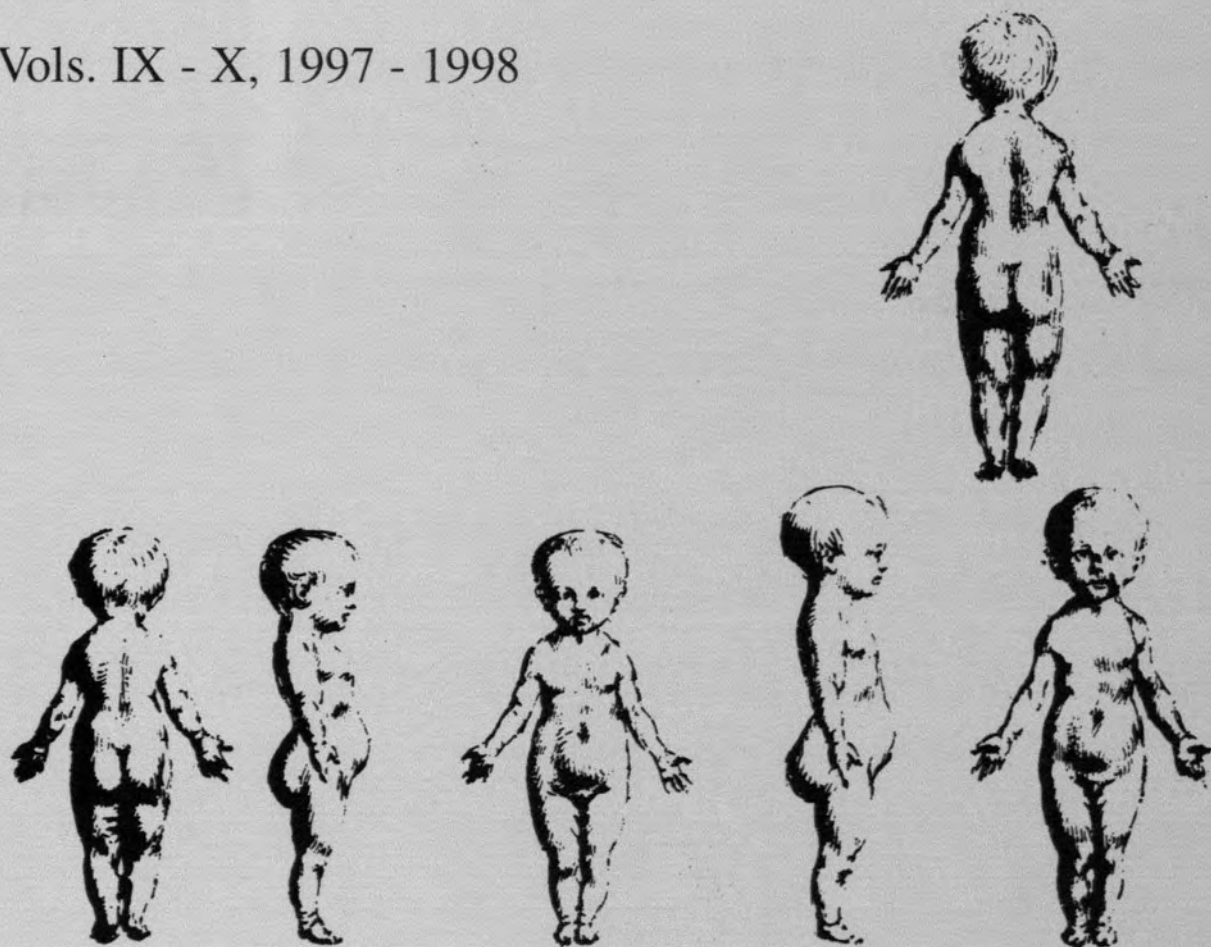


# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vols. IX - X, 1997 - 1998



# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO  
DE HISTORIA Y TEORÍA  
DEL ARTE

Vols. IX - X, 1997 - 1998

# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vols. IX - X, 1997 - 1998

# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

**EDITOR:**

Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor

**CONSEJO DE REDACCIÓN:**

Dr. D. Fernando Marías  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez Ceballos  
Dr. D. Rogelio Buendía  
Dr. D. Isidro Bango Torviso  
Dra. Dña. Lourdes Roldán Gómez  
Dra. Dña. María Teresa López de Guereño

**DIRECCIÓN DE LA REDACCIÓN**

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma

CIUDAD UNIVERSITARIA DE CANTO BLANCO  
28049 MADRID  
Teléf. 91 397 46 11

ISSN: 1130-5517

Depósito Legal: M-30918-1989

Industrias Gráficas CARO, S. L.  
Gamonal, 2 - 28031 Madrid



## SUMARIO

<b>Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión.</b> ELIZABETH VALDEZ DEL ÁLAMO .....	9
<b>La Capilla de los Arzobispos, el Tesoro y la Torre de don Gómez Manrique en la Catedral de Santiago de Compostela.</b> EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA .....	35
<b>El verdadero significado del aspecto de los edificios. De lo simbólico a la realidad funcional. La iglesia encastillada.</b> ISIDRO G. BANGO TORVISO .....	53
<b>Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía.</b> JOSEFINA PLANAS .....	73
<b>La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea.</b> MERCEDES GÓMEZ-FERRER .....	91
<b>Una propuesta de reconstrucción del Retablo de las Ánimas de la iglesia de San Miguel de Peñafiel.</b> M. <sup>a</sup> LUISA MARTÍN ANSÓN .....	107
<b>Dos “nuevos” dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo.</b> JUAN HERRANZ .....	117
<b>La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga.</b> CARMEN FRACCHIA .....	133
<b>Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (IV).</b> AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA .....	153
<b>“Disegni et modelli et pareri” per l’Escorial richiesti a Giuseppe Meda, a Vincenzo da Seregno e a Pellegrino Pellegrini (1572).</b> FRANCESCO REPISHTI .....	169
<b>El “San Bartolomé” del Greco: problemas formales e iconográficos.</b> KONSTANTINOS KERESTETSIS .....	171

<b>Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas de Salamanca y la escalera del palacio real.</b>	
FERNANDO MARÍAS .....	177
<b>A Administração da arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1.ª metade do século XVII.</b>	
MIGUEL SOROMENHO .....	197
<b>José Benito de Churriguera en Salamanca (1692-1699).</b>	
M.ª NIEVES RUPÉREZ ALMAJANO .....	211
<b>El Manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, Maestro de Obras del siglo XVIII.</b>	
JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ .....	231
<b>La Entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia.</b>	
TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ .....	257
<b>La otra cara de la Ilustración. La formación artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes (1778).</b>	
JUAN LUIS BLANCO MOZO .....	277
<b>Manuel Fernández Acevedo (Madrid, 1744-1800). Un pintor desconocido al servicio de Carlos IV.</b>	
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR .....	313
<b>Algunos datos para la historia del Palacio de Vista Alegre en Carabanchel Bajo.</b>	
DANIEL DÍAZ MIGUEZ .....	339
<b>Modernidad y tradición en la estampa española del siglo XIX.</b>	
JESUSA VEGA .....	367
<b>Arte, moral y prostitución: Un asunto escabroso en la Nacional de 1897.</b>	
REYES CARRASCO GARRIDO .....	379
<b>En los límites de la realidad y el arte. El ilusionismo espacio-temporal en la escultura monumental española en torno a 1900.</b>	
CARLOS REYERO .....	387

# Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión

Elizabeth Valdez del Alamo  
Department of Fine Arts  
Montclair State University, New Jersey

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Revisión de la investigación sobre la escultura románica española de hacia 1070-1200. Los problemas metodológicos analizados incluyen la definición de "románico", las fuentes locales e importadas para la escultura arquitectónica de la Península Ibérica, el impacto del patronazgo y de la peregrinación a Santiago de Compostela, la disyunción entre documentos y monumentos, y las cronologías dispares de los monumentos más significativos de la Península. Los edificios examinados incluyen León, Jaca, Frómista, Compostela, Silos, Pamplona, San Juan de la Peña y Zaragoza. Igualmente se han tenido en cuenta estudios iconográficos y métodos adecuados a las especiales circunstancias de la España medieval.*

## SUMMARY

*A review of the scholarship of Spanish Romanesque sculpture ca. 1070-1200. Methodological problems covered include the definition of "Romanesque", the local and imported sources for architectural sculpture in the Iberian Peninsula, the impact of patronage and of the pilgrimage to Santiago de Compostela, the disjunction of documents and monuments, and the widely varying chronologies for the Peninsula's most significant sites. Monuments discussed include León, Jaca, Frómista, Compostela, Silos, Soria, Pamplona, San Juan de la Peña, and Zaragoza. Iconographic studies and methods appropriate for the special circumstances of medieval Spain are also considered.*

---

De polémica apasionada se ha tildado siempre la discusión del lugar que ocupa la escultura románica española dentro del contexto internacional. En efecto, el propio estudio de la escultura románica nació con un defecto congénito: el insistir en que el arte que llamamos románico pudiera tener un solo lugar de origen, lo mismo que podemos seguir las huellas del arte gótico en la formidable personalidad del abad Suger y su querido monasterio de Saint-Denis<sup>1</sup>. Este único lugar de origen ha sido siempre más difícil de precisar para el románico, porque, a pesar de los anhelos de algunos, probablemente no exista en una forma singular y concreta.

