artísticas predominantes en aquellos años, las emanadas del clasicismo desornamentado del monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁴. Las mismas que habían servido para trazar la nueva cabecera (presbiterio, crucero y sacristías) de la iglesia parroquial de Navalcarnero, entonces recién inaugurada. Con ello se produciría —insisto— la primera actualización del marco arquitectónico de esta talla.

Pero la significación mariana alcanzaría una nueva dimensión con la construcción de la capilla de la Virgen¹⁵. No es el momento ni el lugar de analizar la prolección arquitectónica de este magnífico espacio (Fig. 2) y la naturaleza de las decoraciones que inundan sus paredes. Sólo recordar que su etapa edilicia se extendió desde el 12 de mayo de 1619, fecha de la colocación de la primera piedra, hasta su consagración en 1644. En este último año las arcas exhaustas de la cofradía no permitieron la construcción de un nuevo retablo acorde con las características de este ámbito y con las pretensiones de sus devotos, por lo que la vieja estructura trazada por Juan Muñoz fue adosada al muro norte de la capilla.

LA APUESTA BARROCA. EL RETABLO DE PEDRO DE LA TORRE

Pero en cuanto las posibilidades económicas lo permitieron la cofradía acometió una nueva fase decorativa que tendría como protagonista principal a la escultura de la Virgen. En 1659 se iniciaron las gestiones para construir un nuevo retablo que encajara de la mejor manera posible con las directrices decorativas e iconográficas que albergaban para su capilla. Para lo cual no se escatimaron los esfuerzos y recursos necesarios. Narra el acta de una reunión de la cofradía, celebrada el 16 de diciembre de 1660, que se había invitado a presentar las trazas del futuro retablo a varios maestros arquitectos y que fue llamado a Navalcarnero el padre fray Eugenio de la Cruz, religioso de la orden de San Jerónimo, para ayudar en la elección del proyecto más aventajado

*(...) como persona de esperanza en el arte y muy cursado en la materia y buuelto a tomar las medidas le pareció que la mas a proposito es la planta que tiene echa Pedro y Joseph de la Torre*¹⁶.

La opinión del fraile jerónimo fue tenida en cuenta. En ese mismo cabildo se decidió que el nuevo retablo se hiciera en blanco según la traza presentada por Pedro y José de la Torre y por un valor de 15.000 reales que serían abonados en tres plazos de 5.000 reales cada uno¹⁷. También se acordó que su ejecución corriera a cargo del citado Pedro de la Torre por ser *maestro perito y de fiar* sin necesidad de “sacar a pregón” la obra, que tendría que estar acabada para finales del mes de agosto de 1661¹⁸. La escritura de obligación se otorgó ese mismo día ante el escribano de Navalcarnero Luis de Casas¹⁹. Hasta 1664 no se pudo contratar el dorado del retablo con el maestro Francisco de Haro²⁰.

La presencia de Pedro de la Torre supuso una apuesta consciente por un tipo de arte innovador y trasgresor que poco a poco se abría camino en la capital de la Monarquía Hispánica²¹. Su progresión desde la traza de retablos hasta la arquitectura tridimensional le había permitido plantear de forma expresa los primeros motivos y recursos de lo que sería el Barroco madrileño. De su mano salieron las trazas de —entre otros— los retablos mayores de la iglesia del hospital del Buen Suceso de Madrid, de la parroquia de Pinto (Madrid), de la de Centenera (Guadalajara), Santa María de Tolosa (Guipúzcoa), Santa María de Tordesillas (Valladolid) y de los santuarios de Nuestra Señora de Begoña de Bilbao y de la Fuencisla (Segovia). Y con su primo José contrataría los retablos de la iglesia del convento de San Plácido, pocos meses antes de hacer lo propio con el de la Virgen de Navalcarnero (Fig. 3). Como arquitecto, tuvo el privilegio de que sus diseños fueran elegidos, entre los de varios de sus colegas, para levantar dos de las obras más importantes de su tiempo: la capilla de San Isidro de la parroquia de San Andrés en Madrid y el famoso Ocho de la catedral de Toledo.

En la capilla navalcarnereña Pedro de la Torre volvió a poner en práctica una estructura tan hispana como el camarín, que con anterioridad había planteado en los retablos marianos de la madrileña iglesia del Buen Suceso y del santuario de la Fuencisla (Segovia). Y que, en nuestro caso, supuso la construcción de un nuevo espacio adosado al muro norte con el que comunicaba a través de dos puertas (Fig. 3)²². Una disposición que permitió el acceso directo a la imagen de la Patrona y a su retablo. Este último fue concebido para ser visto desde dos posiciones: la principal, desde la capilla, hoy en parte oculta por los chapados de plata que engrandecen el conjunto; y la no menos importante, desde el camarín, aunque por la falta de profundidad del mismo con una perspectiva un tanto forzada. En ambos lados se trabajó, pintó y doró la madera de la misma forma, sin escatimar gastos en función de una supuesta jerarquía visual. Pedro y José de la Torre plantearon una tipología de retablo-camarín muy evolucionada. Para empezar prescindieron de las tradicionales calles y entrecalles de la retabística española, para con-



Fig. 3. *Pedro y José de la Torre. Retablo mayor de la capilla de la Virgen de Navalcarnero.*

centrar su labor de madera en el nicho central. Perfilaron un arco dentro de otro que sirviera de encuadre a la imagen de la Virgen sostenido por dos grupos de columnas exentas situadas en los lados. Una disposición que recuerda la del retablo mayor de la iglesia del convento de San Plácido de Madrid, si bien en este caso el hueco central quedaría ocupado por el lienzo de la *Anunciación* pintado por Claudio Coello. En ambas estructuras los maestros crearon un magnífico marco para el protagonista central: el citado cuadro en el templo benedictino y la estatua de la Virgen en la capilla de Navalcarnero.

Ahora bien, en nuestro caso el escalonamiento de las columnas permitió acentuar la sensación de espacio y, en definitiva, de perspectiva que avanzaba hacia el camarín, donde una ventana central iluminaría la escultura con un chorro de luz. Años después esta posición privilegiada sería aprovechada para situar justo encima de esta ventana uno de los lunetos de pintura más luminosos de la serie que ilustra el ciclo mariano. El visitante que contemplaba desde el interior de la capilla podía percibir la *Coronación de la Virgen* que asomaba detrás de la Patrona desde el camarín, como si se tratara de dos planos superpuestos²³.

La segunda apuesta de Pedro de la Torre fue la decorativa. El punto de partida fue el uso del orden corintio, el más adecuado a las virtudes marianas²⁴. Sin tener necesidad de recurrir a las contorsiones de los fustes salomónicos, se inició desde las hojas carnosas de los capiteles una especie de ascenso ornamental que culminaba en el gran cogollo de hojas cartilaginosas –no muy lejano de la “hoja canesca”– que prácticamente oculta el frontón circular que cierra el retablo. Por este espacio se desparmaron flores, guirnaldas, cogollos y niños de bulto redondo.

LA CONTINUIDAD. LOS RETABLOS DE JUAN DE FERRERAS

Estas primeras decoraciones se completaron –hasta lo que hoy se conoce– con dos nuevos retablos fabricados a partir de 1684. Fue deseo del licenciado Jerónimo Gutiérrez Páramo, presbítero y comisario del Santo Oficio de la Inquisición, que a su muerte sus huesos reposaran en la capilla de la Virgen a los pies de un retablo dedicado a San

Jerónimo. Para cumplir esta manda testamentaria y construir el citado retablo el clérigo quiso que de sus bienes se gastaran hasta 11.000 reales²⁵. La cofradía de la Inmaculada no se opuso a la pretensión del clérigo expresada por sus herederos, pero mandó que con el dinero previsto se construyeran no uno, sino dos retablos iguales. Y así fue como en el mes de febrero de 1684 Juan Gutiérrez Páramo se obligó con Juan de Ferreras, arquitecto avecindado en la ciudad de Segovia, para que se encargara de esta doble obra por un montante de 9.500 reales²⁶.

La presencia en Navalcarnero de este arquitecto de retablos es bien significativa por varios motivos. En primer lugar, porque era hijo del artista aragonés José de Ferreras, que en 1661 se avecindaba en Madrid a la vera de Pedro y José de la Torre²⁷—coincidiendo con la ejecución del retablo de la Virgen—y desde por lo menos 1666 se le documentaba en Segovia, donde desarrollaría una notoria carrera profesional²⁸. Por otro lado, en estos años Juan de Ferreras, junto con su colega José Vallejo Vivanco, era uno de los arquitectos y ensambladores más solicitado en las provincias de Ávila y Segovia. De su taller saldrían los retablos mayores de las parroquias segovianas de Espirido (1679), Miguel Ibáñez (1687-89), Higuera (1691); y de las abulenses de San Julián de Olmedo (1679), Santo Domingo de las Posadas (1692) y Blascosanco (1686). Además en esta última y en la parroquia de El Oso había construido sus retablos colaterales²⁹.

A falta de nuevos datos sobre los retablos de Juan de Ferreras, todo indica que su estilo no se hallaría muy lejos del desarrollado por Pedro y José de la Torre en el principal de la Virgen. Los casi veinticinco años que separan ambas obras habrían servido para intensificar la presencia de las formas barrocas. Sobre todo teniendo en cuenta que en 1686 Ferreras tendría la oportunidad de trabajar con José de Churiguera en el retablo de la capilla del Sagrario o de los Ayala de la catedral de Segovia. Un contacto que supondría un punto de inflexión en su carrera que le llevaría hacia el gusto por las formas más desahogadas y exuberantes del Barroco.

Por último señalar que los retablos de Ferreras serían sustituidos en 1802 por los que hoy se pueden contemplar bajo la advocación de San Jerónimo (lado del Evangelio) y San Juan Bautista (lado de la Epístola)³⁰. Su estilo remite directamente al retablo que preside la sacristía mayor de la catedral de Toledo, el mismo que cobija el *Expolio* pintado por El Greco. Por ello entraría dentro de la lógica que los encargados de su ejecución, los artistas Anselmo Bahamonde y Julián Gállego, siguieran la traza o los modelos aportados por Ignacio Haan, maestro mayor del Arzobispado de Toledo por aquellos años³¹. Una sustitución que supondría el único triunfo de la marea neoclásica —la *simetría del buen gusto*, como se anota en las condiciones— sobre el barroco predominante en la capilla de la Virgen.

A finales del siglo XVII el contexto arquitectónico que envolvía la imagen de Nuestra Señora de la Concepción había alcanzado su plena consolidación bajo las formas barrocas. Queda dicho que de manera paralela esta devoción mariana habría superado los límites de la cofradía hasta impregnar a todos los vecinos e implicar al propio concejo de la villa. La aparición de estampas de papel ayudó a propagar y arraigar este culto, así como la estética barroca que le rodeaba. Su naturaleza portátil —esencia misma del éxito propagandístico de este medio— permitió prolongarlo fuera de las fronteras físicas de su capilla hasta alcanzar a los hogares de los navalcarnereños.

La estampa más antigua (Fig. 4) que se conoce —hasta hoy inédita— fue abierta en 1685 por el clérigo y grabador Marcos Orozco³². En ella se reprodujo la escultura de la Virgen en el nicho principal del retablo de Pedro de la Torre, tal y como entonces se podía contemplar. Destaca la presencia del sagrario y del trono originales, hoy desaparecidos; y la visión del pedestal del retablo, en la actualidad oculto por las decoraciones de plata. Por lo demás se observan algunas diferencias con su modelo, en especial, en lo que respecta a su entablamento, achacables tal vez a la dificultad que pudo tener el grabador en reproducir sobre la plancha de cobre los detalles decorativos. Al pie una leyenda recuerda las principales características de la imagen: “Verdadero retrato de la milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se venera en su Capilla de la Real Villa de Navalcarnero. Rezando tres salves ganan cien días de Indulgencia”. Cualidades que la convertían en un objeto de devoción fiable, concreto y con propiedades espirituales, ya que los efectos positivos de rezar a la Virgen —las citadas indulgencias— se extendían a su imagen sobre el papel³³.

A estos usos, habituales en la religiosidad del Antiguo Régimen, habría que añadir dos más ciertamente novedosos. El único ejemplar de esta estampa, que hoy se conserva en el Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, fue revestido con ciertas cualidades conmemorativas y apotropaicas. Fue introducido junto con otros objetos (monedas, reliquias, actas...) en una caja de hojalata que a su vez fue guardada en un hueco habilitado en la linterna de la capilla. Los documentos que acompañaron a este depósito confirman este uso como testimonio de su tiempo. Además es muy probable que el carácter milagroso de la Virgen, declarado en la propia estampa, sirviera de salvaguarda a su arquitectura —de la misma manera, en que la estampas se consideraban protectoras de sus poseedores— frente a los males que amenazaban en forma de inclemencias climatológicas (rayos, vendavales y lluvias)³⁴.

De 1783 es la estampa entintada en azul (Fig. 5), de autor desconocido, que fue abierta a devoción del presbí-



Fig. 4. Marcos Orozco. *Retrato de Nuestra Señora de la Concepción*.

tero Matías Doncel, quien desde por lo menos 1774 ejercía como maestro de latinidad en la villa³⁵. Más sencilla que la anterior, presenta a la Virgen elevada sobre su trono, dentro de su arco de rayos de plata y saludada por dos ángeles, también de plata, que sostienen el sol y la luna. Más abajo una leyenda se extiende sobre un soporte cartilaginoso de bordes recortados y floridos, en sintonía con las formas barrocas que decoran la capilla de la Virgen.

EL TRIUNFO DE LA VIRGEN. LA CARROZA
DE JUAN DE LOBERA

Una vez al año esta devoción mariana se echaba a las calles de Navalcarnero en forma de procesión pública para aclamar el triunfo de la Virgen. En esta ocasión la imagen era transportada sobre un carro o carroza que en la documentación histórica no se dudaba en denominar como *triumfal* o *triumfante*. Una costumbre muy extendida en la religiosidad popular del Antiguo Régimen, que tenía



Fig. 5. *Nuestra Señora de la Concepción*.

en estas procesiones de santos y vírgenes glorificadas una oportunidad de expresar su grandeza.

Pero la representación del triunfo de la Virgen no estaba exenta de problemas. El principal, que no existía ningún pasaje bíblico que narrara este tema. Tampoco la iconografía mariana se había prodigado en su plasmación y cuando lo había hecho se había basado en la rica tradición mitológica proveniente del mundo clásico. Modelos que habían sido retomados e interpretados por el Arte europeo del Renacimiento y del Barroco –y por la Literatura, con la Beatriz triunfal descrita por Dante en su *Divina Comedia*– con éxitos tan clamorosos como el *Triunfo de Baco y Ariadna* pintado por Annibale Carracci en el palacio Farnese de Roma. Por ello no resulta extraño que cuando hubo que “recrear” estos triunfos católicos se echara mano de la misma parafernalia que rodeaba a los dioses paganos, en especial, de sus carrozas tiradas por animales³⁶.

El paso siguiente fue adaptar la llegada victoriosa de la Virgen a los patrones iconográficos de alguna escena bíblica de similares características. Por motivos obvios, la



Fig. 6. Mateo de Medina. Carroza de la Virgen.

visión del profeta Ezequiel fue la elegida. La majestuosidad de María se podría representar como la de Yahvé, apareciendo en los cielos sobre un carro triunfal tirado por el hombre, el león, el toro y el águila. Una vía que utilizarían de forma explícita, como enseguida se verá, los cofrades de la Inmaculada Concepción en 1757.

Volviendo a éstos, decir que las primeras referencias a la existencia de una carroza datan de 1630, cuando la cofradía terminó de pagar los más de 100 ducados que había costado su construcción³⁷. Se desconocen las características y decoraciones de este vehículo que se mantendría en uso sin mayores novedades hasta 1678³⁸. En este año los devotos decidieron costear un carro nuevo por encontrarse poco *decente* el que hasta entonces había servido para este fin³⁹. Fueron elegidas las trazas y la planta presentadas por el arquitecto, escultor y ensamblador Juan de Lobera, un viejo conocido de la iglesia de la Asunción, que con anterioridad había diseñado su retablo mayor y el retablo de Andrés Muñoz⁴⁰. El contrato de obligación se suscribió el 4 de marzo de 1679 entre el citado maestro y el licenciado Francisco Díaz Guio Maldonado, vicario de la parroquia⁴¹. Lobera se comprometió a terminar el carro en blanco para finales del mes de mayo de ese mismo año. Además fabricaría cuatro blandones de madera de seis pies de alto (1,68 m.) con sus pies torneados que se colocarían delante de la imagen de la Virgen, todo ello por 6.400 reales.

La construcción del carro triunfante se prolongaría hasta, por lo menos, el mes de julio de 1679. El día 13 del

mismo el citado vicario contrató su dorado y estofado a los maestros Juan González de la Torre y Eufasio Antonio de Medina, vecinos de la Corte⁴². Las condiciones describen algunas de sus características formales y decorativas. La estructura transportaba un gran pedestal donde descansaba la imagen de la Virgen. Su parte alta se decoraba con un friso que imitaba el lapislázuli y con los atributos de la Inmaculada Concepción pintados de oro. Sus frentes se llenaron de carteles, tarjetas, frisos y demás *talla menuda* de oro limpio que contrastaba con el color caoba que se aplicó a los fondos, a los campos lisos y a las ruedas de la carroza. En lugares no especificados de la misma se situaron ocho ángeles de escultura con sus respectivos instrumentos. A pesar de haber desaparecido para siempre, son datos suficientes para considerar que Lobera diseñó una máquina alegórica dominada por las formas barrocas, en consonancia con las decoraciones de la capilla de la Virgen y con el gusto de sus cofrades.