En este estado de la cuestión deberá deslindar el terreno rocoso formado por la confrontación entre la teoría "ortodoxa" sobre la escultura española, como algo derivado necesariamente del arte de Francia, y el punto de vista "heterodoxo", es decir, la visión de la escultura de la Península Ibérica como algo que se desarrolló simultáneamente con la del norte de los Pirineos, como un arte al que pudieran haber contribuido la riqueza del talento local y las tradiciones<sup>2</sup>. Aunque muchos investigadores preferirían pasar por alto la encarnizada polémica de la prioridad, sin embargo, muy pocos de los que estudian el arte de la España medieval pueden evitar este escollo.

El método más efectivo para comprender el presente estado de la investigación sobre la escultura románica española es revisar la manera en que se ha escrito la historia de este arte por los antiguos investigadores, ya que nos definen el campo tal y como lo conocemos hoy<sup>3</sup>.

## EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN.

El término "románico", tal como se le usa en las artes figurativas, ha sido frecuentemente fuente de debate<sup>4</sup>. Según nos enseñan, a mediados del siglo XI nació un nuevo tipo de arquitectura en los Pirineos. La arquitectura románica se caracteriza por edificios cubiertos por bóvedas de medio punto y decorados con escultura figurativa que representa los ideales de sus constructores, como habían hecho los romanos. Pero aquí subyace un problema: el historiador de las artes figurativas tiene que encajar sus observaciones dentro de un molde hecho para la arquitectura. De esta forma, el acoplamiento nunca puede ser totalmente razonable. Incluso en arquitectura el término es problemático cuando se emplea para el arte de la Península Ibérica. Al describir las estructuras ramirenses de Oviedo, por ejemplo, uno se pregunta el por qué estos edificios no entran en el canon de "románico"<sup>5</sup>. Sustituirlo por el término "protorrománico" para describir una "arquitectura románica que llegó antes del estilo medieval propiamente dicho" pudo ser una solución conveniente, pero evita el confrontamiento del problema esencial de la definición<sup>6</sup>. Implica una evolución lineal hasta el románico plenamente formado. Es más, el problema con los monumentos "protorrománicos" de la Península Ibérica es que su relación con el desarrollo de los monumentos románicos no está clara, especialmente cuando el románico se define como un fenómeno francés. Como lo expresó el mismo Conant: "...los estilos del sur de Europa que vienen entre el romano y el románico se podrían llamar simplemente románicos si nuestro hábito de pensar fuera distinto"<sup>7</sup>. Ha sido precisamente nuestro "hábito de pensar" lo que ha impedido un mejor entendimiento de la escultura románica, si tal fenómeno pudiera definirse claramente.

Una de las dificultades en el planteamiento tradicional del estudio de la escultura románica se debe al hecho de que nosotros mantenemos una distinción entre escultura monumental en piedra y otros varios materiales<sup>8</sup>. C. R. Dodwell señaló que en la Edad Media la palabra "escultor" también podría utilizarse para aquellos que trabajaron en madera, marfil, metales preciosos, cuero, cera, gemas y otros materiales. Por otra parte, el uso medieval del término confirma la relación formal de todos los materiales tridimensionales. Así, debemos reconocer que la separación que mantenemos entre

escultura monumental y mobiliario, imaginería, orfebrería y relicarios es una construcción artificial y moderna. Un argumento en contra de la estricta distinción que hacemos es que cuando tratamos de ver los orígenes de la escultura monumental pétreo tal y como se desarrolla durante el siglo XII, tenemos que mirar a otros materiales<sup>9</sup>. La costumbre de decorar paredes con grandes figuras de yeso quizá nunca se perdiera, como lo muestran el Bautisterio ortodoxo de Ravena, hacia 450-460; Santa Maria-in-Valle en Cividale, quizá del siglo VIII; y Saint-Riquier de Centula, posiblemente del siglo VIII. En la Península, relieves de estuco del siglo XI se encuentran en San Sadurní de Tabèrnol<sup>10</sup>.

Otra área problemática en la definición de la escultura románica es la de la escala. ¿Por qué las esculturas de San Pedro de la Nave, producidas hacia 691, o la Cruz de Ruthwell, aproximadamente contemporánea, no se consideran románicas? ¿Porque las figuras son de escala pequeña? En números cabales, la mayoría de las esculturas producidas durante los siglos XI y XII son capiteles, que no son, en escala, monumentales. En otras palabras, ¿es el "románico" un período de tiempo históricamente definible, un estilo, una escala, un tema o un medio de acercarse a una audiencia potencial?

Si la respuesta es que existe un período "románico", éste parece que se definió por las formas arquitectónicas que emergieron durante el siglo XI y que fueron reemplazadas por las formas góticas que se desarrollaron en la Isla de Francia a mediados del siglo XII. Para la escultura, los capiteles y las portadas que decoraban la nueva arquitectura de este período se definen por su teórica subordinación al marco arquitectónico, una definición establecida por Henri Focillon en 1931<sup>11</sup>.

La "ley del marco" como rasgo distintivo de la escultura románica fue cuestionada en 1932 por Meyer Schapiro en su crítica al trabajo de Baltrusaitis, estudiante de Focillon<sup>12</sup>. Schapiro caracterizó la "ley del marco" como el resultado del método de enseñanza en el cual se concebía la composición artística como una "simetría dinámica". Según Schapiro, Focillon y Baltrusaitis hicieron de la escultura románica un arte formalista, reduciendo el contenido a un papel pasivo y desconectando la influencia recíproca entre el significado y la forma<sup>13</sup>. Para los que hemos leído Schapiro, o los que hemos tenido el privilegio de estudiar con él, hemos aprendido que, al contrario, durante la Edad Media el marco forma parte del medio ambiente de la obra de arte, respondiendo dinámicamente a las imágenes e ideas que enmarca. Se podría caracterizar este hecho como un acercamiento orgánico al proceso artístico, más bien que como un método predeterminado por "leyes" que no son necesariamente lógicas. A pesar de todo, el punto de vista de Focillon y de Baltrusaitis sigue siendo corriente.



Así, el dintel de Saint-Genis-des-Fontaines se enseña de manera que se adapte al punto de vista de Focillon: como uno de los ejemplares más primitivos de la escultura románica por su empleo sobre la puerta exterior de la iglesia, y porque las cabezas de las figuras son alargadas y llenan el espacio dejado por los arcos de herradura que las enmarca. A pesar de su estilo relacionado, el complejo programa monumental escultórico de Quintanilla de las Viñas no se considera románico porque fue creado para un interior, y no cae dentro del espacio de tiempo definido por la ortodoxia. Sin embargo, estos relieves presentan también todas las indicaciones de conformarse a la "ley del marco", y su elaborado programa, aunque no completamente entendido, estaba pensado para edificar al espectador. Así pues, la definición de la escultura románica como subordinada a la "ley" de un marco establecida por un contexto arquitectónico no puede aplicarse exclusivamente a los relieves producidos después de 1020<sup>14</sup>. De hecho, es un patrón artístico que se puede detectar en las artes de muchas épocas<sup>15</sup>.

Un rasgo clave es la elaboración de la portada de la iglesia. Por consiguiente, las portadas de Saint-Genis-des-Fontaines (1019-1020), Saint-André-de-Sorède (ca. 1020) y Arles-sur-Tech (1046) sí califican como experimentos que contribuyeron significativamente al desarrollo de la portada románica<sup>16</sup>. Podríamos añadir que la experiencia de las esculturas visigodas que sobreviven, como los capiteles de San Pedro de la Nave, el arco triunfal de Quintanilla de las Viñas y la pilastra histórica de San Salvador de Toledo pudieran haber formado parte de este experimento, ya que la herencia visigoda compartida por la población de ambas partes de los Pirineos debió tener un impacto duradero en los artistas de la región durante el siglo XI. El estilo figurativo no es el que se asociará a la nueva escultura románica; sin embargo, su ornamentación perdura.