Este fue el carro —o más bien la carroza— que sirvió para pasear a la Patrona hasta bien entrado el siglo XVIII. Su presencia se anota en los inventarios de la capilla de 1688 y 1739, protegido por una funda de angulema que le preservaba del polvo⁴³. A pesar de estas prevenciones el deterioro se debió de apoderar del carro de Juan de Lobera, pues en julio de 1757 la cofradía decidiría construir uno nuevo para que la imagen de la Patrona saliera por las calles de la villa *con la mayor decencia*. Y a fe que lo consiguieron.

LA CARROZA DE MATEO DE MEDINA

El 17 de agosto de 1757 Mateo de Medina, quien se titulaba en el documento arquitecto y *adornista* de la Real Cámara de SM, se obligó con los apoderados de la cofradía de la Inmaculada Concepción a construir un nuevo carro triunfal⁴⁴. Su modelo y traza habían sido elegidos entre otros proyectos presentados por varios artistas, cuyos nombres no quedaron recogidos en la documentación. Las condiciones del contrato permiten identificar el carro de Medina (Fig. 6) con el que hoy se conserva en la iglesia parroquial de Navalcarnero. Sus casi 250 años de vida apenas han alterado su primitiva disposición⁴⁵.

Debían de correr buenos tiempos para la cofradía, pues la ejecución del nuevo carro quedó estipulada en un valor de 24.000 reales. Buena parte de este presupuesto se pudo pagar gracias a una magnífica donación de María Ignacia Pérez Alvarado, la misma que años antes había financiado el coste de dos ángeles de plata incorporados al ajuar de la Virgen. En 1757 esta dadivosa señora —digna de ocupar un pequeño espacio en la historia de la capilla de la Virgen— se mantenía soltera con 76 años. Para su mejor custodia había puesto en manos del presbítero Juan José Arreo la friolera de 28.200 reales en oro y plata, además



Fig. 7. *Matero de Medina. Detalle de la carroza de la Virgen.*



Fig. 8. *Matero de Medina. Detalle de la carroza de la Virgen.*

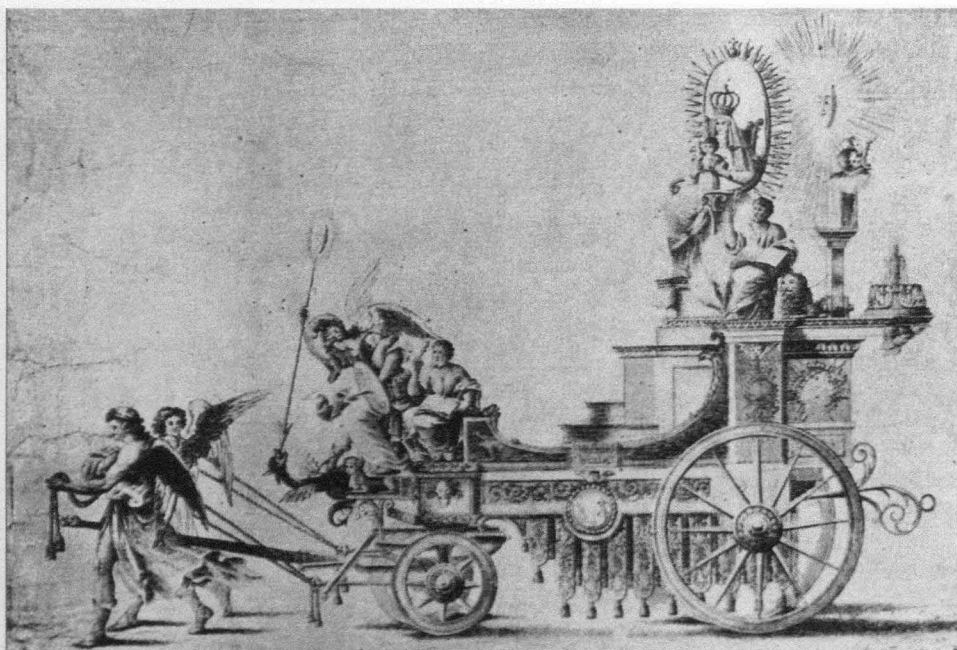


Fig. 9. Carroza de Nuestra Señora de Gracia de Mascaraque (Toledo).

de otra partida de 80 reales, 363 arrobas de mosto, 27 de vinagre y cuatro piezas de una vajilla de plata. Conocedora de la intención de construir un nuevo carro para la Patrona, donó este pequeño tesoro a la cofradía con la condición que se utilizara para el dicho fin y que la vieja carroza de Juan de Lobera sirviese para la imagen de Nuestra Señora del Rosario que también se veneraba en la iglesia parroquial⁴⁶.

Las condiciones estipulaban que la carroza de la Virgen fuera tirada por los *cuatro animales de Ezequiel*, tallados a medio relieve en los tableros delanteros⁴⁷. Clara referencia a la visión del carro celestial arrastrado por los cuatro animales alados, sobre el que despuntaba un trono de zafiro en el que el Señor se apareció al profeta (Ez, 1; 1-28). En nuestro caso fueron interpretados en la tradición iconográfica que los identificaba con los símbolos de los cuatro evangelistas, el Tetramorfos: el águila de San Juan y el toro de San Lucas, por un lado; y el hombre de San Mateo y el león de San Marcos, por otro⁴⁸. Todos ellos posados sobre nubes de plata que parecen sostener la carroza. Más arriba cuatro amovillos rodean a un ángel vestido que empuña un báculo con una calabaza, en actitud solemne y de abrir el camino a la imagen. A sus lados otros dos ángeles revolotean junto al trono con las manos colocadas como si lo sostuvieran con unas cintas que han desaparecido⁴⁹. Completan la decoración del conjunto un sol en la parte trasera, el nombre de la Virgen

en la delantera, unos pichones en el espolón, tres cabezas de mujeres y dos grandes fanales que iluminaban el paso de la carroza.

Igual de precisa era la descripción de las ruedas grandes (Fig. 7) en lo que respecta a sus cubos (mazas o piezas donde se insertan los radios), pinas (piezas curvas del arco de la rueda) y rayos (radios de madera)⁵⁰. Estos últimos irían decorados con baquetas y cintas; y aquellas con hojas y agallones. En las condiciones también se citaban los florones de metal tallado que irían atornillados al eje y hasta la forma de remachar los clavos de las llantas para que la carroza no fuera *retemblando por las calles*. Llama la atención que en algunos aros metálicos de los cubos aún se puedan distinguir grabadas las flores de lis de los Borbones, a buen seguro porque fueron fundidos en los talleres de carruajes del palacio real, donde por aquel entonces trabajaba Medina.

Pocos más datos nos han llegado sobre la biografía y trayectoria profesional de este maestro. En 1744 contrató con la toledana congregación del patrocinio de San José de los carpinteros la ejecución de su retablo, que se ubicaría en la desaparecida parroquia de San Juan Bautista hasta su traslado a la iglesia de la Compañía de Jesús, donde hoy se encuentra⁵¹. Obra interesante por su acento rococó que retrata a su autor y a sus comitentes, con detalles como los ángeles y los mancebos que tanto recuerdan los de la carroza navalmarceraña. Firmó esta obligación

como maestro de arquitectura, vecino de Madrid, pero residente en Lominchar (Toledo), donde es probable que estuviera trabajando en un encargo desconocido.

Su próxima aparición se produciría en la Corte, trabajando en las obras de carpintería del Palacio Real⁵². En enero de 1752 se le encomendó la dirección de los talleres de puertas y ventanas de caoba. No tardaron en detectarse ciertas anomalías en su trabajo y en la administración de los dineros recibidos, hasta el punto de que el intendente Baltasar de Elgueta le formó causa por malversación dando con sus huesos en la cárcel. Fue condenado a reintegrar el descubierto provocado, aunque seguiría trabajando en diferentes labores de su oficio hasta la llegada del arquitecto Francisco Sabatini, que prescindió de sus servicios⁵³. A partir de entonces se pierde su pista biográfica y profesional.

LA SENDA ROCOCÓ

La carroza de la Virgen es una pieza única de un género curioso —por los escasos ejemplos que han llegado a nuestros días— que conjuga la rica tradición retablistica española, las técnicas de fabricación de los carruajes y algunos de los recursos más novedosos de la ebanistería áulica. Un soporte, al fin y al cabo, para desarrollar las tendencias artísticas de cada momento, en este caso, dominadas por la estética barroca. Fue sin duda el mejor colofón a la trayectoria seguida por la cofradía de la Concepción, cuyos hitos principales han sido destacados más arriba. Desde mediados del siglo XVII sus mayordomos se mantuvieron atentos a los gustos y modas predominantes en la Corte, sin escatimar recursos a la hora de contratar a los artistas más destacados que trabajaron en el triángulo geográfico formado entre Madrid, Toledo y Segovia. Las formas barrocas calaron con fuerza en esta cofradía, como en tantas otras, en un tiempo en que la religiosidad se manifestaba con sonoras y vistosas muestras de exaltación popular.

La presencia de Medina confirma esta doble proyección, barroca y cortesana a la vez, con una obra (Fig. 8) digna del más refinado arte rococó. La total ausencia de planos rectos, la complejidad iconográfica, el sentido decorativo de sus formas recortadas y cartilaginosas, hasta rozar el *horror vacui*, y el movimiento que acompaña a toda su estructura —propio, al fin y al cabo, de un vehículo— van más allá de los planteamientos humildes y sencillos que se le podrían suponer al Barroco provinciano y castizo.

Una decoración, que lejos de parecer improvisada, remite al quehacer de un artista como fray Matías de Irala (1680-1753), más en concreto, a su *Método sucinto y compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornada con tres reglas úti-*



Fig. 10. Carroza de Nuestra Señora de la Natividad de Pinto (Madrid).

*les*⁵⁴. Título tan largo como tortuoso que describe a la perfección su contenido e intención pedagógica: el de ser un repertorio formal, no comentado, al alcance de los artistas de su época. Modelos con múltiples alternativas y variantes que, como si fueran un vocabulario visual, sirvieran a sus usuarios. Uno de los cuales debió de ser Medina, quien vio en su lámina 25 un repertorio de formas a reproducir en una obra como la carroza de la Virgen.

Otro tema bien diferente es el de la oportunidad de esta recreación triunfal, que no olvidemos fue contratada en 1757 por el citado Medina. La edición del compendio de estampas de Irala ha sido situada, no sin cierta dificultad, entre 1730 y 1739. Una interpretación un tanto complaciente le ha reconocido el valor de ser un repertorio que conjugaba la tradición barroca de finales del siglo XVII —todavía atufada de una estética asociada a los Austrias— y la vertiente cortesana del arte rococó, supuestamente más novedoso y unido a la nueva dinastía. Tal vez olvidando que ya por aquellos años se abría paso el clasicismo barroco de origen italiano en obras tan destacadas como el nuevo Palacio Real de Madrid. Pero, más aún, en

el citado año de 1757 estaba a punto de irrumpir en España un segunda oleada de clasicismo de la mano del arquitecto Francisco Sabatini, que correría paralela a la que se trataba de inculcar desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la mano de artistas como Ventura Rodríguez o Felipe de Castro. No es difícil imaginar el desagrado del italiano ante personajes como Medina que seguían recreando fórmulas decorativas ancladas en el pasado; y menos aún, su perplejidad al ver que se denominaba a sí mismo como “arquitecto y adornista”.

No tardarían en llegar las reformas ilustradas que –puestas en práctica desde la administración de Carlos III y desde el gobierno de la Iglesia española– trataron de poner orden en este mundo de las cofradías, con el objetivo de limitar y controlar sus actividades. Un programa de reformas económicas y de costumbres que deseaba acabar con las prácticas profanas, con los gastos excesivos realizados en un contexto de competencia entre las cofradías y con la escasa presencia de la jurisdicción real en este ámbito de la sociedad⁵⁵. Terminar con esta forma de espontaneidad colectiva y hacer recular a los cofrades al ámbito de los templos parroquiales, fuera del indisciplinado mundo de la calle, se presumía como una manera de frenar la conflictividad comunera que había aflorado en momen-

tos puntuales⁵⁶. Fue pues necesario desactivar las expresiones más habituales de esta religiosidad festiva, como las demandas, las romerías, las rifas o los banquetes.

Y no cabe duda que este sistemático dismantelamiento de lo popular tuvo una consecuencia inmediata en el gusto artístico, al abogar por el destierro del repertorio barroco. El mejor ejemplo de este fenómeno “antidecorativo” lo tenemos en las reformas arquitectónicas llevadas a cabo en la catedral de Toledo durante el pontificado del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana⁵⁷.

A pesar de todo ello las procesiones triunfales se seguirían celebrando a lo largo y ancho de la archidiócesis toledana. Las viejas carrozas barrocas, como la de Navalcarnero, compartirían espacio con otras nuevas construidas según los cánones emergentes del neoclasicismo. Un dibujo del carro triunfal de Nuestra Señora de Gracia (Fig. 9) que se veneraba en la ermita de Mascaraque (Toledo) es bien elocuente de ello; al igual que la estampa que reproduce la máquina estilo imperio (Fig. 10) que se paseaba por la calles de Pinto (Madrid) en honor de Nuestra Señora de la Natividad. También en Arganda del Rey la Virgen de la Soledad contó con un carro de estilo neoclásico, realizado a comienzos del siglo XIX por José Ginés, del que es reproducción el actual⁵⁸.

NOTAS

¹ (A)rchivo (P)arroquial de (N)avalcarnero, N.1-C-1, f. 123 r.º (7-X-1576).

² APN, N.0-10, s. f. (1582).

³ Situado junto a las cercas de la Cuesta del Menor, en J. M. BAUSÁ ARROYO, *Historia de Navalcarnero*, Madrid, 1984, pp. 95-96. Con el paso del tiempo la explotación de este preciado producto sería cedido a otros particulares durante un tiempo limitado a cambio de unas cantidades fijas. Alguno de estos contratos, en (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos Notariales de (M)adrid, pr. 30.433, fs. 243-244 (20-IV-1701); y pr. 30.468, fs. 129-132 (28-IV-1734).

⁴ AHPM, pr. 30.390, f. 285 r.º (27-VIII-1658).

⁵ APN, N.2-14, fs. 103-104 r.º (23-VIII-1665).

⁶ La escritura de obligación, en AHPM, pr. 30.434, fs. 91-94 y 100-102 (18-VIII-1706).

⁷ AHPM, pr. 30.452, fs. 240-245 (12-IX-1728).

⁸ APN, N.8-4, exp. 6 (19-VII-1729).

⁹ APN, N.0-10, s.f. (12-XII-1598).

¹⁰ Aunque los dos últimos figuran como fiadores, parece más que probable que también participaran en la obra de escultura de este retablo, en APN, N.6-4, fs. 410-417 r.º (1557). El mejor compendio sobre las biografías y la fructífera colaboración profesional de estos escultores, en M. ESTELLA MARCOS, *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América. Nicolás de Vergara, su colaborador*, Madrid, 1990.

¹¹ La tradición oral –tan incierta e imprecisa a veces– también apuntaba a esta cronología. Según una leyenda recogida en 1886 por el cura ecónomo Andrés Pérez y Revilla, el *hallazgo o invención* de la imagen de la Virgen había tenido lugar –*dicen*– el primer domingo de septiembre de 1590 ó 1591. A decir del clérigo, éste era el motivo de que la fiesta principal de la villa se celebrara el 8 de septiembre, día de la Natividad de Nuestra Señora. Sin aportar más datos, él mismo reconocía que se trataba de una *tradición* sin que existiera ningún documento que ratificara el suceso. Este testimonio formaba parte de un extenso informe sobre los templos de Navalcarnero remitido a las autoridades de la recién creada diócesis de Madrid-Alcalá, en (A)rchivo (H)istórico (D)iocesano de (G)etafe, Navalcarnero, fábrica 1-2 (5-II-1886).

¹² En las cuentas de fábrica de la iglesia parroquial se anotan los 210 reales cobrados de los mayordomos de Nuestra Señora de la Concepción y de Nuestra Señora de la Asunción por lo gastado en la ejecución de sus respectivos altares, en APN, N.0-10, s. f. (X-1602). La cita del año es importante, porque en este momento se estaba culminando la construcción de la nueva cabecera del templo, a la que fue adaptado el retablo mayor de los Velasco. Es probable pues que esta circunstancia hubiera precipitado la reubicación del mobiliario litúrgico que engalanaba el presbiterio y la nave de crucero; y tal vez, fruto de ésta, el altar de la Inmaculada se trasladara a la nave del Evangelio.