¿Podríamos decir entonces que la escultura románica se define por su estilo? Presentaré otro relieve para ir al fondo de la cuestión. Se trata del crucifijo de piedra de la abadía de Romsey, Hampshire, Inglaterra, fechado hacia 1010. Esta figura, de casi dos metros de altura, es una de las varias figuras monumentales colocadas al exterior de las iglesias anglosajonas<sup>17</sup>. Sus formas redondeadas en relieve relativamente alto, sus grandes ojos mirando fijamente dan a la figura una corporeidad y una poderosa presencia comparable a la del Cristo de Bernardo Gilduinus, hacia 1096, de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse<sup>18</sup>. El Cristo de Toulouse, empotrado ahora en la pared del ambulatorio, probablemente estaría pensado para el interior de la iglesia<sup>19</sup>. Se describe el crucifijo de Romsey como anglosajón, no románico, porque precede a la invasión normanda de 1066. Y esta exclusión de la categoría de "románico" la justifica Hearn porque "a pesar de su gran tamaño, ... la plasticidad es engañosa, ya

que simplemente continúa la tradición de la escultura en piedra que ha sobrevivido en Inglaterra desde la tardía antigüedad..."<sup>20</sup>. El Cristo de Toulouse, en cambio, se reconoce como uno de los ejemplares más tempranos de la escultura románica: sería herejía excluirlo de esta categoría. Pero, ¿qué es lo que le hace ser románico? La composición, el estilo y los motivos recuerdan la escultura de la Galia romana<sup>21</sup>. La plasticidad del modelado, los animados rasgos, todo ello da a ambos relieves una presencia física que se dirige directamente al espectador. Sin embargo, a uno se le considera románico y al otro no.

He empezado intencionadamente esta discusión con el relieve de Toulouse porque casi todos los que han recibido un curso introductorio al arte medieval han visto el relieve de Toulouse y se les ha enseñado en la línea ortodoxa: en Toulouse nace la escultura románica. He escogido para la comparación el relieve inglés, no una escultura española, porque quería un ejemplo menos tradicional. En muchos aspectos, los problemas del arte inglés son muy semejantes a los de la Península Ibérica. Así describe Louis Grodecki el florecimiento de la escultura románica: "Durante el período que estamos estudiando, hubo una serie de tentativas experimentales o, como los ha llamado Focillon, 'experiences'... en el resurgimiento de la escultura en relieve adaptada a la arquitectura... Estas tentativas experimentales tuvieron lugar sobre todo en Francia... Las regiones del Oeste que permanecieron apartadas de las tendencias principales del arte de este tiempo [fueron] Inglaterra, el noroeste de España y el centro y sur de Italia"<sup>22</sup>. Como parece claro del aserto de Grodecki, los centros definidores de las artes durante el siglo XI se desarrollaron en la Europa ottoniana: Francia, Alemania y norte de Italia. Por tanto, la "norma" para el siglo XI se define como arte ottoniano y sus descendientes franceses. Parece que, para él la experiencia de escultura figurativa, capiteles historiados, columnas y arcos triunfales de la España visigoda y mozárabe no cuenta<sup>23</sup>. Y la presencia de los logros esculturales islámicos en suelo europeo, como la pila de Játiva, no tuvo nada que hacer con el arte de la Europa cristiana, ya que ni siquiera es considerada.

¿Cómo pudo desarrollarse un punto de vista tan estrecho del arte románico? La respuesta está en que la escultura románica la definieron una serie de investigadores de Francia, elocuentes, persuasivos, hombres como Focillon y el gran iconógrafo Emile Mâle, quien proclamó: "La escultura monumental, descuidada por centurias, reapareció en el sur de Francia en el siglo XI"<sup>24</sup>. Tal es la seguridad de esta declaración, la primera sentencia de su estudio sobre la iconografía del siglo XII, que vino a ser la teoría reconocida y ortodoxa.

La aceptación de este punto de vista no se debió exclusivamente al poder persuasivo de su argumento, sino a una maraña de circunstancias históricas. El estu-

dio de la escultura románica siempre ha estado teñido por acontecimientos políticos y celos nacionalistas en la Europa del siglo XX. Como la Edad Media fue el momento en que nacieron las instituciones que forman la Europa moderna, el identificar el lugar de nacimiento del nuevo arte dentro de las fronteras de una nación particular era una fuente potencial de orgullo. Durante la primera mitad del siglo XX Francia estaba en su cenit, mientras que España se encontraba en su nadir. Con la guerra civil española, y después de la victoria de Franco, España quedó aislada política e intelectualmente, provocando un rechazo hacia ella y hacia los estudios españoles por parte de los investigadores<sup>25</sup>. Y el resultado pareció soportar la idea de que España había sido siempre una nación retrasada. En consecuencia, estudiosos como Mâle pudieron definir el arte medieval como un fenómeno francés y se aceptaron sus puntos de vista. De manera similar, otros problemas políticos del siglo XX, como la revolución rusa y el telón de acero, han hecho posible sostener una distinción artificial entre el arte bizantino y el de la Europa occidental<sup>26</sup>. Así, durante nuestro tiempo, ha sido difícil mantener una visión integrada del desarrollo del arte medieval. Y, desafortunadamente, nuevas guerras mantendrán esta situación para todos aquellos que somos ahora adultos.

#### ¿"SPAIN OR TOULOUSE?" O ¿LOS CAMINOS DE PEREGRINACIÓN?

El aserto de Mâle en 1922 de que la escultura monumental reapareció en Languedoc en el siglo XI provocó una respuesta decisiva por parte de Arthur Kingsley Porter. En 1924, Porter tituló su crítica al libro de Mâle "Spain or Toulouse? and Other Questions"<sup>27</sup>. Así, el debate se centró en dos polos localizados a los dos lados de los Pirineos. Mâle no inventó la idea de que Francia fuera la cuna de la nueva escultura, pero fue un elocuente portavoz de este punto de vista<sup>28</sup>. En su crítica, Porter demostró que la localización del nacimiento de la escultura románica en Languedoc era una teoría sin pruebas, un "lecho de Procusto", en el que se podían ajustar los hechos para encajar una teoría<sup>29</sup>. Y detectó la enorme carga de patriotismo que conllevaba la visión de Mâle sobre el arte medieval<sup>30</sup>. Muchos de los defectos concernientes al desarrollo de la iconografía del siglo XII que Porter indicó en el libro de Mâle han sido sostenidos en estudios posteriores<sup>31</sup>. Desafortunadamente, la apasionada prosa de Porter hizo fácil rechazar sus puntos de vista, frecuentemente legítimos, por argumentos aparentemente más racionales, aunque no menos subjetivos. Por ejemplo, comentando el trabajo de Porter, Marcel Durliat ha dicho recientemente que "...les archéologues français ... pratiquaient des méthodes infiniment plus

ures"<sup>32</sup>. Resulta demasiado simplista rechazar los argumentos de Porter como si no fueran más que una respuesta airada a la actitud insultante que Mâle tuvo hacia él<sup>33</sup>. Gradualmente, el debate sobre "Spain or Toulouse" se fue disolviendo por el planteamiento general del impacto de la peregrinación en la transmisión del estilo, tiñendo el análisis del intercambio artístico entre la Península Ibérica y las diversas regiones galas al norte de los Pirineos<sup>34</sup>. Así, el enfoque "ortodoxo" del arte medieval español derivó al estudio del arte francés tal y como se transmitió en el camino de peregrinación a Compostela, con Cluny como institución que proporcionó la fuerza motriz, teoría promulgada por Joseph Bédier<sup>35</sup>.

El resurgimiento del interés internacional por el arte de la España medieval en los años de 1970 trajo consigo la vuelta en escena de la pregunta "Spain or Toulouse", calificada ya por Gaillard en 1938 como "irritante"<sup>36</sup>. El problema lo puso sobre el tapete Tom Lyman, cuya intención era demostrar la validez del punto de vista de Gaillard, es decir, que tuvo lugar un continuo intercambio artístico "en ambas direcciones, al norte y sur de los Pirineos, durante las décadas de antes e inmediatamente después de 1100"<sup>37</sup>. En su crítica a Lyman, Marcel Durliat coincide en afirmar que los talleres compostelanos y tolosanos se desarrollaron simultáneamente, aunque cuestiona el concepto de una "escuela" común para la escultura del Midi y del norte de España<sup>38</sup>.

Lo importante para nuestro problema es el acuerdo entre Lyman y Durliat: que la polarización Toulouse-Compostela no es un campo fructífero para una investigación científica. Los capiteles de la capilla de San Salvador en el ábside de Santiago de Compostela se debieron esculpir bajo Diego Peláez entre 1075, fecha sugerida por los documentos para el inicio de la catedral románica, y 1088, cuando Diego Peláez fue depuesto de su sede episcopal<sup>39</sup>. No hay documentos para el comienzo de la construcción de la iglesia románica de Saint-Sernin. Los investigadores asumen que se empezó poco después de que los canónigos fueran puestos bajo la regla de San Agustín, que debió ocurrir hacia 1077<sup>40</sup>. Se supone que el famoso altar de Gilduinus fue el que se consagró en 1096, el primer documento probable de las actividades de este importante taller de Saint-Sernin<sup>41</sup>.