¹³ El retablo de la Inmaculada Concepción debió de contratarse a finales de 1605 o a principios de 1606 con el escultor Juan Muñoz. En el mes de octubre de 1606 estaba finalizado en el taller de Muñoz a la espera de ser trasladado a la iglesia parroquial de Navalcarnero. Pero la cofradía no

- tenía liquidez para pagar los 810 reales del último plazo de su valor, que incluía su colocación en la nave del Evangelio. Fue por ello que ambas partes firmarían una nueva escritura de obligación en la que los mayordomos de la cofradía se comprometieron a pagar la citada cantidad en dos plazos y el escultor a tener instalado el retablo en el término de doce días, en AHPM, pr. 30.434, fs. 959-960 (26-X-1606). Conozco esta noticia gracias a la amabilidad de la doctora Maricruz de Carlos, a quien se lo quiero agradecer.
- 14 Un esbozo sobre esta trayectoria, en A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Juan Muñoz, escultor", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 39, Valladolid (1973), pp. 269-284.
 - 15 Sobre esta ubicación los documentos relacionados con la adquisición de la capilla son claros, en AHPM, pr. 30.334, fs. 175 v.º-184 r.º (24-IV-1622).
 - 16 APN, N.2-14, f. 78 r.º (16-XII-1660).
 - 17 Con esta información queda claro que la responsabilidad de esta obra recayó en los dos maestros de la Torre y no solamente en José, como se mantenía a la vista de una de las cartas de pago, en M. AGULLÓ Y COBO, "Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García", en *Archivo Español de Arte*, n.º 184, Madrid (1973), p. 395; P. CORELLA SUÁREZ, *Guía de la provincia de Madrid. Navalcarnero*, Madrid, 1977, [p. 15]; e ÍDEM, "La capilla de la Inmaculada Concepción en la iglesia parroquial de Navalcarnero", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XV, Madrid, pp. 163-170. Corregida la simplificación, la autoría fue extendida a los dos primos, en M. AGULLÓ Y COBO, "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVII, Madrid (1997), p. 38.
 - 18 Al parecer el equipo de Pedro de la Torre cumplió los plazos de ejecución de esta obra. El 7 de agosto de 1661 se informó en el cabildo de la cofradía que el retablo se hallaba en Madrid prácticamente terminado y que sería preciso proceder a su traslado para evitar cualquier posible deterioro, en APN, N.2-14, f. 80 (7-VIII-1661). Los reunidos decidieron que así se hiciera y que se pagara al maestro lo que se debía. Esto último supuso un esfuerzo ímprobo para la exhausta economía de la cofradía y para los bolsillos de los cofrades. Y es que muchos de ellos tuvieron que arrimar el hombro y aportar el dinero de su propio peculio. Una carta de pago de 30 de ese mismo mes dejó constancia de ello: Pedro de la Torre recibió 2.000 reales de, por lo menos, media docena de manos, en AHPM, pr. 30.328, f. 205 v.º (30-VIII-1661). El maestro tendría que esperar a que la entidad pía fuera recibiendo las ganancias del pozo de la nieve para seguir cobrando las cantidades adeudadas que, aunque con retraso, se le fueron abonando. Así se reconocía en el cabildo del 27 de noviembre de 1661, en el que el cofrade Alonso Marín de Villacastín se comprometió a traer a su costa el retablo que aún permanecía en el taller madrileño de Pedro de la Torre, en APN, N.2-14, fs. 82-83 (27-XI-1661). En este intervalo de tiempo fallecería José de la Torre. Pedro de la Torre y doña María de Guega, viuda de José, recibieron 1.000 reales, en AHPM, pr. 9.149, f. 32 r.º (10-I-1662), citado en AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1997, pp. 38 y 59. Otros tantos reales cobraría Francisco de la Torre, hijo del difunto, en AHPM, pr. 30.391, f. 248 (4-X-1664), citado por AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1973, p. 395.
 - 19 Quiso la mala suerte que los protocolos de los años 1659-1663 de este escribano se hayan perdido y no conozcamos el resto de las condiciones pactadas con Pedro de la Torre.
 - 20 El asunto del dorado del retablo se demoraría hasta enero de 1664, cuando aprovechando la estancia en Navalcarnero —que no debió de ser casual— del dorador Francisco de Haro, vecino de Madrid, los cofrades decidieron encomendarle esta delicada operación una vez vista y estudiada una minuta de las calidades de los materiales que se habían de aplicar. Aunque las condiciones económicas les fueron muy ventajosas, para pagar su coste tuvieron que vender unas viñas de su propiedad y tomar prestado 3.398 reales de la cofradía de Nuestra Señora de la Asunción. La secuencia comenzaría el 27 de enero de 1664 cuando los cofrades reunidos en la ermita de la Veracruz dieron su poder a varios de sus miembros para obligarse con el maestro dorador, en AHPM, pr. 30.391, f. 20 (27-I-1664). Ese mismo día otorgaron los poderes necesarios para vender unas viñas propiedad de la cofradía, en *Ibíd.*, fs. 21-22 (27-I-1664). Los acuerdos del cabildo de la Concepción, en APN, N.2-14, fs. 89-90 r.º (27-I-1664). Las condiciones para el dorado se guardan en un protocolo notarial que no se puede consultar por su mal estado de conservación, en AHPM, pr. 30.329, fs. 22-24 (1-II-1664), citado por AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1973, p. 397. Los apoderados de la Concepción se obligaron a pagar una renta anual de 170 reales a la cofradía hermana de la Asunción por los 3.398 reales prestados, en AHPM, pr. 30.391, f. 27 (1-II-1664). Una vez superados los cuatro años estipulados para su pago, quedaría en manos de los responsables de la cofradía de la Asunción la exigencia del abono de la deuda o la posibilidad de que ésta se invirtiera de nuevo en las obras de la capilla de la Virgen. Prueba de las buenas relaciones mantenidas entre las dos entidades pías y de que muchos vecinos militaban en ambas asociaciones. Aún así el maestro dorador y su ayudante el estofador Clemente Suárez tuvieron unas pérdidas muy elevadas que fueron reconocidas por los devotos de la Virgen y enjuagadas en la medida de sus posibilidades. Y así decidieron que de cualquier efecto se compensara a Francisco de Haro con 1.000 reales y a Clemente Suárez con 100, en APN, N.2-14, fs. 93-94 r.º (7-IX-1664).
 - 21 Sobre la trayectoria profesional de Pedro de la Torre, ver V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", en *Archivo Español de Arte*, n.º 183, Madrid (1973), pp. 261-297; e ÍDEM, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 183-199; AGULLÓ Y COBO, *Op. cit.*, 1997, pp. 25-70; y M. AGULLÓ Y COBO, "Addenda a Pedro de la Torre", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVIII, Madrid (1998), pp. 177-194.
 - 22 Con este desdoblamiento del muro hay que relacionar la intervención en la capilla de la Virgen de Pedro de Losa, maestro de cantería de Robledo de Chavela. En 1662 cobró 2.513 reales y ¿por su trabajo, que consistió en *asentar las piedras viejas que había en la obra vieja que se derribó para fabricar la nueva* y en labrar y situar los nuevos sillares que formarían el basamento del camarín. Por una carta de pago sabemos que el cantero recibió esa cantidad desglosada en dos partes: 2.213 reales y ¿por los 466 pies (130,48 metros) de piedra que asentó de la obra nueva; y 300 reales por hacer lo propio con las piedras reutilizadas, en AHPM, pr. 30.376, f. 210 (22-VII-1662).
 - 23 Sobre las pinturas que decoran el camarín y la autoría de Juan Vicente de Ribera, ver I. GUTIÉRREZ PASTOR, "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. VI, Madrid (1994), pp. 213-238; N. GALINDO, Natividad, "El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h. 1668-1736)", en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 33, Madrid (1994), pp. 29-52; e I. GUTIÉRREZ PASTOR, "La decoración pictórica de la capilla de las Formas en Santa María de Alcalá de Henares, obra de Juan Vicente de Ribera (Madrid, 1668-1736)", en *La antigua iglesia del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, actual parroquia de Santa María*, Madrid, 2001, pp. 177-200.
 - 24 Sobre esta adecuación entre orden y advocación religiosa, ver E. FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, pp. 166 y ss.
 - 25 El testamento cerrado y un codicilo de Jerónimo Gutiérrez Páramo, en AHPM, pr. 30.417, fs. 217-234 (10-X-1683).
 - 26 La escritura no ofrece más detalles sobre las características de estas dos máquinas de madera que habrían de estar terminadas el 31 de agosto de ese mismo año, AHPM, pr. 30.417, fs. 23-24 r.º (10-II-1684).
 - 27 José de Ferreras fue uno de los testigos llamados a informar sobre la autenticidad del testamento que José de la Torre otorgó en su lecho de muerte el 18 de agosto de 1661. En este trámite notarial el aragonés se presentó como maestro ensamblador, vecino en la calle del Soldado, situada a pocos metros de la calle de la Libertad, donde vivía Pedro de la Torre, en AHPM, pr. 9.149, fs. 6-15 (6-I-1662), citado por AGULLÓ Y COBO, 1997, p. 43.

- ²⁸ M. SÁINZ SERRANO, "José Ferreras", en *Estudios Segovianos*, n.º 91, Segovia (1994), pp. 711-754.
- ²⁹ Sobre las obras y la trayectoria artística de Juan de Ferreras, ver J. MONTALVO MARTÍN, "Juan de Ferreras, ensamblador y arquitecto barroco segoviano", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LII, Valladolid (1986), pp. 343-356; M. T. GONZÁLEZ ALARCÓN y F. VÁZQUEZ GARCÍA, "Datos biográficos y obras en Segovia y Ávila del arquitecto y ensamblador barroco segoviano Juan de Ferreras", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LX, Valladolid (1994), pp. 421-444; y M. T. GONZÁLEZ ALARCÓN, *Retablos barrocos en el Arcedianato de Segovia*, Segovia, 1999, pp. 136-137, 148-149 y 156-157.
- ³⁰ Nótese que las insignias con los símbolos de estas advocaciones que rematan los retablos están cambiados: el león debía pertenecer al retablo de San Jerónimo y el cordero al de San Juan Bautista.
- ³¹ AHPM, pr. 30.529, fs. 44-45 (9-V-1802). Años atrás el arquitecto archidiecésano Ignacio Haan había dirigido la ampliación de la iglesia parroquial de Navalcarnero, en I. CADÍANOS BARDECI, "La parroquia de Navalcarnero en el siglo XVIII: obras y proyectos", en *Academia*, n.º 82, Madrid (1996), pp. 359-377.
- ³² La fecha y la autoría figuran al pie: "Año 1685 / Marcus Orozco Presb.^r Del.^t et Sculp.^t M.^{ts}". Sobre la obra grabada de Marcos Orozco ver el catálogo de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, en E. PAEZ RÍOS, *Repertorios de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1982, t. II, pp. 313-321.
- ³³ J. VEGA y J. PORTÚS, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1998.
- ³⁴ La historia de este lote de objetos introducidos en cajas de hojalata no deja de ser curiosa. En 1881 se produjo su redescubrimiento al tiempo que se realizaban unas reparaciones en el chapitel de la capilla de la Virgen. Uno de los operarios halló en el hueco de la linterna las cajas de hojalata con las actas de 1635 y 1729, además de otros objetos conmemorativos entre los que se encontraban dos estampas de la Virgen. El documento de 1635 había servido para dar testimonio del cierre constructivo de la bóveda de la capilla; el de 1729 para dejar constancia de la restauración de su chapitel. Se hizo una copia de su contenido y se decidió dejarlas en su sitio en compañía de una nueva caja que contendría una libra de pan, un librito con apuntes biográficos del pintor Sebastián Muñoz, una dedicatoria de Navalcarnero a don Pedro Calderón de la Barca, los periódicos del día, un impreso de dos páginas de la "Historia de la villa y Juzgado de Navalcarnero", unas poesías de doña Paz Sánchez de Ocaña alusivas a la inauguración de la fuente de San José en 1858, una salve a la Virgen de don Ramón Sánchez de Ocaña, una estampa de la misma y unas monedas. La memoria de este hallazgo, con los pormenores de los objetos encontrados y de los que se depositarían en 1881, en APN, N.8-4, exp. 8 (30-VI-1881). Después de la Guerra Civil, durante las obras de restauración de la capilla dirigidas por Luis M. Feduchi, se hallaron de nuevo las cajas de hojalata. Como testimonio de esta última intervención y de la época se incorporó una caja más, la cuarta, con nuevos objetos significativos de ese momento histórico. El acta de este nuevo descubrimiento con el listado de objetos que se incluirían en la cuarta caja, en APN, N.8-4, exp. 11 (11-X-1942).
- ³⁵ En un testamento de 1790, protocolizado en Navalcarnero, se declaraba natural de Pioz (Guadalajara) y catedrático de latinidad y retórica por SM, en AHPM, pr. 30.524, fs. 123-124 (21-V-1790).
- ³⁶ Al respecto, ver M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte español*, Madrid, 1946, pp. 689-691. Sobre la presencia especializada de los animales tirando los carros de diferentes divinidades clásicas, ver S. MARTÍNEZ, "Els animals dels carruatges divins", en *Faventia*, n.º 21/1, Barcelona (1999), pp. 37-53.
- ³⁷ APN, N.2-13, fs. 66-69 (17-XII-1630).
- ³⁸ Tan sólo anotar los gastos por los aderezos que se hicieron en 1649, en *Ibíd.*, f. 11 (segunda foliación).
- ³⁹ El primer acuerdo para acometer esta obra data del 13 de abril de 1678. Se decidió que los mayordomos de la cofradía acudieran a Madrid para contratar una persona que diera la traza más apropiada, en APN, N.2-14, fs. 178 v.º-179 r.º (13-IV-1678). En el cabildo del 6 de diciembre de ese mismo año se ratificó el acuerdo anterior y se informó sobre la presentación de las primeras trazas para el carro delineadas por algunos escultores de la Corte cuya identidad no se expresa. Además se aprobó que el viejo carro fuera vendido para financiar en parte la construcción del nuevo, en *Ibíd.*, fs. 198-199 (6-XII-1678).
- ⁴⁰ Sobre la historia constructiva del retablo mayor, ver V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 278-280; P. CORELLA SUÁREZ, "El Hermano Bautista y otros maestros en las obras de la Iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXII, Madrid (1985), pp. 90-91; y P. REVENGA DOMÍNGUEZ, "Precisiones documentales sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Navalcarnero", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, Madrid (1998), pp. 245-256. En cuanto al retablo de Juan Muñoz, su escritura de obligación, en AHPM, pr. 6.728, fs. 78-81 r.º (28-VII-1672). Debo el conocimiento de esta escritura a la amabilidad de don Fernando López Sánchez.
- ⁴¹ AHPM, pr. 30.399, fs. 85-86 (4-III-1679).
- ⁴² AHPM, pr. 6.491, fs. 225-231 (13-VII-1679), citado por M. AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978, p. 81.
- ⁴³ APN, N.2-14, f. 239 r.º (22-II-1688); y N.2-15, f. 38 r.º (3-XII-1739). La compra de la citada funda fue aprobada en el cabildo de la cofradía, en APN, N.2-14, f. 214 (14-XII-1681). Un año antes se le buscaba una ubicación protegida en un lugar sin especificar que evitara su deterioro, en *Ibíd.*, fs. 206 v.º-207 r.º (1-X-1680).
- ⁴⁴ AHPM, pr. 30.485, fs. 116-120 (17-VIII-1757).
- ⁴⁵ A pesar de su desbordante decoración, la carroza de la Virgen de Navalcarnero ha llegado a nuestros días con escasas alteraciones. La única intervención conocida se llevó a cabo en 1906 por el dorador y restaurador, José Díaz Llorente. El expediente de esta restauración, con las condiciones de la misma y la lista de donantes, en APN, N.8-4, exp. 9 (VIII-1906). La restauración consistió en renovar el dorado con oro fino de la mejor calidad y en recomponer las faltas de las tallas y esculturas. Según se expresa en las condiciones, el último plazo de la paga no se realizaría sin el dictamen favorable de Juan Rancell, académico de Bellas Artes de San Fernando. Tuvo un coste total de 2.571 pesetas que se pagaron gracias a una cuestación popular que encabezó el ayuntamiento de Navalcarnero con 250 pesetas. Con anterioridad, en 1896, se había reparado el lugar donde se guardaba la carroza, la llamada cochera de la Virgen, de la que no se conoce su ubicación precisa. Fueron necesarios más de 1.500 reales, según se anota en una carta que el párroco don Manuel Novillo dirigió al obispo de la diócesis de Madrid-Alcalá, en AHDG, Navalcarnero, fábrica 1-2 (23-V-1896).
- ⁴⁶ La escritura de cesión y donación fue otorgada ante el escribano José Fernández Moreno. Una copia de la misma se guarda, en APN, N. 2-15, s. f. (24-XI-1757).
- ⁴⁷ AHPM, pr. 30.485, f. 117 (17-VIII-1757).
- ⁴⁸ L. RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona, 1996-1998, t. I, v. 1, pp. 429-434; y G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOUREAU, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, Madrid, 1999, pp. 167-169.
- ⁴⁹ Según las condiciones, los cuatro niños tendrían una altura de un pie (0,28 m.) de alto; mientras que los *mancebos vestidos* alcanzarían el pie y medio de altura (0,42 m.), en AHPM, pr. 30.485, f. 117 (17-VIII-1757).