En su ensayo sobre los métodos de análisis de la escultura románica, Eliane Vergnolle ha hecho una importante anotación: que el problema de las fechas no se puede evitar enteramente, puesto que nuestro oficio es escribir historia. Sin embargo, cuando se consideran las fechas como un fin en sí mismas, se establece una polémica a un nivel superficial, sustituyendo juicios implícitos por una contemplación sobre la profunda naturaleza de la obra<sup>42</sup>.

Un ejemplo de análisis centrado en las fechas y en la prioridad de Francia sobre España es el tercero de la trilogía de artículos de los años 1970 sobre "Spain or Toulouse", escrito por John Williams. En su discusión sobre la cronología de Santiago de Compostela, Williams insiste en la validez de la pregunta "Spain or Toulouse?" porque se opone profundamente a la respuesta de Porter<sup>43</sup>. Mientras que describe a Porter como alguien que tenía "un interés obsesivo por establecer las prioridades españolas", sus propias conclusiones relativas a la cronología de Santiago, dada la evidencia que presenta, no parecen menos predeterminadas. Williams insiste, como principio general, en la prioridad de Toulouse sobre Compostela. ¿Podemos realmente insistir en la prioridad de una portada sobre la otra cuando se presume, no está documentado, que la primera tiene un intervalo de tiempo de hacia 1100-1115 y la segunda, de hacia 1105-1112<sup>44</sup>. Para Williams, la relación cronológica de la fachada del transepto sur de Santiago y la portada sur de la nave de Saint-Sernin de Toulouse es un punto crucial que hay que confrontar y resolver, pero de una manera predeterminada, en favor de Toulouse<sup>45</sup>. Quizá sea esta la única solución posible para alguien que escribe que "es un hecho que el arte medieval español tendía a ser provinciano"<sup>46</sup>. El punto de vista de Williams sobre el "papel receptivo del arte peninsular" sostiene la teoría ortodoxa del arte medieval hispano<sup>47</sup>.

Un enfoque más juicioso sería aquel que toma en cuenta el impulso del internacionalismo europeo en estos momentos y la creatividad de los artistas, tanto de origen español como ultrapirenaico, algunos de los cuales pudieran haber viajado y trabajado, efectivamente, a ambos lados de las montañas<sup>48</sup>. Como ha sugerido Moralejo, estos estilos, vagamente relacionados, pueden caracterizarse como un estilo hispano-languedociano<sup>49</sup>. Asociado con los caminos de peregrinación, fue un estilo internacional que resultó de unas tradiciones artísticas compartidas y unas ambiciones políticas que se expresaron en una afinidad visual entre lugares. El hecho de que encontremos semejanzas entre ellos no disminuye, con todo, la originalidad del arte producido en estos varios lugares, ya que las copias serviles son muy pocas y alejadas entre ellas. Quizá, una de las mejores aseveraciones de esta situación la ha hecho Moralejo: "La parte que tomó España en el renacimiento de la escultura monumental hay que buscarla no sólo en las supuestas raíces españolas que revelan algunas obras, ni el rechazo de estas fuentes nativas tampoco significa, por necesidad, un papel meramente receptivo por parte de España... sería un error pensar en la escultura románica como una importación extranjera, como lo fueron la liturgia romana y las reglas monásticas cluniacenses. Cuando el arte románico empezó a penetrar en España, aún estaba en un estado de formación. Lo que recibió España no fue un

producto estilístico definitivo, sino su materia prima, sus premisas, y ni siquiera todo esto. La principal reivindicación de España en el proceso del desarrollo de la escultura románica consiste en haber provisto un clima privilegiado social y cultural para su pleno desarrollo"<sup>50</sup>.

Cómo redefinir el papel de la peregrinación en relación con el desarrollo de la escultura románica ha sido, recientemente, el tema de un gran número de investigaciones. Los Años Santos de 1982 y 1993 han coincidido con un moderno resurgimiento de la peregrinación a Compostela y un estudio antropológico sobre el fenómeno de la peregrinación<sup>51</sup>. Al mismo tiempo, ha empezado a emerger una serie de ambiciosos estudios valorando las teorías clásicas<sup>52</sup>. En su penetrante análisis de la literatura sobre la peregrinación y el arte románico, Isidro Bango ha descrito las diferentes discusiones y desacuerdos como una "ceremonia de confusión"<sup>53</sup>. La confusión reside en diversos factores, esencialmente en la conveniencia de usar el Camino como un punto de referencia en la discusión de los monumentos, prescindiendo de su relación con la ruta de peregrinación. La tendencia actual es dar importancia al desarrollo económico de la Península. Bango, en diversos trabajos, ha analizado la realidad de la existencia de los edificios que tópicamente se señalan como propios de la peregrinación en el camino de Santiago, y ha llegado a la conclusión de que, salvo la catedral compostelana, los demás no deben a la peregrinación su existencia, sino a las circunstancias sociológicas y económicas de cada lugar. Para las construcciones en torno a 1100, la conquista de Toledo en 1085, y las circunstancias de la repoblación fueron decisivas<sup>54</sup>. Bango ha indicado cómo la peregrinación no modifica las características generales de los estilos<sup>55</sup>. Por ejemplo, a pesar de que la peregrinación estaba en su punto álgido durante el desarrollo del arte gótico, este estilo no se atribuye en España a la peregrinación<sup>56</sup>. Gerson y Shaver-Crandell sugieren que "es descarriado centrarse exclusivamente en las rutas jacobeanas de la Guía como conductos del arte románico... la correlación significativa está... entre la economía, las reliquias y las instituciones"<sup>57</sup>. Señalan que mientras una teoría unificadora como la de la peregrinación a Compostela, promovida por Cluny, puede ser atractiva porque une fenómenos dispares dentro de una gran visión, el hecho es que muchas esculturas y edificios localizados en las rutas son heterogéneos<sup>58</sup>. Instituciones que no estaban en el Camino también tuvieron reliquias, atraieron peregrinos internacionales y construyeron monumentos que también tuvieron impacto en estructuras más tardías. Santo Domingo de Silos es un ejemplo típico<sup>59</sup>.

El marco de la peregrinación a Compostela como transmisor de un estilo escultórico tiene que sostenerse porque, por supuesto, hay algo de verdad en él. La evocación intencional de la misma jornada debió tener, en

parte, una motivación para las instituciones que tuvieron un interés lucrativo al identificarse a sí mismas como lugares asociados a la peregrinación y emplearon a ciertos artistas distintivos. Este escenario lo proporciona Moralejo al reconstruir la carrera de un artista que pudiera haber trabajado en Frómista, Jaca, Toulouse, León y Compostela, y que también pudiera haber viajado a Gascuña. Una carrera de este tipo cae dentro de las posibilidades, aunque es cuestionada por algunos<sup>60</sup>. David Simon y Sonia Simon identificaron otro artista que parece haber trabajado en Jaca, León, Toulouse y Compostela<sup>61</sup>. Durante la segunda mitad del siglo XII, los artistas que produjeron el Pórtico de la Gloria bajo el maestro Mateo parece que se inspiraron en una serie de lugares a lo largo del Camino; en algunos no citados en la Guía del peregrino, como Silos; y en otros extranjeros que se pueden encontrar en Borgoña, Provenza, y, quizá, Italia<sup>62</sup>. La evocación de la Puerta del Cordero de León en Armentia lo han estudiado Margarita Ruiz Maldonado y Dulce Ocón<sup>63</sup>. Más allá de los caminos de peregrinación, en los cuales se ha centrado la atención de los investigadores, se deberá prestar más atención a otros factores que existieron en la Península Ibérica, como la reconquista y la repoblación, que causaron movimientos de mucha gente por otros motivos que no fueron justamente los espirituales.

## SAN ISIDORO DE LEÓN

Los capiteles del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León representan el primer paso significativo en la creación de la escultura románica española. Hay, sin embargo, opiniones distintas referente a su fecha. La primera sostiene que Sancha y Fernando I llevaron a cabo la construcción de la nueva iglesia y del Panteón entre 1054 y 1067<sup>64</sup>. La segunda mantiene que su hija Urraca fue la patrona que construyó el Panteón entre 1072-1101<sup>65</sup>. Una postura intermedia sugiere que el Panteón lo empezaron Sancha y Fernando y que lo acabó su hija Urraca al mismo tiempo que amplió la iglesia<sup>66</sup>.

Este intervalo de posibles fechas, hacia 1060-1100, es crucial para ver cómo entendemos el desarrollo de la escultura románica española. Una vez más, la pregunta es si los capiteles historiados del Panteón tienen que depender de Saint-Sernin de Toulouse, un punto de vista que exige que los capiteles del Panteón sólo pudieron ser producidos después de 1080<sup>67</sup>.