- ⁵⁰ Sobre el proceso de fabricación de los carruajes, en general, a finales del siglo XVIII con un glosario de términos, ver C. RODRIGO ZARZOSA, *Carruajes del Palacio de los marqueses de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica. Catálogo*, Madrid, 1991, pp. 93-95.
- ⁵¹ Los pormenores de su contratación, en J. NICOLAU CASTRO, *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, pp. 137-141.
- ⁵² F. J. PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el palacio real nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pp. 273-274. En una reciente exposición sobre el reinado de Fernando VI se mostró un fragmento de puerta interior del Palacio Real de Madrid atribuida a Mateo de Medina, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, Madrid, 2002, cat. 29 y pp. 202 y 392.
- ⁵³ Lo más sorprendente de todo es que, según los informes de Sabatini, Mateo de Medina nunca estuvo en posesión del cargo de adornista durante los reinados de Felipe V y Fernando VI. Su respuesta fue tajante cuando se le requirió en 1797 que informara sobre el respecto, denunciando las mentiras del autor de un memorial—que no debió de ser Mateo de Medina, ya fallecido, sino alguno de sus hijos—donde se afirmaba que el citado había ocupado estos cargos menores de la Cámara del rey, en Archivo General de Palacio, Carlos IV, Cámara, leg. 18-1 (19-IX-1797).
- ⁵⁴ A. BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala. Grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid, 1979; e I. GUTIÉRREZ PASTOR, “Loas y obras de Matías de Irala”, en *Goya*, n.º 181-182, Madrid (1984), pp. 44-49.
- ⁵⁵ Sobre la aplicación de este programa ilustrado en el ámbito de las cofradías, ver F. ABBAD, “La confrérie condamnée ou une spontanéité festive confisquée”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XIII, París (1977), pp. 361-384; T. A. MANTECÓN MOVELLÁN, “Reformismo borbónico, iglesia y vida religiosa durante el siglo XVIII. El control de las cofradías religiosas. Una aproximación a su estudio”, en *Hispania*, n.º 176, Madrid (1990), pp. 1191-1206; y M. L. LÓPEZ MUÑOZ, “Control estatal de las asociaciones de laicos (1762-1814). Aspectos legales de la extinción de cofradías en España”, en *Iglesia, Sociedad y Estado en España, Francia e Italia (ss. XVIII al XIX)*, Alicante, 1991, pp. 341-359.
- ⁵⁶ Un repaso a esta forma de sociabilidad y a las expresiones de la religiosidad festiva, en J. PEREIRA PEREIRA, Jesús, “La religiosidad y la sociabilidad popular como aspectos del conflicto social en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Carlos III, Madrid y la Ilustración. Contradicciones de un proyecto reformista*, Madrid, 1998, pp. 223-254.
- ⁵⁷ J. L. BLANCO MOZO, “La restauración como problema: El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v. XII, Madrid (2000), pp. 111-130.
- ⁵⁸ Véase Jesús Antonio de la TORRE BRICEÑO, *Arganda del Rey. Imágenes para el recuerdo*, Madrid, 1991, pp. 171-72, con la stampa del carro original, destruido durante la Guerra Civil; y p. 191, con el carro reconstruido, de 1940.

Un estudio tipológico aplicado a los profesionales de la restauración monumental en el siglo XIX

Josué Llull Peñalba

Escuela Universitaria "Cardenal Cisneros"
Universidad de Alcalá

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

RESUMEN

Se propone aquí un estudio tipológico de los primeros agentes responsables de la Restauración Monumental en España, centrado en su perfil profesional y en el análisis crítico de sus intervenciones. Como muestra de campo se ha considerado una cierta variedad de obras de rehabilitación practicadas en edificios históricos de la ciudad de Alcalá de Henares, entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XX. Para su argumentación se provee un abundante soporte gráfico y documental que ilustra el sentido que adquirieron esas intervenciones¹.

ABSTRACT

In this article it is proposed a typological study of the very first workers responsible of the Monumental Restoration in Spain, focused on its professional profile and on the critical analysis of its interventions. As a sample of this we have taken into account certain varieties of rehabilitation works realised in historical buildings of the city of Alcalá de Henares, between the end of the XVIIIth Century and the begining of the XXth Century. To argue this, it is provide a wide graphical and documentary support that shows the meaning these interventions acquired.

1. LA CAPACITACIÓN DE LOS CONSERVADORES DE MONUMENTOS Y LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO EN EL SIGLO XIX

M.^a Dolores Ruiz de Lacanal ha estudiado con minuciosidad el perfil, la formación y las atribuciones de los diversos agentes dedicados a la restauración de las obras de arte, desde la Antigüedad hasta nuestros días. En su investigación ha advertido cómo este tipo de profesionales evolucionó, en la frontera del siglo XVIII con el XIX, desde una posición de simple guardián, contador y curador de las colecciones privadas de los grandes mecenas, hacia la configuración de dos tipos de facultativos o expertos: los restauradores y los conservadores.

Los primeros empezaron a trabajar a las órdenes de la Administración del Estado, a partir de proyectos y presu-

puestos supervisados por los gobiernos, con vistas a atender el cuidado de monumentos y bienes culturales que ya se consideraban parte del patrimonio común de la nación; los segundos desarrollaron su trabajo en instituciones públicas destinadas al depósito y gestión de varios elementos significativos de ese patrimonio, caso de los archivos, bibliotecas y museos. Ambos oficios tendieron a una profesionalización y a un nivel de cualificación cada vez mayor, no sólo porque en aquella época avanzó el conocimiento histórico artístico y arqueológico, así como las técnicas científicas aplicadas a la intervención en estos ámbitos, sino también porque cada vez se hizo más exigente, por parte de las academias y organismos del Estado, la expedición de titulaciones y permisos para desempeñar sus funciones. En todo caso, no debemos engañarnos y creer que en España existieron escuelas específica-

mente dedicadas a la formación de restauradores; la restauración fue sólo una disciplina más de los currículos académicos de los arquitectos y artistas, que fueron quienes ejecutaron la mayoría de las intervenciones sobre monumentos, pinturas y esculturas².

La conservación y restauración de las obras de arte había correspondido hasta principios del siglo XIX a la Corona, la nobleza, la Iglesia y los coleccionistas particulares. El oficio de curador de pinturas o antigüedades tenía en Europa una larga tradición, vinculada al coleccionismo privado, y desde el siglo XVI existían manuales y escritos teóricos dirigidos a orientar su labor. La progresiva apertura al exterior de las galerías, archivos y bibliotecas, y la aparición del concepto de patrimonio nacional a finales del siglo XVIII, ayudaron a definir mejor la dimensión de servicio público de las tareas de protección y cuidado de los objetos artísticos.

A medida que fue articulándose la estructura política y legislativa para la protección y tutela del patrimonio, se definieron los objetivos de la conservación, se seleccionaron las obras de arte que había que proteger, y se previeron mecanismos de control e inspección sobre la práctica restauradora, estos oficios fueron adquiriendo una mayor definición en su perfil y en sus atribuciones. A mediados del XIX incluso, los Archiveros, Bibliotecarios, Conservadores y Anticuarios empezaron a ser considerados funcionarios del Estado. Para ello fue de gran importancia la introducción en los programas educativos superiores, de una serie de contenidos esenciales para ser aplicados en este campo, así como la organización de una red de instituciones encargadas del cuidado y defensa de los bienes culturales, considerados de interés público, que podían encontrarse en peligro de desaparición. El papel de la Academia de San Fernando resultó trascendental a este respecto durante todo el siglo XIX en España.

En el caso de los monumentos arquitectónicos no existieron conservadores propiamente dichos hasta el siglo XX. Con frecuencia, las funciones de ese cargo eran desempeñadas por los alcaldes o justicias de los pueblos, y a veces ni siquiera eso, tan sólo el conserje que guardaba las llaves de aquellos edificios y se ocupaba de ventilarlos de vez en cuando, o dar noticia a sus dueños de posibles anomalías³. Las críticas a la desidia oficial mostrada a la hora de atender el patrimonio arquitectónico de las localidades, fueron constantes a lo largo del ochocientos. En cuanto a los restauradores, hay que advertir que históricamente apenas se realizaron proyectos de rehabilitación o reforma mínimamente rigurosos, dirigidos por arquitectos cualificados, salvo en los casos de propiedades de la Corona, la aristocracia o las instituciones eclesiásticas más poderosas.

Concretando en la muestra de campo estudiada, en la ciudad de Alcalá de Henares hemos constatado varios ejemplos de restauraciones desarrolladas en esta época

bajo tales condiciones. El primero tiene que ver con la rehabilitación del antiguo Colegio Máximo de la Compañía de Jesús como sede de la Universidad, que fue dirigida por el arquitecto real Ventura Rodríguez en 1777, por haber pasado el edificio a propiedad del Estado tras la expulsión de los jesuitas⁴. El segundo corresponde a la reforma de la fachada de la iglesia y la Capilla de San Diego, del convento de franciscanos de Santa María de Jesús, obras de patronazgo real en las que intervinieron Francisco Sabatini y Juan de Villanueva en 1786⁵. También podríamos incluir aquí una serie de obras de mantenimiento y conservación efectuadas en el Palacio Arzobispal en 1675 por Jacobo Sopena, a instancias del prelado don Pascual de Aragón, y otras, ya de 1739, patrocinadas por el Cardenal Infante Luis Antonio de Borbón, que concluyeron con la introducción de su escudo barroco en mitad de la fachada principal, por parte del arquitecto Miguel Gómez de Arteaga y el Maestro Mayor de la Dignidad Arzobispal José Benito Román⁶.

Sin embargo, muchas otras obras de conservación y restauración de los edificios históricos fueron realizadas, a instancias de sus propietarios o inquilinos, por alarifes o albañiles locales. Esta práctica, de escaso rigor y cualificación técnica en muchos casos, se hizo frecuente sobre todo en los conventos de monjas, en palacios de la baja nobleza y en casas particulares hasta bien entrado el siglo XX, de forma que se produjeron multitud de atentados contra el patrimonio arquitectónico. En la documentación histórica consultada sobre Alcalá de Henares hemos encontrado constantes referencias a este tipo de actuaciones, que se desarrollaron con la anuencia de las autoridades políticas locales, y sin ningún tipo de control por parte de las instituciones encargadas de proteger el patrimonio.

Así por ejemplo, en julio de 1883, el albañil Gregorio Mínguez solicitó licencia municipal para “desmontar la fachada de la Iglesia del convento de Santa Catalina por su mal estado rebajándole doce o trece pies de su altura que hoy tiene, y abrir dos huecos de ventana en el coro alto a plomo de las que hoy tiene el coro bajo”, a lo que el ayuntamiento contestó pocos días después que “estándose ejecutando obras en el convento de las Monjas Catalinas, convendría desapareciera el triángulo que forma su fachada”⁷. También en el vecino Convento de Santa Clara las monjas decidieron, en 1888, eliminar un mirador barroco que existía elevado sobre el tejado en el extremo Este de la crujía principal, la que da a la calle de la Trinidad. El albañil Nicolás Fernández expuso al ayuntamiento, en nombre de las religiosas, “que dicha comunidad tiene unas vistas en la esquina de la Calle de la Trinidad dando frente a la del Gallo y éstas quieren rebajarlas, a fin de que queden a la altura de todos los tejados de el resto de la fachada para la mejor simetría del ornato” (Fig. 1), a lo que accedió el arquitecto municipal Javier Aguilar, el 15 de enero de aquel año⁸. Finalmente, en abril de 1890, el

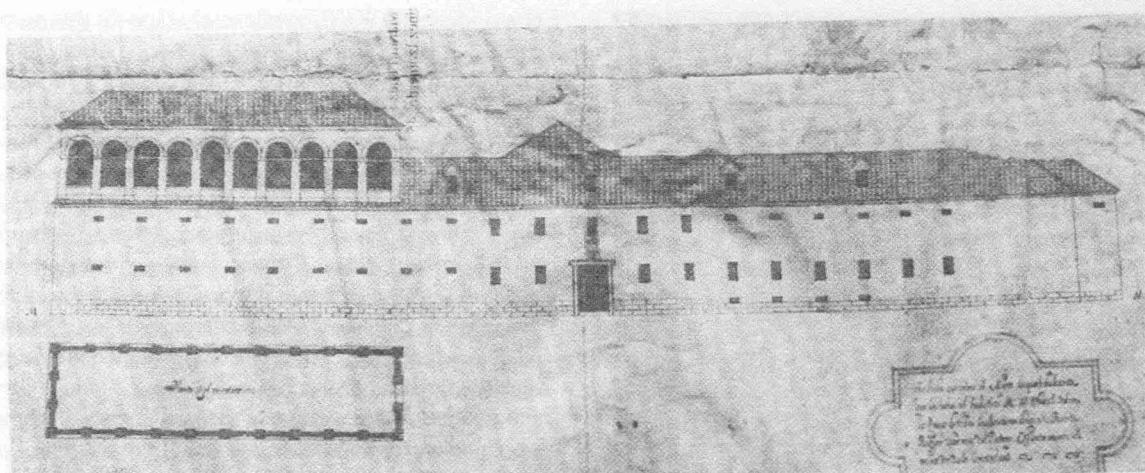


Fig. 1. Fray Luis de la Purificación. Alzado principal del convento de Santa Clara de Alcalá. 1651-1653. Archivo del Monasterio de Santa Clara.

arquitecto Martín Pastells y el concejal de Obras Públicas Manuel José de Laredo, concedieron permiso para “revocar la fachada de la Yglesia del convento de Religiosas Carmelitas Calzadas, vulgo Ymagen”, aprobando “el decorado, color y forma del revoco”⁹. Esta labor fue realizada por el maestro alarife Pedro Goyoaga de las Heras, y quizás mejoró la apariencia del edificio según los criterios de higiene y policía urbana defendidos entonces por el ayuntamiento, pero desde luego debió desfigurar notablemente el paramento de ladrillo visto y cajones de tapial característico de su arquitectura original.

Un aspecto sorprendente a la vez que preocupante es que apenas existe documentación gráfica que explique o justifique tales reformas, y cuando la hay, adquiere un sentido bastante idealista, pues suponen una recreación de cómo se quería dejar el edificio, no un estudio planimétrico de sus características o de las soluciones arquitectónicas más adecuadas para resolver sus necesidades. En el transcurso de esta investigación encontré en el Archivo Municipal de Alcalá, un testigo muy elocuente de esto que decimos: se trata de un boceto realizado por el pintor Mariano Nicasio de Lara (Fig. 2), en el que representa la fachada de una casa, primero en su estado original, y luego con el aspecto que pensaba otorgarle tras revocarla y variar los huecos según su propia imaginación, dibujando de esta guisa el “antes” y el “después” de la intervención, sin hacer un diagnóstico mínimamente científico del problema¹⁰.

Este último no es un hecho aislado, antes bien, da pie a una de las principales conclusiones de nuestro estudio: que durante buena parte del siglo XIX no hubo una diferenciación clara de competencias entre los distintos profesionales de la construcción que se dedicaron a tareas de

restauración arquitectónica. De esta forma, tanto un pintor como un albañil como un arquitecto municipal se vieron posibilitados para realizar intervenciones en muchos edificios históricos, sin apenas cortapisas, porque la formación o la capacitación real de cada uno de ellos no provocó una distinción en el nivel de competencias ni en la libertad de actuación. Sin embargo, aunque esta situación pudo facilitar desde luego la proliferación de atentados contra el patrimonio, en otras ocasiones dejó entrever que la titulación no era el único requisito para presuponer una alta cualificación profesional, como veremos más adelante¹¹.

Por otra parte, la gratuidad con que se hicieron muchas de estas obras, y la absoluta inexistencia de informes o expedientes alusivos a las mismas, redactados por algún organismo estatal interesado en vigilar el estado de conservación de los edificios históricos, sólo se justifica por las enormes carencias de que adolecían entonces los procesos de valoración y protección del patrimonio arquitectónico. Así, aunque parezca increíble, ni uno solo de los edificios históricos de Alcalá de Henares fue declarado Monumento Nacional en todo el siglo XIX. Exceptuando el Palacio Arzobispal y la iglesia de Jesuitas, ninguna otra arquitectura llamó la atención de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en estos dos casos hubo que esperar casi hasta el último momento a pesar de que corrían serio peligro de desaparición. Ni siquiera el edificio de la Universidad, que tuvo que ser salvado de la depredación de los especuladores por los propios alcalaínos, mediante la encomiable gesta de la Sociedad de Condueños.