Los eventos cruciales de las campañas constructivas de la iglesia y del Panteón son los siguientes: sabemos que en un momento indeterminado la reina leonesa Sancha, la última de su línea, persuadió a su esposo navarro-castellano de ser enterrado con su familia en el Panteón leonés<sup>68</sup>. En 1063 se consagró la estructura

construida por Fernando y Sancha. Fernando murió en diciembre de este mismo año, después de haber hecho el ritual de la penitencia y fue enterrado en el Panteón. Sancha murió en 1067. Según el epitafio de 1101, su hija Urraca amplió la iglesia<sup>69</sup>.

En un artículo que para algunos ha resultado muy convincente, John Williams concluyó que la iglesia de Fernando y Sancha de 1063 "fue concebida y ejecutada antes de la campaña que produjo el porche y el Panteón..." y que sus dos estilos, "uno local y otro importado,...fueron producto de períodos distintos"<sup>70</sup>. Caracterizó el Panteón como "un completo rechazo de la tradición española"<sup>71</sup>. Puesto que Williams tiene razón al notar los cambios en las campañas constructivas y en los estilos, muy poco se ha añadido desde entonces a la discusión, considerándola cerrada. Sin embargo, persiste un importante número de preguntas, como las que levantó Antonio Viñayo González, canónigo archivero de San Isidoro<sup>72</sup>. Las empresas arquitectónicas de los Reyes de León son, como él ha señalado, de las mejor documentadas en la historia del arte medieval, y nadie cuestionó la relación de documento a monumento hasta Williams. Este autor toma los documentos y las inscripciones que mencionan la iglesia de Sancha y Fernando para significar que ellos no construyeron el Panteón que conocemos hoy, y que fue Urraca la que lo construyó al ampliar la iglesia. Pero: 1) Si los documentos mencionan en ambos casos sólo la iglesia ¿cómo es posible relacionar esta apelación únicamente a la campaña de Urraca y no a la de Sancha? 2) Si Urraca construyó el Panteón, ¿por qué, entonces, se colocó originalmente la inscripción concerniente al papel que jugó Sancha en el proyecto del edificio en uno de los pilares del porche del Panteón? Como investigadores, tenemos que recordar que un excesivo escepticismo es tan ingenuo como una excesiva credulidad. Y la historia, sin documentos, se vuelve pura filosofía, no ciencia práctica y empírica.

El marco para entender el arte de los reyes leoneses deriva de su intención de evocar la monarquía visigoda. Los historiadores lo interpretan de maneras distintas en el caso del Panteón. Desde hace más de veinte años, Bango ha venido sosteniendo que el Panteón de San Isidoro responde al tipo de cementerio real de tradición hispánica, según el realizado en Oviedo, del que la monarquía leonesa se sentía heredera<sup>73</sup>. Williams mantiene que la arquitectura de Sancha y Fernando era "distinctly Spanish", es decir, se refiere a tradiciones asturianas<sup>74</sup>. Caldwell sostiene que la ruptura del Panteón actual con la tradición arquitectónica local forma parte del programa de Sancha: la regeneración de su linaje leonés a través de la incorporación en él de su marido<sup>75</sup>. Su intención en el Panteón era sugerir una continuidad con la crypta asturiana, y, al mismo tiempo, reflejar el Westwerk carolingio y ottoniano y el atrio-torre franco,

Así, Caldwell está de acuerdo con García Romo y Durliat de que se podría hacer una comparación fructífera del Panteón con Saint-Benoît-sur-Loire, especialmente en el sentido de la decoración escultórica; así no tiene que depender de Toulouse<sup>76</sup>. En cierto sentido, esta postura contrasta con la que sostiene Bango. Este investigador ha indicado que las diferencias con la tipología arquitectónica de Saint-Benoît son radicales, mientras que las afinidades son tan sólo accidentales, debidas a la interpenetración con léxico románico de una estructura tradicional hispana<sup>77</sup>. A pesar de las diferencias arquitectónicas, es este léxico románico nacido en lugares más antiguos que Saint-Sernin, como Caldwell señala, el que podría resolver el problema de "la precocidad incomprensible de los logros españoles" argumentado por Williams. Eliminaría también la contradicción que él notó entre "el aislamiento provincial" de las artes monumentales en León y "la impresión opuesta" del Panteón y las artes suntuarias producidas para Fernando y Sancha<sup>78</sup>. Tal vez, las artes suntuarias nos podrían indicar algunos datos sobre la arquitectura de los reyes. Bango, al referirse al templo construido por Fernando I que Williams considera prerrománico escribe: "Al contemplar... el arca de las reliquias de San Isidoro, regalada por el monarca a la basílica leonesa, vemos cómo el esquema arquitectónico responde a un típico vano de edificio del románico pleno, especialmente en el tratamiento de la arquivolta con los tacos tan característicos de los primeros edificios de esta fase del estilo. El maestro eborario no ha hecho más que transmitirnos... un detalle de un edificio de su entorno"<sup>79</sup>.

Varias interpretaciones interesantes y conflictivas se plantean en el Panteón de León. ¿Es el piso superior del actual Panteón el lugar donde Fernando hizo su penitencia, como se ha creído tradicionalmente y sigue manteniendo Caldwell? En este escenario, los capiteles historiados que sugieren una liturgia de difuntos y penitencial pudieran ser parte del programa de Sancha y Fernando. Sin embargo, aceptando la tesis de que Urraca construyera el Panteón soportaría el debate de Moralejo de que el contenido penitencial es un memorial a la piedad de Fernando<sup>80</sup>.

Al considerar la fecha del Panteón y su escultura, un factor importante es el ambiente artístico de León. Como se sabe, Sancha y Fernando formaron un ambiente creativo y forjaron su propio estilo nuevo para expresar sus ambiciones imperiales<sup>81</sup>. Hemos visto que utilizaron formas imperiales y quizá también artistas del norte otoniano. Por eso se necesita hacer una cuidadosa comparación estilística entre las esculturas del Panteón y varios relieves y capiteles del norte. Como notó Robb hace 50 años: "It now remains to determine the relationship of the capitals of the San Isidoro Panteón to this background material"<sup>82</sup>.

Aunque se ha admitido el papel crucial de un patrón, como Oliba, en el desarrollo del Premier art roman, la atención del investigador se ha centrado en la peregrinación y en el papel que jugó Cluny en la creación del arte románico<sup>83</sup>. Se ha reconocido la fuerza creadora del patronato real en León, pero no se ha estudiado el impacto que debió ejercer como fuerza conductora. Unido a ello se encuentran los mandatarios del reino de Navarra y Aragón en este momento crucial de la segunda mitad del siglo XI: Sancho el Mayor y sus descendientes, uno de ellos Fernando I y otro Sancho Ramírez de Aragón. En este grupo de ambiciosos gobernantes nace el arte románico en la Península Ibérica.

El impacto de la familia real de Aragón lo han estudiado Antonio Ubieta Arteta, Antonio Durán Gudiol y, más recientemente, Janice Mann, todos ellos desarrollando las observaciones que había hecho Gómez-Moreno<sup>84</sup>. Sancho Ramírez utilizó conscientemente un nuevo, distinto y pleno estilo románico para marcar su dominio, como la capilla de San Pedro en el castillo de Loarre, claramente visible desde la más cercana ciudad musulmana. Bajo el punto de vista de Mann y de otros, la catedral de Jaca, San Pedro de Loarre y los nuevos ábsides de San Juan de la Peña se construyeron aproximadamente al mismo tiempo, hacia 1072-1095<sup>85</sup>. Y acaeció un íntimo intercambio artístico entre ellos, especialmente entre Loarre y Jaca. Poco después le siguen muy de cerca Iguácel, Ujué y Santa Cruz de la Serós<sup>86</sup>. Para Aragón, la peregrinación a Compostela fue una fuente menos probable en la introducción de las formas románicas que la voluntad del rey<sup>87</sup>.

En efecto, nuestro conocimiento sobre el papel de la catedral de Jaca en relación con el arte románico ha sido fundamentalmente alterado por el cuidadoso estudio de los documentos hecho por Ubieta Arteta y por el estudio del estilo escultórico realizado por Moralejo. Aunque se creía que la catedral de Jaca fue consagrada en 1063, Ubieta Arteta establece como fechas razonables para el comienzo de su construcción entre 1077-1096, estando todavía en obras en el momento de la reconquista de Huesca<sup>88</sup>. Hoy día se admite que el ábside estaba en obras hacia 1100<sup>89</sup>. Según Moralejo, el estilo "jaqués" nació de hecho en Castilla, en Frómista, de un escultor que se inspiró en el sarcófago romano de Husillos. Este "maestro de Frómista" con su taller, que parece haber incluido al individuo que esculpió el canecillo al estilo de Gilduinus, trabajó después en Loarre, Jaca, León, Toulouse y Compostela<sup>90</sup>.