Esto sólo se explica a partir del concepto que se tenía de monumento, todavía a medio fraguar en aquella época. Desde la conocida *Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los Monumentos* (1803), sólo eran considera-

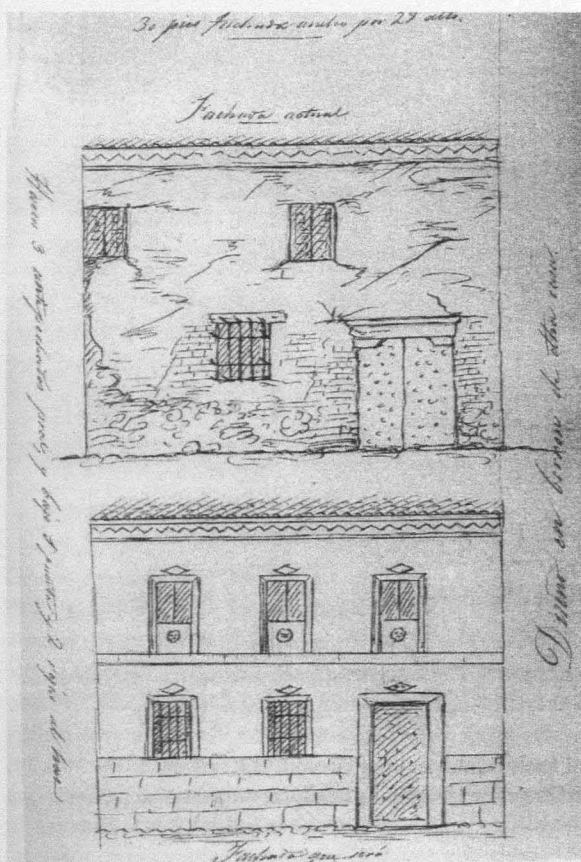


Fig. 2. Proyecto de reforma para una casa particular, por el pintor Mariano Nicasio de Lara (1865). Archivo Municipal de Alcalá.

dos bienes culturales dignos de atención los vestigios de la Antigüedad, entendiendo como marco cronológico de la misma el que transcurría entre el Imperio Romano y la Baja Edad Media¹². La innumerable cantidad de edificios conventuales de época barroca que poseía la ciudad complutense no entraba, pues, dentro de aquella clasificación, ya que se consideraban casi contemporáneos, es decir, que no se tenía la perspectiva histórica suficiente como para valorarlos objetivamente desde la distancia. Si a esto le unimos la omnipresencia de los principios estéticos neoclásicos, que tuvieron amplia difusión a partir de los escritos académicos de Antonio Ponz o Ceán Bermúdez, resulta fácil comprender (aunque difícil de aceptar hoy) que muchos monumentos insignes de Alcalá fuesen tan poco valorados durante la primera mitad del ochocientos¹³. Las escasas referencias que Ponz dedicó en su *Viaje* de 1769 a la arquitectura de la Capilla de San Ildefonso o al Paraninfo de la Universidad, en el que “no halló cosa que merezca escribirse”, así como las continuas críticas hacia

el arte del siglo XVII, explican el sesgo de esta valoración¹⁴.

A partir de la creación de la Comisión Central de Monumentos, en 1844, y su vinculación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1857, el Estado español comenzó a hacer un poco más efectiva la protección tanto de las obras de arte mueble como de los edificios históricos. Igualmente asumió facultades para supervisar la restauración de los monumentos artísticos, denunciando intervenciones incorrectas, destrucciones o derribos. El reglamento de noviembre de 1865 definía, además, el cargo de Conservador de Monumentos, proponiendo que dicha profesión dejara de ser un mero puesto administrativo o de inspección, para empezar a fundamentarse en los conocimientos histórico artísticos de la persona que lo detentaba. El perfil de esta persona, cuyo nombramiento debía ser aprobado por la Academia de San Fernando, era el de alguien relevante en la cultura del momento, que a ser posible contara con ciertas nociones no necesariamente sobre conservación y restauración, pero sí al menos sobre Historia, Bellas Artes, Arqueología o Antigüedades.

En la tarea desarrollada por las Comisiones de Monumentos se observa, en un primer momento, una preponderancia de la atención dedicada a las obras de arte mueble, en detrimento de las de arquitectura. Entre sus competencias destacaban labores de prospección y recogida de antigüedades y cuadros procedentes de yacimientos arqueológicos o edificios históricos, con el fin de trasladarlos a museos, archivos u otros sitios que garantizaran mejor su conservación, así como el estudio, dibujo y catalogación de dichos objetos. Ello es consecuencia de los decretos de Desamortización, que dejaron desamparados multitud de objetos artísticos existentes en los conventos exclaustros.

En Alcalá de Henares, constituyen ejemplos ilustrativos de esta actuación los esfuerzos desempeñados por la Comisión para garantizar la salvaguardia de las colecciones de pinturas procedentes de muchos monasterios, que fueron trasladadas a los museos madrileños de la Academia, la Trinidad o el Prado. Otro éxito de la Comisión tiene que ver con el retablo mayor de la iglesia de jesuitas, que estuvo a punto de ser destruido en verano de 1845 para extraerle el pan de oro, y pudo salvarse gracias a las protestas del ayuntamiento complutense y la intervención de los comisionados de la Academia de San Fernando, Aníbal Álvarez y José Amador de los Ríos¹⁵. Por último, hay que aludir al traslado y restauración de los sepulcros de los arzobispos Cisneros y Carrillo, desde la Capilla de San Ildefonso y el ruinoso convento de San Diego, respectivamente, hasta la Iglesia Magistral. Aunque sobre este último episodio debemos denunciar una estéril polémica entre el ayuntamiento y la Comisión de Monumentos, que provocó que las piezas desmontadas del sepulcro

de Cisneros permanecieran encajonadas sin destino en el edificio de la Universidad durante más de cuatro años, hasta que finalmente se facilitó su transporte e instalación en la Magistral¹⁶.

La atención fue extendiéndose con posterioridad hacia los edificios históricos, solicitándose del gobierno la puesta en marcha de proyectos de restauración específicos. Esta labor fue más intensamente desarrollada a partir de la creación de subcomisiones provinciales y locales, que sirvieron para implicar más directamente en los problemas del patrimonio a las autoridades municipales, filántropos y habitantes en general¹⁷. La Subcomisión Municipal de Monumentos de Alcalá, no empezó a funcionar hasta 1893, para "atender con toda eficacia a la necesidad de impedir la desaparición o el deterioro de los notables vestigios de antiguas civilizaciones que existen en la Ciudad de Alcalá de Henares y su circunscripción". La formaron personas de la ciudad ligadas a las Academias de la Historia y de San Fernando, que recibieron el beneplácito unánime de la Comisión Central de Monumentos y la aprobación en particular de don Federico de Madrazo¹⁸.

En esas condiciones más favorables a la valoración del patrimonio artístico, fueron llegando a Alcalá las nuevas ideas surgidas de los debates nacionales en torno al problema de la restauración monumental. A principios del siglo XX se inició la rehabilitación de los principales edificios complutenses (la Capilla del Oidor, la Universidad, la Iglesia Magistral), con un criterio en general más conservador que interventor, y siempre bajo la supervisión de las instituciones del Estado. Con la aplicación de las nuevas leyes proteccionistas promulgadas en esas décadas fue generalizándose un cambio de conciencia en torno a las relaciones de la sociedad con los bienes culturales.

El Ministerio de Instrucción Pública creó en 1910 la Inspección general administrativa de Monumentos Artísticos e Históricos, ocupada de vigilar a los conservadores, proponer medidas para mejorar el conocimiento sobre nuestra riqueza patrimonial, y asesorar al gobierno en todo lo relativo a la restauración de bienes culturales. En 1921 fueron nombrados de manera fija una serie de Conservadores de Monumentos Nacionales, que dependían directamente de una Comisión Central mixta, integrada por miembros de la Academia de la Historia y de la de San Fernando. Y así, paulatinamente el Estado ejerció un mayor control sobre cualquier intervención efectuada en los edificios históricos. La elaboración de proyectos de restauración en base a prospecciones arqueológicas, estudios histórico-artísticos, memorias descriptivas, condiciones facultativas, planos y alzados, mediciones y presupuestos, que debían ser validados por una serie de juntas consultivas antes de su aprobación definitiva por parte de la superioridad, se convirtió en un procedimiento cada vez más habitual.

Por otro lado, la consideración de un edificio histórico bajo la etiqueta de Monumento Nacional se convirtió en la mejor garantía para su conservación, y con ese fin se reguló el trámite administrativo de solicitar primero tal designación para que luego el Estado se encargase de proceder a su restauración. Tal fue el procedimiento que se siguió en Alcalá de Henares con tres de sus construcciones más emblemáticas: la Iglesia Magistral recibió aquella distinción en 1904, y los primeros trabajos de consolidación de la misma empezaron dos años después; la Capilla del Oidor fue declarada Monumento Histórico en 1905, siendo inmediatamente restaurada; y la fachada de la Universidad lo sería en 1914, ordenando el gobierno una rápida restauración que concluyó unos años después.

2. TIPOLOGÍA DE LOS PROFESIONALES DEDICADOS A LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX

La figura de un profesional que ejerciera como conservador fijo de un monumento arquitectónico, al estilo de lo que pueda ser hoy el arquitecto del Plan Director de una catedral, no aparece en España hasta el año 1921. Posteriormente, sobre todo a raíz de la Ley del Tesoro Artístico Nacional promulgada bajo la Segunda República, se fueron delimitando sus atribuciones en el marco de una serie de juntas, que actuaban a nivel local como delegadas de la Junta Superior de Madrid. Las competencias de estos nuevos conservadores consistían básicamente en la puesta al día del catálogo monumental de España, pero también en incoar los oportunos expedientes informativos sobre el estado en que se hallaban los edificios y objetos artísticos, inspeccionar el desarrollo de las restauraciones, vigilar las excavaciones arqueológicas, promover la creación y ampliación de museos, y denunciar cualquier posible enajenación, expolio o venta ilegal que pudiera producirse con relación a los bienes culturales. La labor realizada por la Junta de Incautación del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil, se enmarca claramente dentro de estos planteamientos, y contribuyó a salvaguardar una parte muy significativa del patrimonio histórico español.

Pero hasta que todo eso fue reglamentado, durante el siglo XIX tenemos que hablar únicamente de arquitectos restauradores, que se ocuparon de la puesta en práctica de intervenciones puntuales. Algunos monumentos precisaron de intervenciones muy prolongadas en el tiempo, por su amplitud o porque el nivel de deterioro era muy grande, pero no siempre hubo una misma figura de referencia, comparable a la del citado ejemplo del arquitecto de un Plan Director. Por el contrario, fue más habitual que por una misma obra pasara una variada relación de arquitectos, ingenieros, maestros de obras, alarifes y artistas que

efectuaron intervenciones restauradoras diversas, con orientaciones muy distintas según los casos y con escasa coordinación en más de una ocasión.

Para establecer una tipología de los profesionales encargados de la Restauración Monumental en España, durante el siglo XIX, hemos seguido en parte la clasificación propuesta por Isabel Ordieres, completándola en algunos aspectos¹⁹. Según esta clasificación, podemos diferenciar los siguientes tipos de profesionales.

a) **MAESTROS DE OBRAS, ALARIFES Y ALBAÑILES:** el R. D. del 22 de julio de 1864 deslindó las competencias profesionales de los arquitectos, ingenieros y maestros de obras, hasta entonces entendidas de forma bastante ambigua. La presión corporativista ejercida por los arquitectos ante lo que consideraban una intromisión en sus atribuciones por parte de los maestros de obras, llevó al gobierno a reducir el campo de acción de los no titulados. A raíz del citado decreto, los maestros de obras sólo pudieron proyectar o reparar edificios de propiedad particular y uso privado, que no tuvieran carácter público ni monumental, y en cualquier caso con la censura del gobierno y de la Real Academia de San Fernando. Los monumentos propiamente dichos se dejaron a la competencia exclusiva de los arquitectos, quedando los maestros de obras limitados a tareas de aparejador o ayudante. Pero como el número de arquitectos titulados disponibles no era suficiente, y muchos edificios históricos habían pasado a manos de particulares, o no eran considerados monumentos, en la práctica hubo más de un maestro de obras, alarife o incluso albañiles que se encargaron de dirigir intervenciones restauradoras, a pesar de las repetidas normas legales pronunciadas en contra de ello durante los años sucesivos. Así que, sobre todo durante los dos primeros tercios del siglo XIX, cuando las visitas de los arquitectos provinciales eran muy contadas, las obras de conservación y restauración de los edificios históricos de Alcalá fueron practicadas por estos profesionales de menor categoría.

b) **ARQUITECTOS E INGENIEROS MILITARES:** las crecientes necesidades del ejército real desde mediados del siglo XIX, sobre todo por causa de la Guerra Carlista, provocaron que muchos de los edificios históricos desamortizados fueran reutilizados como cuarteles. Especialmente a partir de 1841, cuando se experimentó un cierto freno a la venta de inmuebles nacionalizados, el Estado encontró salida a algunos exconventos cediéndolos al ejército. Los nuevos usos a que fueron sometidos estos edificios justificaron la realización de profundas transformaciones en los mismos, tanto a nivel estructural como de adaptación de sus espacios interiores. En general, estas obras fueron

ejecutadas con poco respeto hacia los valores histórico artísticos de cada edificio, pues se basaron casi exclusivamente en criterios de funcionalidad; quiero decir que en estos casos no deberíamos hablar propiamente de restauraciones, sino de rehabilitaciones o reconversiones. Pero el trabajo desarrollado por los arquitectos e ingenieros militares facilitó, en otros casos, que esos edificios históricos hayan llegado hasta nuestros días en relativo buen estado de conservación. Probablemente, los arquitectos militares no desarrollaron una actuación tan extensa en ningún otro lugar de España como en Alcalá de Henares. Desde 1803, año en que fue instalada en la ciudad la Academia de Ingenieros del ejército, la R. O. del 7 de febrero de 1839 por la cual fueron cedidos al Arma de Caballería la mayoría de los conventos de religiosos exclaustrados, la utilización de edificios históricos para fines militares fue extraordinaria. Por eso tenemos que referirnos a los arquitectos, ingenieros y maestros de obras del ejército como una tipología más de profesionales dedicados a la restauración monumental, que dan especificidad al caso de Alcalá, entre otras cosas porque durante los dos primeros tercios del siglo XIX casi no hubo otros responsables encargados de esa tarea²⁰.

c) **ARTISTAS:** hubo también una gran cantidad de pintores, escultores, tallistas y otros profesionales dedicados a trabajos de base decorativa, especialmente valorados por su capacidad de imitación de los estilos del pasado, que participaron de forma muy activa en proyectos de restauración monumental. Dependiendo de la calidad artística y de la cantidad de intervenciones ornamentales que precisaron algunos edificios, el protagonismo que adquirieron estos profesionales fue altísimo, hasta el punto de atribuirse competencias directivas. Es el caso conocido de Rafael Contreras en la Alhambra y de Manuel José de Laredo en el Palacio Arzobispal de Alcalá, que llegó a intitularse “arquitecto” en uno de los expedientes de obras de restauración de este alcázar. La formación arquitectónica que poseían estos artistas era muy desigual, pero ello no fue inconveniente para que pudieran actuar con un margen de maniobra muy amplio, lo que dio lugar a numerosas intervenciones “en estilo” de inspiración violetiana, que atentaron contra la originalidad artística del monumento.

d) **ARQUITECTOS PROVINCIALES O DE DISTRITO:** en un primer momento fueron designados directamente por el Ministerio de la Gobernación, y luego por cada una de las Diputaciones, generalmente siguiendo el sistema de oposición. Las plazas de arquitectos provinciales o de distrito se crearon por R. D.

del 1 de diciembre de 1858, y entre sus atribuciones estaba la de formar parte de la Comisión de Monumentos de la región, y procurar la conservación y reparación de los edificios históricos. Para ello debían levantar planos que detallaran la situación en que éstos se encontraban, así como redactar una memoria descriptiva de las intervenciones más aconsejables, acompañada de todos los datos históricos y artísticos que pudieran recogerse. Igualmente, tenían que tomar nota de todas las construcciones públicas notables que se hallaran en su circunscripción, tanto religiosas como civiles y militares, e inspeccionar las obras que en ellas se realizasen dando cuenta a la Comisión de Monumentos. En menor medida se ocuparon de la dirección facultativa de alguna restauración en particular, aunque también se dieron casos. Estos profesionales no estaban retribuidos para el desempeño de las funciones de conservación de monumentos, pero se suponía, dentro del acendrado voluntarismo de la normativa decimonónica, que debían hacerlo como una parte más de su dedicación; de ahí la falta de continuidad de la que adoleció su labor. A pesar de lo cual, la legislación decimonónica cada vez fue concediendo más atribuciones a estos arquitectos, en detrimento de otros considerados de menor categoría como los maestros de obras.

e) **ARQUITECTOS DIOCESANOS:** este cargo fue regulado por el Estado mediante el R. D. del 13 de agosto de 1876, aunque ya existían figuras similares con anterioridad. El reconocimiento a la labor de estos arquitectos se enmarca dentro de la política de acercamiento del gobierno de Alfonso XII a la Iglesia Católica, y sirvió para atender a aquellas provincias o localidades que no contaban con la presencia de arquitectos provinciales o municipales. La gran cantidad de iglesias y establecimientos religiosos que habían logrado escapar de la Desamortización, añadía un sobreesfuerzo importante a la tarea de conservación de los monumentos que, por la escasez de profesionales delegados del Estado, tuvo que ser cubierta por los arquitectos diocesanos. No obstante, la precariedad de medios económicos y una excesiva complejidad en la tramitación de los expedientes de obra, motivaron que la acción de estos arquitectos de la Iglesia quedase bastante limitada.