No ha sobrevivido el conjunto monástico de Frómista, sólo la iglesia de San Martín. Sabemos que la viuda de Sancho el Mayor, Doña Mayor, se retiró al monasterio de San Martín y que su testamento de 1066 dice que

empezó a edificar el monasterio<sup>91</sup>. Gómez-Moreno, García Guinea, Bredekamp y Mann aceptan la fecha de 1066 como el comienzo del conjunto monástico, incluyendo la iglesia, que podría haberse terminado en algún momento de los años 1080<sup>92</sup>. Moralejo y Durliat rechazan el documento para la iglesia porque dicen que el testamento no especifica que construyera ella la iglesia<sup>93</sup>. El hecho de que ella usara la palabra "monasterium" no debe excluir categóricamente la posibilidad de que se empezara la iglesia en ese momento. Además, Doña Mayor sí llegó a mencionar la villa que pobló alrededor de la iglesia de San Martín<sup>94</sup>. El problema es que con tanta restauración como ha sufrido la iglesia, ¿se puede escribir una historia del edificio? En cualquier caso, la comparación estilística de la escultura ayuda a descifrar el misterio.

Se han hecho observaciones muy fructíferas sobre los dos escultores que trabajaron en San Martín de Frómista<sup>95</sup>. Gómez-Moreno sugirió que el artista que trabajó en el ábside lo hizo también en Iguácel, Jaca y Nogal de las Huertas, proporcionando así la base de lo que desarrollarían después otros. Moralejo propone que el impacto del "maestro de Frómista", el artista que esculpió en el ábside el capitel de Orestes, se hizo sentir en Palencia y en el vecino Sahagún antes de 1093<sup>96</sup>. Hace esta afirmación basado en la semejanza entre el estilo de la lauda del sarcófago de Alfonso Ansúrez, muerto en 1093, y algunos capiteles de Frómista, que él cree que fueron esculpidos antes<sup>97</sup>. La comparación se fortalece con la escultura de San Zoilo de Carrión de los Condes que José Luis Senra añadió a este círculo<sup>98</sup>. En un capitel descontextualizado de San Zoilo se encuentra la huella del artista de la lauda. También se halla allí, en la portada recientemente descubierta, un taller relacionado con los de Frómista y San Salvador de Nogal de las Huertas<sup>99</sup>. Es significativo el enlace del patronato de estos monasterios. Doña Mayor, fundadora de San Martín, pudiera haber sido pariente de Doña Elvira, fundadora de San Salvador en los mismos años<sup>100</sup>. A Elvira le sigue la mujer de Alfonso VI, Constanza (†1093), quien poseyó la villa de Nogal e incluso vivió allí<sup>101</sup>. Moralejo fecha el ábside de Nogal de las Huertas antes de 1093, cuando se convirtió en dependencia de Sahagún, o antes de 1109, cuando se colocó otra inscripción en el muro exterior norte de la capilla central, un *obit* de Alfonso VI<sup>102</sup>. La contemporánea de Constanza es Doña Teresa (†1093), quien entró en San Zoilo cuando murió su marido y lo donó a Cluny en 1076<sup>103</sup>. La secuencia se podría resumir así: los capiteles del ábside de Frómista, 1080-1090; San Zoilo de Carrión, ca. 1080-1100; Nogal, antes de 1093-1109. El puente entre los monumentos palentinos y la lauda de Ansúrez (†1093) es el escultor del capitel de San Zoilo. En estas fechas, la tenencia de Carrión estaba a cargo de Pedro Ansúrez, el

padre de Alfonso<sup>104</sup>. Nos podemos preguntar si encontró al escultor en Carrión, dado que la lauda sepulcral no puede ser su primera obra.

Un problema que hay que resolver es éste: si no se pueden aceptar los documentos concernientes a las fundaciones y construcción como contemporáneos de las estructuras que sobreviven, ¿por qué ocurrió una masiva reconstrucción en todos estos lugares en las últimas décadas del siglo XI, lo cual está curiosamente indocumentado<sup>105</sup>? ¿Se debió a la reforma litúrgica?

La complicada historia arquitectónica de Jaca crea problemas similares a los discutidos antes para el análisis de la escultura<sup>106</sup>. La mayor parte de los estudios se han centrado en el tímpano de la portada oeste<sup>107</sup>. Es significativo que la portada, en su estilo e iconografía, es distinta de las portadas de Saint-Sernin. Esto indica que la catedral de Jaca o no buscó la unidad visual con los otros lugares a lo largo del Camino o precedió a las otras portadas. Moralejo enfatizó la función penitencial de la portada. Caldwell sugiere que el conjunto de imágenes penitenciales del tímpano podrían haber sido generadas por la celosa reforma agustiniana del obispo García (1076-1086). Ocón también ve a García como patrón. Analiza el crismón trinitario como manifestación de ortodoxia, quizá en respuesta a la imposición del rito romano, teniendo como propósito afirmar la doble naturaleza de Cristo. Simon propone que la duplex naturaleza de las imágenes del tímpano podría ser también un intento de describir la doble naturaleza de la ciudad de Jaca, capital y sede episcopal. En Jaca, a pesar de las pérdidas, existe amplio material en el porche, el claustro destruido y en la iglesia para estudiar. David Simon y Sonia Simon nos han proporcionado unas investigaciones prometedoras<sup>108</sup>.

De algunos de los escultores del claustro jaqués sale también el sarcófago de Doña Sancha, ahora en Jaca<sup>109</sup>. Desde el momento en que se trató de escribir la historia de la escultura románica española, este sarcófago se identificó como un monumento clave, quizá porque la data de su muerte (†1096) parece proporcionarnos una fecha de producción para la escultura<sup>110</sup>. Margarita Ruiz Maldonado ha publicado el único estudio hasta el presente sobre su iconografía, mientras que el análisis más amplio de su estilo se debe a David Simon<sup>111</sup>. Según Simon, el sarcófago se esculpió como memorial a la poderosa Infanta años después de su muerte. Basándose en una cauta y conservadora fecha para los monumentos relacionados, coloca a los dos artistas que lo esculpieron en la segunda década del siglo XII<sup>112</sup>. Con todo, muchos de los monumentos relacionados se empezaron antes de 1100. Por ejemplo, sabemos que la misma Sancha hizo una donación "ad opus ecclesiae" para su monasterio de Santa Cruz de la Serós en 1095; que su sarcófago se encontraba allí hasta que se trasladó a Jaca; y que los mis-

mos artistas que hicieron el sarcófago produjeron unos capiteles para esta misma iglesia<sup>113</sup>. En realidad, el espacio de tiempo (ca. 1095 - ca. 1120) podría corresponder a la carrera de un artista o de un taller. Siendo esto como es, el sarcófago de Doña Sancha y el tímpano del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, donde los mismos artistas también trabajaron juntos, nos proporcionan un puente desde el siglo XI hasta el XII<sup>114</sup>. Lo mismo se debe decir de una serie de monumentos: la escultura de la catedral de Jaca, la puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y las portadas de San Isidoro de León<sup>115</sup>.

## LA PRIMERA CAMPAÑA DE SILOS

El claustro de Santo Domingo de Silos, uno de los conjuntos escultóricos más bellos de la Europa medieval, ha sido escenario de batallas particularmente feroces en la guerra de las fechas. Con la explosión de los estudios sobre el románico español, el conjunto monástico está recibiendo ahora, para bien o para mal, la atención de los investigadores.

Dos de las contribuciones más importantes en la reciente literatura sobre la historia de la primera campaña de Silos se deben a Isidro Bango y Joaquín Yarza. Desde Whitehill, Bango ha sido el primero que ha intentado la reconstrucción de la historia de la iglesia, haciendo un fecundo y crítico uso del nuevo material proporcionado por las excavaciones<sup>116</sup>. Yarza hizo una sensible comparación de las primitivas esculturas del claustro silense con las del claustro de Moissac<sup>117</sup>. Esto debería hacer que se abandonara la tradicional y errónea comparación entre el claustro de Silos y los relieves de la fachada de Moissac, que son muy distintos, pero que, incluso recientemente, se han utilizado para fechar los relieves del claustro entre 1120-1130<sup>118</sup>. El argumento de Yarza apoya, de hecho, las fechas propuestas por Schapiro, como veremos más adelante.

En cierto modo, puede ser significativo que la historia del Silos románico empiece con el mismo grupo de patrones reales que construyeron los monumentos de León, Aragón y Palencia. El hijo de Sancho el Mayor, Fernando I, envió a Domingo a Silos en 1041<sup>119</sup>. La renovación estructural que él inició la continuó su sucesor Fortunio, quien canonizó a Domingo. La vida del Santo la escribió un miembro de la comunidad de Silos, Grimaldo, y es esta Vita la que nos proporciona una frustradora información respecto a las campañas constructivas de estos dos grandes abades<sup>120</sup>.