f) **ARQUITECTOS MUNICIPALES:** el Decreto del 18 de septiembre de 1869 preveía que los ayuntamientos pudieran nombrar arquitectos municipales, consignando en los presupuestos locales una partida específica para su retribución. Se trató de una medida descentralizadora, que sirvió para atender mejor la importancia o extensión de las necesidades de algunas ciuda-

des. El sistema de elección fue muy variable y levantó algunas suspicacias en el gremio, puesto que en ocasiones se recurría a un simple concurso de méritos, en otras se organizaba una verdadera oposición de carácter público, y no faltaron tampoco las designaciones a dedo. Entre sus competencias estuvieron la de formar parte de las Subcomisiones locales de Monumentos, y notificar a los ayuntamientos el estado de conservación en que se encontrasen las obras de arquitectura existentes en la ciudad, ya fueran de titularidad pública o privada. También practicaron obras de restauración, sobre todo en conventos y otros inmuebles, que cambiaron de uso tras la Desamortización. La escasa estimación artística que despertaban en aquella época muchos de estos edificios, concedió a los ayuntamientos en general, y a estos profesionales en particular, una libertad de acción bastante grande a la hora de intervenir en ellos, ya que no existió apenas control por parte de la Academia de San Fernando u otras instituciones del Estado. Los arquitectos municipales, con ese título y esa cualificación profesional, no existieron en Alcalá de Henares hasta 1887, pero el reglamento que regulaba su dedicación al ayuntamiento especificaba claramente como una de sus funciones, “procurar por la conservación y reparación de los edificios del común”²¹.

g) **ARQUITECTOS DEL SERVICIO DE CONSTRUCCIONES CIVILES:** aunque desde mediados del siglo XIX hubo una plantilla más o menos estable de profesionales, que trabajaron bajo la dirección del Ministerio de Instrucción Pública, el Servicio de Construcciones Civiles no quedó totalmente organizado hasta el R. D. del 2 de septiembre de 1908, reuniendo el Cuerpo de Arquitectos del Estado más completo y efectivo de cuantos se habían formado hasta la fecha. Se componía de una Junta Facultativa de Construcciones Civiles integrada por arquitectos académicos de San Fernando, catedráticos de la Escuela Superior de Arquitectura, y pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma. Además constaba de un amplio grupo de arquitectos directores de obras: unos dedicados a la construcción de edificios de nueva planta o reforma de otros dependientes del Ministerio de Instrucción Pública; y otros encargados de la conservación y restauración de monumentos, que eran designados por Real Orden. Por último, había una numerosa nómina de auxiliares, subalternos, aparejadores, delineantes, sobrestantes, etc., que cumplían funciones de apoyo e intervención directa en el desarrollo de las obras dirigidas por este organismo. El control ejercido sobre estas obras, desde el gobierno, motivó que la mayoría de ellas fuera adjudicada por el sistema de administración y no salieran a subasta.

h) **ARQUITECTOS CONSERVADORES DE MONUMENTOS:** esta figura representa el máximo exponente de la política estatal de protección del patrimonio arquitectónico, pero las deficitarias condiciones socio-culturales existentes en España provocaron que no apareciese hasta el año 1921. Aún así hubo que esperar al R. D. del 26 de julio de 1929 para que fuese definitivamente organizada la distribución de todo el territorio nacional en seis zonas, poniendo al cargo de cada una de ellas a un arquitecto funcionario dedicado en exclusiva al cuidado de sus monumentos, con una retribución fija. Estos arquitectos de zona debían inventariar los monumentos históricos de su circunscripción, elaborar proyectos de restauración, ejecutar los que ya estuviesen aprobados con anterioridad, y redactar memorias e informes sobre el plan de obras para cada año. La modernidad organizativa de este cuerpo de profesionales, se completó con la aceptación de unos criterios restauradores sumamente respetuosos con la originalidad de las obras de arte, en la línea defendida entonces por Camilo Boito o Torres Balbás.

3. RELACIÓN CLASIFICADA DE LOS PROFESIONALES QUE REALIZARON OBRAS DE RESTAURACIÓN EN ALCALÁ DE HENARES, DURANTE EL SIGLO XIX

Siguiendo la tipología establecida en el epígrafe anterior, vamos a enumerar ahora a los diversos profesionales que intervinieron, de una u otra forma, en las obras de Restauración Monumental más significativas que se desarrollaron en Alcalá de Henares, entre finales del siglo XVIII y principios del XX.

a) MAESTROS DE OBRAS, ALARIFES Y ALBAÑILES:

- Cosme Aceytero, maestro local responsable en 1831 de la remodelación del antiguo Corral de Comedias de los Zapateros (siglo XVII), como un teatro decimonónico de planta elíptica²².
- Agustín Mariano Marcoarta, ingeniero de caminos que reconoció el estado de degradación del Puente del Zulema (siglo XIV) en 1841.
- Fernando Huerta, conserje de los edificios militares y maestro de obras encargado en 1861 de la construcción del cuartel del Príncipe, sobre el solar del derruido convento de San Diego (siglos XV-XVII).
- Gregorio Mínguez realizó una importante ampliación de la capilla del Colegio de Málaga (del siglo XVII), que comprendió el derribo de la bóveda, en 1868²³.
- José Hostalet y Nicanor Fernández dirigieron las obras de remodelación del antiguo convento de Ago-

nizantes (siglo XVII) como Casa Consistorial, siguiendo en parte las recomendaciones de un proyecto previamente elaborado por el arquitecto Cirilo Vara y Soria en 1870. Ellos fueron los que seccionaron la altura de la iglesia por la mitad, para dar cabida a oficinas en la planta baja y el Salón de Plenos en la superior²⁴. José Hostalet practicó también un recorrido general de los tejados del Colegio de Málaga en 1868.

- José Vilaplana y Botella, agrimensor por la Academia de San Fernando y maestro de obras titular del ayuntamiento de Alcalá entre 1865 y 1887. Vilaplana ejecutó una gran cantidad de obras menores en varios conventos barrocos, con el fin de reconvertirlos en cuarteles de caballería: entre 1868 y 1878 en el de San Basilio Magno, en 1879 en el de Mínimos de la Victoria, en 1881 en el de la Merced Descalza, y en 1881 en el Colegio Máximo de Jesuitas²⁵. También desarrolló una considerable tarea de renovación del caserío urbano en el casco histórico de la ciudad. Pero sobre todo hay que señalarle como el autor material de una de las mayores agresiones practicadas contra el patrimonio arquitectónico complutense durante el siglo XIX: la demolición, en 1882, de la cúpula del convento de dominicos de la Madre de Dios (siglos XVII-XVIII), en connivencia con el arquitecto del distrito Enrique Vicente y Rodrigo, bajo el pretexto de una presunta pero inexistente ruina²⁶.
- Nicolás Fernández se encargó de “demoler la fachada del Excombenito de Capuchinos por la calle de Cervantes” en 1885, a instancias de los nuevos propietarios del inmueble (original del siglo XVII), que había quedado sin uso tras la Desamortización. También realizó algunas intervenciones en el antiguo convento de Agustinos Recoletos de San Nicolás de Tolentino (siglo XVII), cuando éste fue cedido a las monjas franciscanas de San Juan de la Penitencia para que instalaran allí su clausura en 1884²⁷.

b) ARQUITECTOS E INGENIEROS MILITARES:

- Francisco Javier del Valle no hizo verdaderamente en obras de restauración, porque su intervención más destacada consistió en la completa demolición del convento y la capilla de San Diego, para construir en su lugar el moderno Cuartel del Príncipe, entre 1859 y 1863²⁸.
- Remigio Berdugo es el autor del proyecto de adaptación del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús para cuartel de caballería, a partir de 1859, y a pesar de que su pretensión era “variar radicalmente por medio de nueva construcción el edificio”, y así se hizo en muchos puntos, las protestas del Cardenal de Toledo, fray Cirilo Alameda, consiguieron al menos indultar el espacio de la iglesia (Fig. 3). La reforma

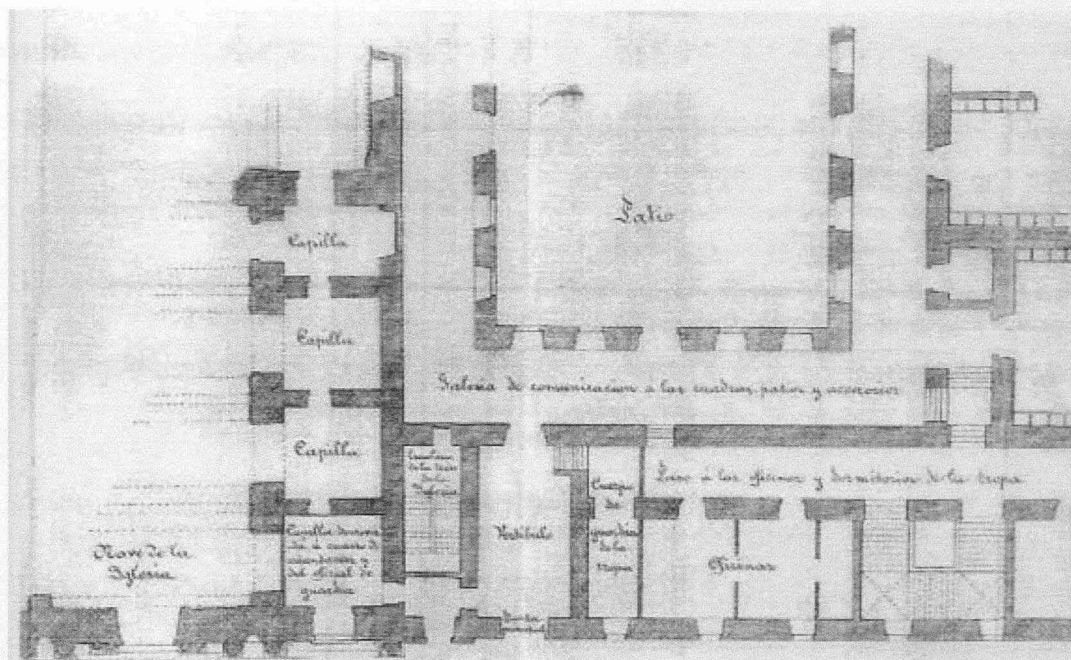


Fig. 3. Plano de distribución del Cuartel de Jesuitas de Alcalá. Hacia 1860. Archivo General Militar de Segovia.

de este edificio fue un claro ejemplo de rehabilitación funcional-positivista, poco respetuosa con la arquitectura original de los edificios y en general más pendiente de la utilidad de los resultados²⁹.

- Manuel Cano León y Florencio Lagareta Lampaya, fueron responsables del proyecto de reforma del colegio de San Basilio Magno, también para convertirlo en cuartel de caballería. Entre las intervenciones más graves que sufrió este edificio se encuentra la división de la iglesia en dos alturas mediante un forjado de hierro, y el derribo del chapitel de la cúpula en 1889³⁰. Manuel Cano y León intervino también en el convento de la Merced Descalza (siglo XVII), donde fue instalada la Escuela de Equitación y el Depósito de Sementales.
- Juan Bautista Roche es autor de varios planos sin fechar, referidos a la adaptación del Hospital de San Juan de Dios (siglo XVII) como Escuela de Trompetas del ejército, aunque el proyecto finalmente no se llevó a cabo³¹.

c) ARTISTAS:

- Manuel José de Laredo es seguramente el ejemplo más representativo de este tipo de profesionales que inicialmente se limitaron a desarrollar trabajos de índole decorativa (yesería y pintura), pero que paulatinamente fueron asumiendo competencias cada

vez más amplias en la restauración de monumentos. Laredo actuó con un amplio margen de maniobra en el Salón de Concilios (1878-1882), el Ante-salón de Concilios (1879-1882), el Salón de San Diego (1880-1881) y el Salón de Isabel la Católica (1881) del Palacio Arzobispal de Alcalá. Contó con la aprobación del arquitecto director, Juan José Urquijo, y de la Comisión de Monumentos, para poner en práctica las teorías de Viollet-le-Duc acerca de la “unidad de estilo”, de tal forma que completó y recreó muchas partes deterioradas sin distinguirlas casi del original. Pero lo más revelador es que en el transcurso de su intervención se le permitió tomar decisiones de índole arquitectónica, como la apertura de nuevas puertas (Fig. 4), ventanas, lucernarios, el derribo de tabiques, la organización de las dimensiones y espacios de algunas partes del edificio, y otras tareas de reconstrucción para las que se sintió plenamente capacitado. Laredo ideó además un proyecto de restauración para la Capilla del Oidor, en 1876, que finalmente no se llevó a término y que fue duramente criticado por su excesivo intervencionismo³².

d) ARQUITECTOS PROVINCIALES O DE DISTRITO:

- Leonardo Clemente Aparicio, académico de San Fernando y arquitecto real, realizó en 1829 un pro-

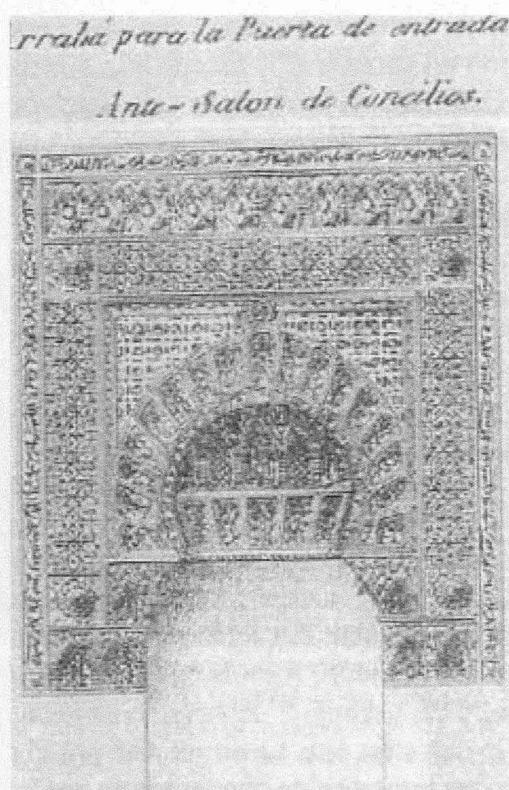
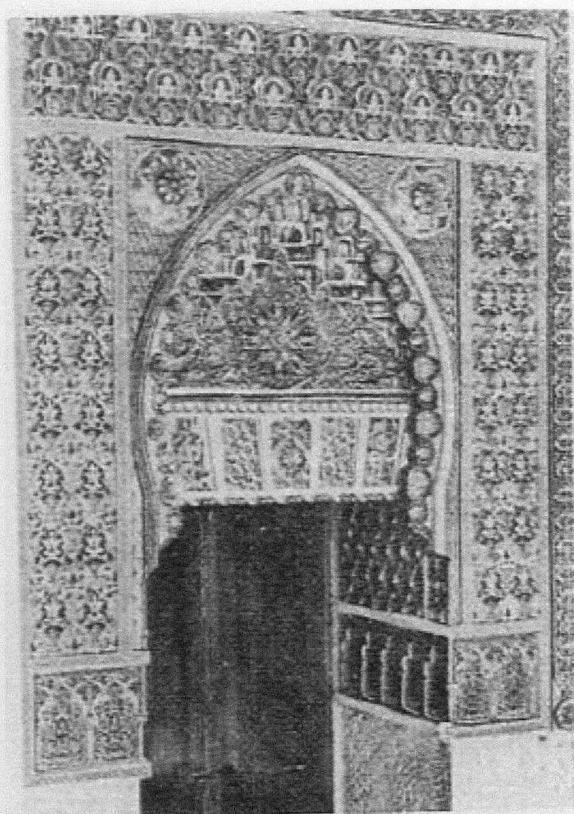


Fig. 4. (A) Decoración de yesería ejecutada por el artista Manuel J. Laredo en el Ante-Salón de Concilios del Palacio Arzobispal de Alcalá, en 1882. (B) Diseño para el Arrabá del Ante-Salón de Concilios. Archivo General de la Administración.

yecto de restauración para el Puente del Zulema, que había sido parcialmente destruido durante la Guerra de la Independencia y el Trienio Constitucional; la contrata de las obras recayó finalmente en el albañil Cosme Aceytero³³.

- Carlos Herrera, arquitecto del distrito, efectuó en mayo de 1860 un reconocimiento pericial sobre el estado de deterioro en que se hallaban el arco toral y el pavimento de la Iglesia Magistral³⁴.
- Tomás Aranguren, sucesor del anterior, llevó a cabo entre 1861 y 1863 la reparación de las columnas, el arco toral, y los tejados de la Magistral, instalando además un nuevo pavimento que tapó las sepulturas antiguas, y efectuando un blanqueo radical de los paramentos que borrarón por completo su aspecto original³⁵. Como arquitecto del distrito fue responsable del proyecto de adaptación del convento de Carmelitas Descalzas de San Cirilo (siglos XVI-XVII) como Casa-galera o cárcel de mujeres, para lo cual demolió prácticamente todo el edificio haciéndolo de nuevas (Fig. 5)³⁶. Finalmente ordenó

practicar en 1863 nuevas reparaciones en el Puente del Zulema, que incluyeron la consolidación de la arquitectura, reparación del piso y antepechos³⁷.

e) ARQUITECTOS DIOCESANOS:

- Jerónimo de la Gándara, académico de San Fernando, practicó en 1859, a instancias del Arzobispado de Toledo, un reconocimiento pericial de las bóvedas de la Iglesia Magistral, que advertían del estado de inseguridad estructural de las pilastras y las dovelas del arco toral; en su informe proponía además el cambio de ubicación del coro, por razones de culto y estética. El definitivo proyecto de restauración, que coincidía en muchos aspectos con las apreciaciones del académico, pero que hubo de ser rebajado en su presupuesto, sería desarrollado por los arquitectos del distrito Carlos Herrera y Tomás Aranguren³⁸.
- Francisco Enríquez y Ferrer, también académico de San Fernando, fue el artífice del traslado, restauración e instalación en la Magistral de los sepulcros

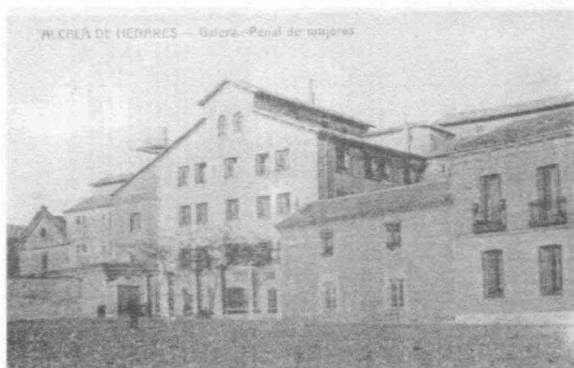


Fig. 5. Colegio de Carmelitas de San Cirilo, reconvertido en cárcel de mujeres. Principios del siglo XX. Alcalá de Henares, colección particular

de Cisneros en 1851 (Fig. 6), y Carrillo en 1857, a instancias de la Comisión Central de Monumentos. Además de eso, fue nombrado arquitecto municipal de Alcalá por el Jefe Político de la provincia en febrero de 1851, y desde ese puesto sugirió al ayuntamiento la conveniencia de derribar “seis indecentes casuchos que sin reglas del arte fueron construidos hace mucho tiempo entre los botareles de la Iglesia Magistral”, y que efectivamente acabaron siendo demolidos en 1852³⁹.

f) ARQUITECTOS MUNICIPALES:

- Antonio Juana Jordán era académico de San Fernando y maestro de obras de la Dignidad Arzobispal, y en 1777 el ayuntamiento complutense le nombró arquitecto mayor de la ciudad. Como funcionario municipal se encargó de erigir la nueva Puerta de Madrid en 1788, y de reconstruir completamente la antigua Casa Consistorial que estaba en la Plaza Mayor, junto al Corral de Comedias de los Zapateros, en 1798⁴⁰.
- Javier Aguilar dirigió en 1879 “algunas obras de albañilería” que suponemos de conservación en la iglesia de Santa María la Mayor (siglos XV-XVI)⁴¹.
- Martín Pastells y Papell fue seguramente uno de los arquitectos que más intensamente ejerció el rol de conservador y restaurador de los monumentos de Alcalá de Henares, y de hecho hay que anotarle una elevada cantidad de intervenciones: en 1892 suprimió el frontón triangular y rebajó la fachada del Real Colegio de San Agustín (obra de Sebastián de la Plaza y Cristóbal de Murcia, del siglo XVII); entre 1889 y 1903 inició la restauración de la Ermita del Val (siglo XIV); entre 1891 y 1911 dirigió la rehabilitación del exclaustro convento de San Juan de la Penitencia (fundación del Cardenal Cis-

neros) para convertirlo en hospital municipal; en 1895 supervisó el revoco de la fachada de la iglesia de Santa María la Mayor; en 1901 acometió la reforma del exconvento de dominicos de la Madre de Dios (siglos XVII-XVIII) con el fin de acondicionarlo como juzgado y cárcel del partido; en 1905 practicó obras menores de restauración y consolidación del arco de la Puerta de Madrid (siglo XVIII); y en 1912 instaló la famosa estatua del Cardenal Cisneros realizada por José de Vilches, sobre el pozo del Patio de Santo Tomás de Villanueva, en la Universidad. Pero además de estas intervenciones directas, otra obra suya de nueva planta afectó de manera indirecta a un elemento muy significativo del patrimonio arquitectónico complutense: la construcción del edificio del Círculo de Contribuyentes, en 1893, provocó “el derribo de parte de los edificios que pertenecen a la Universidad”, concretamente a la antigua sacristía de la Capilla de San Ildefonso, obra renacentista de la época de Cisneros que desapareció por dicha causa⁴².

- José de Azpíroz terminó de restaurar la Ermita del Val entre 1924 y 1929, rehaciéndola hasta tal punto que apenas quedó nada de su arquitectura gótica original, de la época del arzobispo Tenorio. En 1928 renovó la fachada de la Casa Consistorial, borrando cualquier posible recuerdo del antiguo convento de Agonizantes en donde está ubicada. Y entre 1926 y 1930 desempeñó sencillas labores de conservación en el edificio de la Universidad, por encargo de la Sociedad de Condueños; en concreto, saneamiento de humedades, retejado y reforzamiento de la armadura en el Paraninfo, consolidación de las dovelas desencajadas y del zócalo en el Patio Trilingüe, y retejado e introducción de puntos de nueva fábrica en los muros de la Capilla de San Ildefonso⁴³.

g) ARQUITECTOS DEL SERVICIO DE CONSTRUCCIONES CIVILES:

- Adolfo Fernández Casanova, auxiliar de este cuerpo en la provincia de Madrid, se ofreció voluntariamente a trabajar para el ayuntamiento complutense en 1872, ejerciendo labores de arquitecto municipal. Su intervención más destacada es el diseño del Salón de Plenos de la nueva casa consistorial, que fue construido en la antigua iglesia del convento de Agonizantes (siglo XVII) después de haber dividido su altura en dos plantas por medio de forjados⁴⁴.
- Luis María Cabello y Lapidra, ejerció funciones de salvaguardia del patrimonio histórico artístico en la provincia de Madrid, y en 1905 fue el responsable directo de la restauración de la Capilla del Oidor (siglo XV). La memoria escrita por este ar-



Fig. 6. *Sepulcro del Cardenal Cisneros en medio del crucero de la Iglesia Magistral de Alcalá. Fotografía publicada por E. Tormo y Monzó en 1930.*

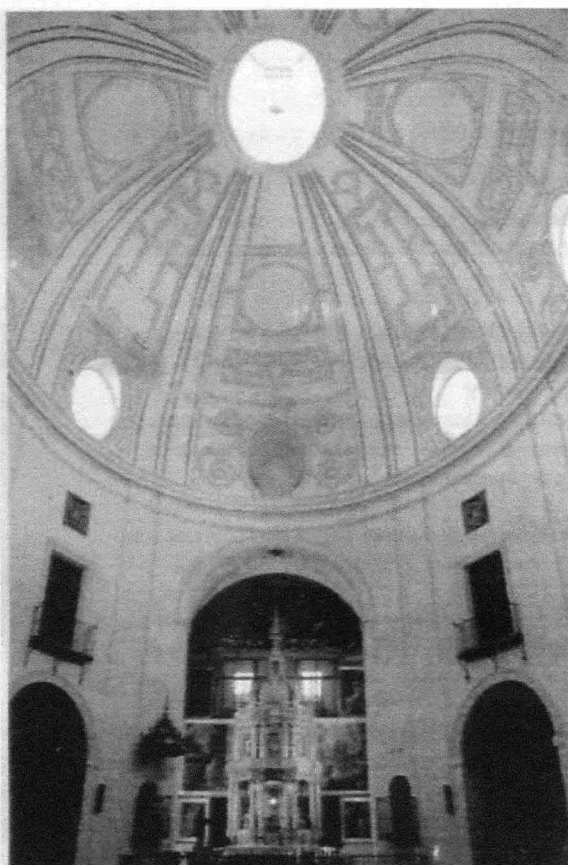


Fig. 7. *Interior de la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares. Fotografía reciente de Josué Llull Peñalba.*

quitecto sobre los pormenores de la rehabilitación es seguramente el primer expediente que aplicaba a un monumento complutense las modernas teorías restauradoras, basadas en estudios científicos previos y en intervenciones moderadas y objetivas con respecto a la realidad histórica de la obra de arte⁴⁵. Al año siguiente una R. O. le encomendó la restauración integral de la Iglesia Magistral, que se prolongaría durante más de dos décadas. A pesar de que el arquitecto se condujo aquí con idéntico cientificismo, dejando nuevamente una aclaradora documentación, debemos censurarle en esta ocasión algunas muestras de intervencionismo abusivo, como la supresión arbitraria de algunas capillas y el añadido de un esgrafiado de tipo segoviano en la fachada exterior, que alteró la imagen original del edificio hasta hace apenas unos años, en que ha sido eliminado⁴⁶.

h) ARQUITECTOS CONSERVADORES DE MONUMENTOS:

- Juan José Urquijo no ostentó este cargo como tal, porque en su época todavía no había sido regulado, pero así puede considerarse su dilatada dedicación como director de las obras de rehabilitación del Palacio Arzobispal. Urquijo fue arquitecto de la Universidad Central de Madrid, obtuvo la dirección facultativa de las obras por designación real y actuó entre 1858 y 1884, de conformidad con la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, organismo dependiente del Ministerio de Fomento, siendo supervisado por la Academia de San Fernando y por la Dirección General de Instrucción Pública, a la cual se había cedido el edificio para que lo empleara como Archivo General Central. Hubo otros arquitectos muy cualificados que intervinieron en el alcázar prelaticio bajo las mismas

condiciones: Manuel Heredia Tejada (1875-1876), Andrés Hernández Callejo (1876-1877), Carlos Velasco (1884-1888), Antonio Ruiz de Salces (1889-1890), Arturo Mérida y Alinari (1890-1891), y Arturo Calvo (1892-1894). Pero su labor fue mucho más transitoria y se limitó a la realización de obras puntuales. La presencia constante de Urquijo en el palacio le permitió ejercer labores de conservación mucho más continuadas, por lo que su figura es ciertamente excepcional en el panorama de la restauración ochocentista, y se anticipa claramente a la figura del conservador de monumentos del siglo XX⁴⁷.

- Manuel Aníbal Álvarez, académico de San Fernando, fue designado por el gobierno arquitecto director de la restauración de la fachada de la Universidad de Alcalá, en 1923. Su actuación puede considerarse correcta desde el punto de vista teórico y metodológico, pero también se exployó en algunos detalles de intervencionismo que fueron duramente criticados en la misma época en que se realizó. Por ejemplo en la reinención de algunas esculturas y detalles decorativos, o la sustitución de las columnas que limitaban con cadenas el recinto del atrio⁴⁸. En 1924 se encargó además de consolidar la cúpula de la iglesia de las Bernardas (Fig. 7).
- Emilio Moya Lledós fue Arquitecto Conservador de la 4.ª Zona, y además de sus funciones de inspección regional, entre 1930 y 1934 dirigió la última fase de la restauración de la Iglesia Magistral, dando continuidad a los trabajos desarrollados en la década anterior por Luis María Cabello y Lapiedra. En el mismo período emprendió sucesivas repara-

ciones en el monasterio de monjas cistercienses de San Bernardo (obra de Juan Gómez de Mora y Sebastián de la Plaza, del siglo XVII), concretamente en los tejados del convento, las tapias de la huerta, el torreón de la Puerta de Burgos y otras construcciones anejas⁴⁹.

4. CONCLUSIÓN

Hemos podido comprobar que a lo largo del siglo XIX las competencias en materia de Restauración Monumental fueron asumidas por una gran variedad de profesionales, que actuaron con criterios diversos pero en general con una gran libertad de movimientos. La titulación no siempre fue un elemento diferenciador de las funciones y tareas que debía desarrollar cada uno de estos profesionales: a tenor de los ejemplos analizados, las mismas dosis de intervencionismo y capacidad de equivocarse cabe atribuir a los arquitectos, a los maestros de obras o a los alarifes, por citar sólo algunos de ellos. Quiero decir que aunque las motivaciones y los procedimientos técnicos pudieran variar en cada caso, al final los resultados fueron igual de negativos. Todo esto tiene su explicación en la falta de regulación y control de las labores de restauración, que experimentó nuestro país durante buena parte de la centuria. Como consecuencia de ello, las agresiones directas contra los monumentos artísticos, o la proliferación de rehabilitaciones profundamente erróneas se convirtieron en uno de los síntomas característicos del menoscabo sufrido por el patrimonio arquitectónico español. Lo sucedido en este período en Alcalá de Henares es buena prueba de ello.

NOTAS

- ¹ El presente artículo es un extracto de mi Tesis Doctoral titulada *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares (1808-1939)*, dirigida por el catedrático D. Antonio Martínez Ripoll, tutorizada por el catedrático D. Juan Antonio Ramírez, y defendida en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid en enero de 2003.
- ² RUIZ DE LACANAL, M.ª D., *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla, 1994.
- ³ Una Real Cédula de 1802 prevenía que “los Justicias de todos los pueblos cuidarán de que nadie destruya ni maltrate monumentos descubiertos o que se descubrieren, puesto que tanto interesan al honor, antigüedad y nombre de los pueblos mismos, tomando las providencias convenientes para que así se verifique. Lo mismo practicarán en los edificios antiguos que hoy existan en algunos pueblos despoblados, sin permitir que se derriben, ni toquen sus materiales para ningún fin, antes bien cuidarán que se conserven: y en caso de ruina próxima, lo pondrán en noticia de la Academia por medio de su Secretario, a efecto de que tome las providencias necesarias para su conservación”. Recogido por MUÑOZ COSME, A., *La Conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 77.
- ⁴ Véase TOVAR MARTÍN, V., “Ventura Rodríguez y su proyecto de nueva universidad en Alcalá de Henares”, *Academia*, n.º 54, 1982, pp. 187-238; VARIOS AUTORES, *El arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1983, pp. 148-150; y TOVAR MARTÍN, V., “Ventura Rodríguez: restauración y renovación de espacios universitarios de Alcalá”, en *Una hora de España. VII Centenario de la Universidad Complutense*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1994, pp. 37-48 y 252-259.
- ⁵ Véase GONZÁLEZ NAVARRO, R., “Felipe II y el patronazgo de la Capilla de San Diego en el convento de Santa María de Jesús de Alcalá de Henares”, *Actas del II Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Alcalá de Henares, I.E.E.C.C., 1990, pp. 359-372; ROMÁN PASTOR, C., *Arquitectura Conventual de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, I.E.E.C.C., 1994, pp. 60-67; y SÁNCHEZ MOLTÓ, M. V., “El sepulcro de San Diego de Alcalá: vicisitudes, traslado y desaparición”, *Anales Complutenses*, vol. XIII, 2001, pp. 39-64.