La tradición del monasterio de que fue Santo Domingo quien construyó las galerías este y norte del claustro bajo se basa en la descripción de Grimaldo sobre el lugar del primer sepulcro del Santo y el cenotafio del ábaco que se encuentra en la galería norte, cerca de la sepultura origi-

nal. La polémica moderna sobre la fecha de estas galerías empezó con investigadores franceses, que no podían aceptar la posibilidad de que un claustro español pudiera haber precedido o incluso ser contemporáneo con el de Moissac<sup>121</sup>. De hecho, se dan intrigantes paralelos entre Silos y Moissac. En ambos claustros las inscripciones sirven como cenotafios de abades (Domingo †1073, Durando †1072); por consiguiente, ambos claustros cumplen funciones memoriales<sup>122</sup>. Porter ancló su teoría sobre la cronología de Silos en la inscripción del ábaco y pensó que las primitivas galerías del claustro estaban firmemente datadas<sup>123</sup>. Algunos separaron los capiteles de los bajorrelieves, idea que se utilizó también para la escultura producida en la segunda campaña. Pero se puede demostrar que los mismos artistas trabajaron en los capiteles y en los bajorrelieves<sup>124</sup>. Meyer Schapiro, basándose en detalles estilísticos e iconográficos, especificó los *termini* de 1080-1109 para la primera construcción del claustro, y este período de tiempo sigue siendo el más cuidadosamente razonado<sup>125</sup>.

El artículo de Schapiro "Del mozárabe al románico en Silos" es un modelo a la hora de escribir historia de arte. Schapiro evita planteamientos formulistas al examinar la obra de arte y utiliza, por el contrario, una variedad de métodos apropiados para el problema particular que tiene entre manos. Su método, "la correlación crítica de las formas y significados de las imágenes con las condiciones históricas reinantes en la misma época y región", es sólido; pero, como en cualquier reconstrucción teórica, el resultado depende de la disposición interpretativa de cada uno<sup>126</sup>.

Muy poco nuevo se publicó sobre Silos en los años siguientes a la aparición del artículo de Schapiro en 1939 hasta que apareció un caudal de nueva información en las décadas de 1960 y 1970<sup>127</sup>. El año de 1988 fue el momento en que se juntó a los defensores de cualquier punto de vista sobre Silos para discutir sus ideas en dos simposios: uno en los Estados Unidos, organizado por Constancio del Álamo y por mí; el otro, organizado por la Abadía de Silos, fue publicado con el título *El románico en Silos*<sup>128</sup>. La celebración del noveno centenario de la consagración de la iglesia de Silos en 1088 añadió una panoplia de nuevos argumentos a las diversas teorías sobre las fechas. A pesar de los desacuerdos, la discusión de la escultura de Silos se amplió al observar la relación de la Puerta de las Vírgenes con los monumentos de Palencia.

## LA ESCULTURA ROMÁNICA TARDÍA EN ESPAÑA

Durante las décadas de hacia 1120-1140 se produjo un número de conjuntos esculturales de gran calidad, particularmente en Navarra. Este es precisamente el

momento en que se construyó el claustro de la catedral de Pamplona. Aunque los capiteles del destruido claustro de la catedral de Pamplona han tenido un impacto importante en la escultura española, tampoco se han estudiado hasta el grado que merecen<sup>130</sup>. María Luisa Melero Moneo ha hecho un reciente y concienzudo análisis de su impacto en el arte de Navarra<sup>131</sup>. El claustro está documentado por primera vez en donaciones hechas antes de 1115, continuaba todavía en obras en 1127 y parece que duró diez o quince años más hasta que se terminó entre 1135-1142<sup>132</sup>. Melero identifica un taller con varios miembros, muchos de los cuales pudieran haber participado en la producción de un solo capitel<sup>133</sup>.

Extrañamente, en este lugar, donde el contacto con el norte se puede demostrar claramente, se debate la relación artística entre los capiteles de Pamplona y las esculturas ultrapirenaicas. Se han sugerido comparaciones no sólo con Moissac, sino también con Saint-Etienne y La Daurade en Toulouse, Provenza y Aquitania<sup>134</sup>. Durante el período de construcción de la catedral de Pamplona, al menos uno de los obispos, si no dos, fueron franceses. Gaillard señaló que hay impresionantes correspondencias visuales con Toulouse, pero que no se debe llevar la comparación demasiado lejos<sup>135</sup>. La clave de la cuestión estriba precisamente en que cuando se dan tales semejanzas expresan una cultura compartida, no necesariamente una dependencia de un lugar sobre el otro. Los navarro-aragoneses tuvieron una estrecha relación con sus vecinos del norte, y esto se manifestó a través de alianzas eclesiásticas, militares y conyugales.

Sería informativo un estudio de los capiteles de Pamplona, ya que su influencia se extiende más allá de las fronteras del reino de Navarra, como, por ejemplo, a Soria y Santo Domingo de la Calzada<sup>136</sup>. Relacionado con Pamplona está el intercambio internacional que ocurrió con Gilbertus de Toulouse, similar a lo que ocurrió con Gilduinus una generación antes. La Virgen de Solsona es un ejemplo innegable del contacto artístico entre el norte de España y la segunda generación de artistas de Toulouse. Moralejo señaló la relación entre Saint-Etienne de Toulouse y el claustro de Santa María de Solsona (Lérida)<sup>137</sup>. También se ha relacionado con el mismo taller tolosano la portada de Ripoll<sup>138</sup>. Azcárate e Íñiguez han analizado el sincretismo de la escultura navarra; es un principio fundamental no sólo para Navarra, sino también para todo el arte de la escultura románica española<sup>139</sup>. No se trata de un copiar servil, sino de una integración creativa de las múltiples corrientes artísticas que flotaban por la Península.

El innovador conjunto de imágenes del sarcófago de Doña Blanca de Nájera (†1156) ilustra los conceptos medievales de amor, realeza y salvación<sup>140</sup>. Deriva de las mismas corrientes artísticas que los capiteles de Pamplona; tradición local, Borgoña, Toulouse y la cultu-

ra cortesana de Aquitania. Parece que sólo trabajó un artista en este proyecto, aunque fue capaz de variar su estilo de acuerdo con las necesidades expresivas. Su mano también pudiera reconocerse en la portada de Santa María de Sangüesa, aunque modificada: en las figuras de los salvados y de los apóstoles debajo del Cristo del tímpano, incluso en las estatuas-columnas, firmadas por Leodegarius. Muchos han supuesto que era de origen francés<sup>141</sup>. Tan significativo como su carácter internacional es la originalidad que demuestra tanto en el tratamiento expresivo de la figura como en visualizar los conceptos teológicos y la experiencia humana.

Si es difícil definir cuándo empieza la escultura románica, de la misma manera resulta dificultoso determinar dónde marcar una línea entre el románico y el gótico<sup>142</sup>. Un perfecto ejemplo de esto lo tenemos en el hecho de que Leodegarius de Sangüesa y los tres grandes "maestros" de Oviedo, Ávila y Compostela se pueden caracterizar fácilmente como "góticos", ya que utilizan la forma característica estructural de la portada gótica, la estatua-columna. El término "de transición", utilizado frecuentemente para describir la escultura de la segunda mitad del siglo XII, es también problemático. No se puede rastrear una clara transición desde la Puerta de las Platerías de Compostela a la portada del Sarmental de la catedral de Burgos; más bien, se puede hablar de experimentos con el nuevo sistema<sup>143</sup>. Tanto en la Península Ibérica como en Languedoc y Provenza, la escultura monumental continuó desarrollándose por un sendero independiente y creativo. El término "tardorrománico" reconoce el carácter distintivo de las esculturas producidas hacia los años 1130 a 1200, que son diferentes de las obras de hacia 1070 a 1120. Los estudios que definen nuestro conocimiento de la escultura románica tardía en España se deben José Manuel Pita Andrade, Georges Gaillard y Manuel Gómez-Moreno<sup>144</sup>.

El arte tardorrománico comparte ciertos rasgos con el gótico. Se caracteriza por un estilo "dinámico", con macizas figuras de presencia poderosa, en posturas retorcidas y envueltas en agitados ropajes, y se encuentra tanto en Europa como en Bizancio<sup>145</sup>. José Pijoán lo describió en 1925 como "románico barroco"<sup>146</sup>. La corriente artística incluye monumentos como los de Silos tardío, Soria, Tudela, Ávila y Santiago de Compostela. Fuera de la Península, monumentos similares son Saint-Gilles-du-Gard, Arles, Senlis, y, en metalistería, la obra de Nicolás de Verdun<sup>147</sup>. En muchos casos, se podría emplear tanto el término "gótico" como el de "románico". Otra etiqueta usada frecuentemente es la del "Estilo 1200"<sup>148</sup>. Este término podría ser engañoso porque asocia el "estilo dinámico" con la vuelta del siglo, cuando estaba en boga mucho antes. El Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela representa la culminación de esta época en la Península, no su fuerza generadora.



Varias corrientes se unen para formar la escultura tardorrománica española integrando elementos indígenas e importados. Una parece que se origina en Burgos, probablemente en Santo Domingo de Silos, y se expande hacia el este, a través de Soria y Navarra hacia Aragón, desde donde va a alcanzar eventualmente Compostela. Una segunda, de carácter marcadamente borgoñón, aparece en Ávila, Carrión de los Condes, se propaga por todo el norte de Palencia, y vuelve a Lugo y a Compostela.

La segunda corriente ha sido clarificada recientemente por James D'Emilio<sup>149</sup>. Desarrolla la idea propuesta por Gómez-Moreno de que esta corriente nació en San Vicente de Ávila, apareció en Santiago de Carrión de los Condes y floreció finalmente en Compostela<sup>150</sup>. D'Emilio establece que las esculturas de la fachada de Carrión debieron esculpirse durante los años 1160, revisando ligeramente la cronología propuesta por Moralejo<sup>151</sup>. Esta corriente artística tiene una clara relación con los monumentos borgoñones, aunque la evidencia disponible hace difícil definir cuál fue exactamente el medio de transmisión<sup>152</sup>. El impacto de este estilo del norte de Palencia y Burgos entre los años 1160 a 1200 lo ha estudiado extensamente José Luis Hernando Garrido, que enfoca sus estudios en Aguilar de Campóo, San Andrés de Arroyo y el claustro gótico primitivo de Las Huelgas<sup>153</sup>.

Para la segunda campaña del claustro de Silos, en la cual se construyeron las galerías sur y oeste, solía haber una contienda de fechas. Afortunadamente, lo que empezó por ser un enorme vacío en la opinión -un período de tiempo de hacia 1158 hasta 1230- se ha resuelto en gran parte. El problema fundamental en este caso consistía en si los relieves de Silos eran anteriores o posteriores al Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo, completado en su mayor parte en 1188. La evidencia visual de los monumentos y la textual de los documentos sugieren que los relieves de la Anunciación y del Arbol de Jesé de Silos y de los capiteles relacionados debía estar en marcha en 1158, cuando el presupuesto monástico adjudicó fondos para las "*opera claustrum et domorum*"<sup>154</sup>. La confraternidad de Silos con Osma condujo a un intercambio artístico, como testifican los capiteles de la sala capitular de la catedral de Osma<sup>155</sup>. De aquí se propagó desde Silos y Osma hasta Soria, Navarra y, finalmente, al Pórtico de la Gloria<sup>156</sup>. La serie de opiniones más curiosas referentes a la escultura tardía de Silos han sido propuestas por Lacoste. Fue Lacoste el que volvió a fechar muchos monumentos del norte de España hacia el año 1200 basado en su fecha propuesta para Silos, tan tardía, quizá, como del primer cuarto del siglo XIII<sup>157</sup>. En 1989 revisó su fecha de los relieves tardíos datándolos ahora de hacia 1180, aunque sigue creyendo que son posteriores a la obra de Mateo<sup>158</sup>. Ahora que Lacoste hizo la

merced al escultor de Silos de entrar en el siglo XII, mantiene, sin embargo, que el artista es de origen borgoñón<sup>159</sup>. La documentación visual que provee no apoya bien estas opiniones. De manera similar, Dulce Ocón ha hecho comparaciones demasiado generalizadas con monumentos sicilianos, aunque algunas de sus sugerencias son interesantes<sup>160</sup>.

Gaya Nuño y Gudiol Ricart caracterizaron la influencia de Silos sobre el arte castellano como "absoluta y absorbente", pero a esto habría que añadir el impacto de Soria<sup>161</sup>. La esfera de influencia de este estilo pudo haber nacido no sólo de la confraternidad entre Silos y Osma, sino que también parece estar unida al rey Alfonso VIII, de origen castellano-navarro, que creció en la ciudad de Soria. Que hubo un estilo distintivo soriano antes de la fusión con los motivos de Silos se puede demostrar en el claustro de San Pedro de Soria, empezado después de 1152. La iglesia de Santo Domingo de Soria, iniciada hacia el momento en que Alfonso VIII se casó con Leonor de Aquitania en 1170, resulta ser una fuente fértil para el arte tardorrománico de la Península, aunque este monumento no ha recibido la atención que se merece por parte de los estudiosos.

Como lo demostró Gaillard, las fuentes locales para el impresionante grupo de escultores que trabajó en la Península durante la segunda mitad del siglo XII son tan importantes como las importaciones foráneas; esto no significa hablar de dependencia<sup>162</sup>. Un lugar con una categoría plenamente internacional, como Santiago de Compostela, evoca intencionalmente este puesto con su arquitectura y decoración escultórica<sup>163</sup>. El "misterio" de los grandes artistas que produjo la Península durante la segunda mitad del siglo XII queda resuelto si se acepta que el influjo de gente de orígenes diversos debido a las alianzas reales, a la reforma religiosa, a la reconquista y a la repoblación fueron destinados a generar innovación en las artes. Y el resultado fue, como lo notó Sauerländer, que España se encontró a sí misma entre los centros catalíticos que produjeron el "Classical revival" en Europa en las últimas décadas del siglo XII<sup>164</sup>. El predominio del estilo castellano e iconografía en la mayor parte del norte cristiano marca la hegemonía política de su rey durante la segunda mitad del siglo XII.

Se ha demostrado en diversos estudios los estrechos lazos artísticos entre las regiones ligadas geográficamente del norte de Burgos, La Rioja, Navarra y Aragón. Los capiteles del ábside de la iglesia de peregrinación de Santo Domingo de la Calzada nos proporcionan una integración creativa de los motivos iconográficos y estilísticos encontrados en otros lugares, entre ellos, Silos y Pamplona<sup>165</sup>. El Arbol de Jesé, descubierto recientemente en los pilares del ábside, deberá proporcionar un ímpetu para estudios sobre este monumento y sus relaciones artísticas<sup>166</sup>. Como Santiago de Compostela, esta

catedral se identifica como lugar asociado a la peregrinación. Otros ejemplos de los lazos artísticos entre el noreste de Burgos, Navarra y Aragón demuestran la vida itinerante de los escultores. El primoroso friso en el interior de Santiago de Agüero (Aragón) probablemente sea de un artista castellano, como dice Lacoste<sup>167</sup>. Bango identificó un artista aragonés que trabajó en Castilla, en Grado del Pico<sup>168</sup>. Se puede trazar la carrera del Maestro de Riotirón quien reúne las tendencias artísticas de la zona fronteriza<sup>169</sup>. Y la iglesia de Ahedo de Butrón (Burgos) muestra contactos con el estilo aragonés identificado bajo el nombre del "Maestro de San Juan de la Peña"<sup>170</sup>.

El "Maestro/taller de San Juan de la Peña" ha recibido en los últimos años un intenso análisis. Aunque muchos han cuestionado la atribución de tantas obras a un solo individuo, ha sido difícil arrancar esta conveniente etiqueta de un estilo tan marcado. Lacoste mantiene la idea de un solo maestro que trabajaba con asistentes<sup>171</sup>. Propone que el artista fue entrenado en Santo Domingo de Soria, un aserto problemático<sup>172</sup>. Mientras está claro que este "artista" conocía Soria muy bien, parece demasiado fuerte insistir en que, de hecho, fuera entrenado allí, ya que su arte revela sus orígenes pirenaicos. Pamela Patton identifica no un solo individuo, sino un grupo que trabaja en un estilo unificado<sup>173</sup>. Melero ha separado las diversas manos en tres talleres, el de Biota, el de San Pedro el Viejo de Huesca y el de San Juan de la Peña<sup>174</sup>. Según Melero, la fuente de este estilo regional corresponde a la escultura en el interior del ábside de La Seo de Zaragoza, que se puede documentar hacia 1184-1188<sup>175</sup>. La investigación más reciente tiende a confirmar la suposición de Porter, es decir, que trabajaron a finales del siglo XII<sup>176</sup>.

El impacto de Castilla también se siente profundamente en Navarra. Lacoste sugiere que los artistas de San Miguel de Estella y San Nicolás de Tudela se entrenaron juntos, y que Silos fue la fuente principal de su estilo<sup>177</sup>. Resulta difícil identificar un lugar concreto para la formación de los artistas del último cuarto del siglo XII precisamente porque nos encontramos ante un estilo verdaderamente trans-regional. Melero identifica un círculo de escultores que incluye los que produjeron los relieves del ábside de la Seo de Zaragoza y sugiere que pudieran haberse formado juntos, pero no en Silos<sup>178</sup>. Quizá tengan raíces en Santo Domingo de Soria y en