- ⁶ Sobre las últimas obras véase el Archivo Municipal de Alcalá (A.M.A.H.), Leg. 951/2. A ellas habría que añadir otras intervenciones promovidas por el Cardenal Lorenzana entre 1772 y 1799 en el Salón de Concilios, en el tejado del Patio de Fonseca y en la Puerta de Madrid.
- ⁷ Véase en el A.M.A.H., Leg. 1.088/1.
- ⁸ A.M.A.H., Leg. 751/2. Este mirador fue trazado por el arquitecto fray Luis de la Purificación en 1651-1653; constituía una galería de diez arcos de medio punto en el frontal por tres en el lateral, sostenidos por pilares, cerrados los huecos con celosías, y cubierta toda la estructura con tejado a dos aguas. Era sin duda un elemento muy pintoresco, y uno de los más originales e interesantes de la arquitectura barroca complutense, puesto que truncaba la simetría y regularidad de la fachada principal, siguiendo una composición a modo de pabellón elevado, muy similar al que se conserva todavía hoy en la esquina Este del convento de Santa Úrsula.
- ⁹ A.M.A.H., Leg. 774/3.
- ¹⁰ A.M.A.H., Leg. 612/1. La casa estaba situada en la calle Cerrada, n.º 2, y era propiedad del citado pintor, Mariano Nicasio de Lara, que trabajaba en Madrid como profesor de dibujo en la Escuela de la Marina. Llama la atención que en la instancia de solicitud dirigida al ayuntamiento junto con este boceto, pidiera licencia "para poder reformar su fachada en estilo moderno".
- ¹¹ Véase al respecto BONET CORREA, A.; LORENZO FORNIES, S.; MIRANDA REGOSO, F., *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Madrid, Turner, 1985.
- ¹² Véase BARRERO RODRÍGUEZ, C., *La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico*. Madrid, Civitas, 1990, p. 35.
- ¹³ El valor de antigüedad sigue siendo, aún en la actualidad, un aspecto esencial a la hora de apreciar los monumentos artísticos. El mismo problema de estimación que tenían en el siglo XIX con respecto al Barroco, parece que se da hoy con respecto al arte del siglo XIX, y ello, entre otras cosas, porque sigue vigente el criterio de considerar a un monumento "histórico" cuando se demuestra que tiene más de cien años de existencia.
- ¹⁴ PONZ, A., *Viage de España*. Madrid, 1787. Edición facsímil en Madrid, Aguilar, 1988, vol. I, pp. 283-323.
- ¹⁵ El retablo de la iglesia de jesuitas es una obra manierista trazada por el H. Francisco Bautista en 1618, y terminada de adornar en 1634 con pinturas de Angelo Nardi y esculturas de Manuel Pereira. A pesar de que la Comisión de Monumentos lo salvó de su destrucción en el siglo XIX, toda la imaginería fue extraída e incendiada por un grupo de exaltados en los sucesos revolucionarios del 5 de marzo de 1936, de tal forma que hoy sólo se conserva su arquitectura.
- ¹⁶ Noticia de estas labores de traslado, instalación y restauración en el A.M.A.H., Leg. 812/3, y en el Archivo de la Academia de San Fernando (A.A.S.F.), doc. 49-4/2, doc. 2-55/1, y doc. 2-55/4.
- ¹⁷ Resulta de interés, a este respecto, la circular dirigida en diciembre de 1868 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a las Comisiones Provinciales de Monumentos, para que remitiesen un listado de "los edificios de su respectivo territorio que, ya por estar afectados a reformas o ensanches de las poblaciones, ya por alcanzarles los efectos de la reducción de comunidades religiosas, o los de la desamortización, se encuentren en peligro de ser demolidos o enajenados, y merezcan sin embargo respetarse o conservarse por su valor artístico o por su historia". Véase en el A.A.S.F., doc. 2-55/1.
- ¹⁸ Información acerca de esta Subcomisión de Monumentos en el A.M.A.H., Leg. 119/2; y Leg. 89/9. En la lista de miembros figuraban, por parte de la Academia de la Historia, los correspondientes Francisco Romero de Castilla y Miguel Velasco y Santos, además del archivero Ramón Santa María, y el diputado a Cortes Lucas del Campo; y en representación de la Academia de San Fernando, el artista Manuel Laredo, por entonces alcalde de la ciudad, el Abad de la Iglesia Magistral Ramón Sarrión, el Prepósito de San Felipe Juan José de Lecanda, y el arquitecto municipal Martín Pastells. La felicitación de Madrazo, en alusión directa a Manuel Laredo, en el Leg. 81/4.
- ¹⁹ ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura - I.C.R.B.C., 1995, pp. 41-45.
- ²⁰ Según TOVAR MARTÍN, V., "Aportaciones artísticas singulares en el marco histórico de Alcalá de Henares", en el libro *La Universidad de Alcalá*, vol. II. Madrid, C.O.A.M., 1990, pp. 254-260, estos profesionales reunían una excepcional cualificación técnico-proyectista que les permitió intervenir en varios edificios complutenses, no sólo en cuestiones de ingeniería e infraestructura, sino también en otros aspectos de remodelación arquitectónica monumental, e incluso en la dimensión urbanística que se quería otorgar a dichos edificios dentro de la organización defensiva de la ciudad.
- ²¹ A.M.A.H., Leg. 724/10.
- ²² Llama la atención que, en la práctica, estos maestros y alarifes supieran dar mejor solución que los arquitectos titulados a los problemas técnicos presentados en la construcción. Así, aunque el citado Cosme Aceytero se comprometió en la subasta de las obras del Corral de Comedias, a seguir los planos diseñados por un arquitecto de Madrid, "antes de principiar la obra se examinó por los Comisionados y Maestro el Plano adoptado por el Arquitecto, y se vino en conocimiento de que de ponerle en ejecución iba a quedar un Teatro sumamente imperfecto, por cuanto aquel ponía el inconveniente de que era indispensable dejar los ocho pies derechos que tenía sosteniendo el Tejado, y q. de no desbaratar este, era indispensable dejarle con la misma forma que antes tenía, trayendo los Palcos a la línea de los pies derechos, de modo que mas bien parecía una Sepultura, que no un Coliseo al gusto del día; mas el diestro Cosme Aceytero venció esta dificultad y presentó otro Plano q. fue el que se adoptó y ha conseguido hacer lo que un Arquitecto tenía por imposible". La idea de transformar el perfil del patio de butacas, de su forma cuadrada original a una elíptica, surgió de la necesidad de que el teatro "fuese arreglado a las leyes de la óptica y de la acústica" que regían en el siglo XIX. Véase todo esto en RAYÓN, J. A., *Memoria histórica de lo ocurrido en el Teatro de la Ciudad de Alcalá de Henares, propio de la Cofradía de Santa María la Mayor desde 1601 en que se proyectó su primera construcción, hasta 1832 en que se reedificó por la Corporación*. Alcalá de Henares, 1832 (edición facsímil por el Ayuntamiento en 1999), p. 188.
- ²³ Véase GUTIÉRREZ TORRECILLA, L. M., "Diferentes remodelaciones del edificio Colegio de Málaga (1858-1986), el Asilo de San Bernardino y el Colegio de Nuestra Señora de la Paloma", *Anales Complutenses*, vol. II, 1988, pp. 83-100.
- ²⁴ Véase LLULL PEÑALBA, J., "Vicisitudes y proyectos de construcción del Ayuntamiento de Alcalá de Henares en el siglo XIX", *Anales Complutenses*, vol. X, pp. 143-174.
- ²⁵ Noticia de todas estas obras en LLULL PEÑALBA, J., *La destrucción del patrimonio arquitectónico de Alcalá de Henares (1808-1939)*. Tesis Doctoral. Madrid, UAM, 2002.
- ²⁶ A.M.A.H., Libro 152, Actas municipales del 24 de agosto y 1 de septiembre de 1882.
- ²⁷ Véase respectivamente en el A.M.A.H., Leg. 1.060/2; y Libro 156, Acta municipal del 7 de agosto de 1884.
- ²⁸ Véase DIEGO PAREJA, L. M., *Contribución del Ejército Español a la salvación de una ciudad Patrimonio de la Humanidad: Alcalá de Henares*. Premio del Ejército. Madrid, Ministerio de Defensa, 2001. Los planos del nuevo cuartel se conservan en el Servicio Histórico Militar (S.H.M.), Cartoteca, n.º 1.192 (005-058-062).
- ²⁹ El proyecto completo se conserva en el S.H.M., Cartoteca, n.º 1.251 (097-245-248), aunque el plano que reproducimos en estas páginas es un dibujo suelto procedente del Archivo General Militar de Segovia. Según AZAÑA CATARINEAU, E., *Historia de la ciudad de Alcalá de Henares, antigua Compluto*. Madrid, 1882-1883. Edición facsímil por la Universidad de Alcalá, 1986, vol. II, p.14, "este edificio, que era un museo de pinturas y de

- curiosidades arqueológicas, perdió en un todo su forma al ser transformado en cuartel, conservándose no más, y con no mucho deterioro, la gran escalera”.
- ³⁰ Archivo General Militar de Segovia (A.G.M.), 3.ª Sección, 3.ª División, Leg. 387.
- ³¹ S.H.M., Cartoteca, n.º 1.203 (005-080-082).
- ³² Véase LLULL PEÑALBA, J., *Manuel Laredo, un artista romántico en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1996.
- ³³ A.M.A.H., Leg. 720/4.
- ³⁴ Archivo Diocesano de Toledo (A.D.T.), Sala 2, Leg. 12/11.
- ³⁵ A.D.T., Sala 2, Legs. 13/10 y 13/11.
- ³⁶ Según AZAÑA, *ob. cit.*, 1883, vol. II, p. 411; y ACOSTA DE LA TORRE, L., *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1882, p. 209.
- ³⁷ A.M.A.H., Libro 137, fols. 63-65.
- ³⁸ Archivo Diocesano de Toledo (A.D.T.), Sala 2, Leg. 12/11.
- ³⁹ A.M.A.H., Leg. 611/4. Estos “casuchos” eran unos cobertizos de madera utilizados como viviendas particulares, que se hallaban adosados a la cabecera de la colegiata desde que se colocaron allí en el transcurso de unas reparaciones de la bóveda de la capilla mayor, hacia 1698. Aparecen representados en un dibujo de 1839 de Jenaro Pérez Villamil, publicado por FERNÁNDEZ MALAVAL, I., PASTOR CEREZO, M. J., *Apuntes de Alcalá. Dibujos de Jenaro Pérez Villamil*. Catálogo de la exposición. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey - Comunidad de Madrid, 2001, p. 36, aunque las autoras andan confundidas al pensar que dichos cobertizos eran las propias capillas de la girola con entrada desde el exterior.
- ⁴⁰ Referencia a ambas obras en ROMÁN PASTOR, C., “La Puerta de Madrid, un ejemplo de arquitectura academicista en Alcalá de Henares”, *Actas del IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Alcalá de Henares, 1994, pp. 643-658.
- ⁴¹ A.M.A.H., Leg. 74/31.
- ⁴² Noticia de todas estas obras en LLULL PEÑALBA, J., “Martín Pastells y Papell, arquitecto municipal de Alcalá de Henares”, en *Alcalá de Henares, páginas de su historia. XII Curso de Historia, Arte y Cultura*. Alcalá de Henares, IEE.CC., 2003, pp. 327-366. Sobre el derribo de la sacristía de la Capilla de San Ildefonso véase el A.M.A.H., Libro 162, Acta municipal del 4 de marzo de 1893.
- ⁴³ Sobre estas obras practicadas en la Universidad véase el Archivo General de la Administración (A.G.A.), Educación y Ciencia, caja 4.858; y también VARIOS AUTORES, *La Sociedad de Condueños ante la Historia (entre el sueño y la realidad)*. Universidad de Alcalá, 2000, pp. 97-167.
- ⁴⁴ Véase LLULL PEÑALBA, *ob. cit.*, 1998, p. 166.
- ⁴⁵ CABELLO Y LAPIEDRA, L. M., *La Capilla del Relator o del Oidor de la Parroquia de Santa María la Mayor en la ciudad de Alcalá de Henares*. Memoria de su restauración. Madrid, 1905 (publicado el mismo año en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XIII, pp. 78-89).
- ⁴⁶ Véase CABELLO Y LAPIEDRA, L. M., “La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares”, en *Arquitectura, Bazar, Arte Moderno, Decoración y Construcción*, (diciembre de 1906), pp. 371-373; MARCHAMALO, A. y M., *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares. Historia, Arte y Tradiciones*. Alcalá de Henares, IEE.CC., 1990, pp. 505-522; y MORENA, A.; CLEMENTE, C.; HOZ, J. D., *La Catedral-Magistral de Alcalá de Henares*. Diócesis de Alcalá de Henares, 1999.
- ⁴⁷ Véase LLULL PEÑALBA, *ob. cit.*, 1996, pp. 134-148; y PAVÓN MALDONADO, B., *El Salón de Concilios del Palacio Arzobispal. Alcalá de Henares medieval y su recinto amurallado, siglos XIV y XV. Crónica de su última restauración*. Obispado de Alcalá de Henares, 1997.
- ⁴⁸ Según TORMO Y MONZÓ, E., *Alcalá de Henares*. Madrid, Patronato Nacional del Turismo, 1930, p. 30; y NAVASCUÉS PALACIO, P., “Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá”, *Archivo Español de Arte*, n.º 45, 1972, pp. 115-116.
- ⁴⁹ Noticia de todo ello en el A.G.A., Educación y Ciencia, caja 4.858.

NORMAS PARA LOS AUTORES DE “ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE”

Al presentar textos para su publicación se entiende que sus autores aceptan estas normas.

1. FECHA LÍMITE DE ENTREGA

Anuario... se publica una vez al año, como resultado de un curso académico. La fecha límite para la presentación de originales para su publicación será el 15 de septiembre de cada año.

2. TEXTOS

El texto presentado corresponderá a la versión definitiva y completa del trabajo. Debe ser presentado en soporte informático, con archivos separados y autónomos, que incluirán 1 archivo para la página de presentación con el título y los datos del autor (nombre completo, institución a la que esté vinculado en ese momento, domicilio, teléfono de contacto y/o dirección de correo electrónico); 1 archivo para el texto con dos resúmenes en español e inglés, con las notas y los apéndices documentales, si los hubiera, al final; 1 archivo para los pies de las ilustraciones, y 1 archivo para las ilustraciones. Además se presentará una copia en papel (UNE A4) escrita en caja de 30 líneas, de 75/80 caracteres, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman).

El título de los artículos será lo más breve posible, aunque podrán llevar subtítulo, y no llevará notas ni llamadas.

El texto y las notas irán numeradas correlativamente. Su extensión máxima será de 40 páginas. Se admiten notas cortas, reseñas de exposiciones y de libros. El Consejo de Redacción, tras consultar al Comité Científico, se reserva la aceptación de originales y la consideración de otras extensiones mayores, así como el proponer a los autores una reducción del texto presentado.

3. ILUSTRACIONES

El Consejo de Redacción entiende que todas las ilustraciones utilizadas por los autores les han sido autorizadas y en su caso pagados los correspondientes derechos a sus propietarios. En ningún caso serán gravosas ni generarán costos al **Anuario**.

El número de las ilustraciones será proporcional al del texto, a fin de evitar desajustes en la maqueta de las páginas, aproximadamente unas 5 páginas de ilustraciones. Serán presentadas en diapositiva, papel o CD, siempre con calidad y contraste suficiente. Todas se numerarán como “figura”, sin distinción entre fotografía, plano, dibujo, mapa, árbol genealógico, cuadro...; se numerarán correlativamente en el mismo orden en el que figuren en el texto, dentro del cual se citan (figura 1) o “en la figura 1...”. El Consejo de Redacción podrá rechazar aquellas ilustraciones que considere sin calidad o aquellas que considere innecesarias. Las que sean presentadas en soporte magnético deberán estar escaneadas de buenos originales y en alta resolución.

Anuario... edita en blanco y negro, y todas las ilustraciones presentadas por los autores se convertirán a este formato, por lo que se insiste en la calidad y contraste de las mismas. En lo relativo a planos y secciones de arquitectura que puedan llevar escalas, éstas serán gráficas, no numéricas, a fin de salvaguardar las reducciones en el ajuste de las páginas.

Todas las ilustraciones llevarán su correspondiente pie identificador, de acuerdo al siguiente esquema: Fig.1. Mateo Cerezo el Joven. *Desposorios místicos de Santa Catalina*. 1660. Madrid. Museo Nacional del Prado. La relación de todos los pies será presentada impresa en papel y como archivo independiente en el soporte informático.

4. TIPOGRAFÍA

Los textos serán presentados y publicados en letra redonda (redonda) Times New Roman. Podrán llevar epígrafes escritos en mayúsculas, para señalar las distintas partes.

La letra cursiva (*cursiva*) sólo se utilizará dentro del texto para enfatizar un concepto o un fragmento del texto. Los textos de otros autores o los documentos irán entre comillas dentro del texto, salvo que por su extensión requieran ir en párrafo separado.

Las iniciales mayúsculas sólo se utilizarán cuando correspondan con una norma ortográfica y para distinguir la función en casos diferentes de un mismo nombre: "san Isidro" para el nombre de una persona; "San Isidro" para el título de una obra, o "colegiata de San Isidro" para el nombre de una iglesia.

También se escribirán mayúsculas o minúsculas según las costumbres de cada lengua, ateniéndose a sus convenciones.

5. NOTAS A PIE DE PÁGINA

El autor las escribirá todas juntas, a continuación del texto. Las llamadas serán en números arábigos volados. Irán por delante del signo de puntuación (coma, punto y coma, punto) en los casos en los que coincidan con él. Serán bibliográficas o de contenido, en cuyo caso se recomienda abreviar su extensión.

6. BIBLIOGRAFÍA Y CITAS BIBLIOGRÁFICAS

Salvo en casos excepcionales que determinará el Consejo de Redacción, los artículos no irán seguidos de la bibliografía utilizada. Por lo tanto, las referencias bibliográficas irán en las notas a pie de página. El nombre del autor en minúsculas redondas y el apellido en versal (mayúscula de caja alta) y versalitas (mayúsculas de caja baja) (ejemplo: Julián GÁLLEGO); el título de los libros en cursiva (ejemplo: Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*); y el título de los artículos en letra redonda y entre comillas, con el nombre de la revista en cursiva, seguido del volumen o número, el año entre paréntesis y las páginas, todo separado por comas (ejemplo: M.^a Luisa CATURLA, "Iglesias madrileñas desaparecidas", *Arte Español*, XVIII (1950), p. 3-9). Si los autores son dos o más irán separados por punto y coma. No es necesario indicar la editorial. Toda la bibliografía se escribe en la lengua original de publicación.

Para casos de duda, el principal criterio es la claridad de la cita a juicio del autor.

Las expresiones latinas del tipo "op. cit.", "cf.", "idem", "ibidem", "infra", "supra", "et al.", "sic" y otras similares que pueden ser interpretadas como fórmulas se escribirán en letra redonda.

Las abreviaturas se harán siempre lo más cortas posibles, usando una sola letra tanto para el singular como para el plural (ejemplo: "p." y no "pp.", "f." y no "ff.", "fol." y no "fols", "v" y no "vº").

En general, la primera vez que se cita una obra se ha de hacer lo más completa posible y conforme figura en la portada interior del libro (ejemplo: Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992). Para las citas posteriores de la misma obra se puede citar abreviada mediante las primeras palabras del título, seguidas de la página (*Pintura barroca...*, p. 412), o mediante el apellido del autor, seguido del año de edición de la obra y la página (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 412).

7. PRUEBAS DE IMPRENTA

Los autores verán unas pruebas de imprenta, con las páginas ajustadas, en las que sólo se podrán realizar correcciones de tipo ortográfico, errores flagrantes o detalles de importancia sustancial, sin que se admitan incorporaciones que supongan modificar la distribución del texto. Por lo tanto, es fundamental que el texto dado a publicar sea definitivo y completo.

8. AUTORIZACIÓN

Por el hecho de entregar el texto para su publicación al *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* el autor autoriza y cede los derechos de publicación a la revista, sin necesidad de tener otro contacto o permiso de edición. En contrapartida y como remuneración, el autor recibirá 25 separatas del artículo publicado y con un ejemplar del número de la revista en la que haya sido publicado.

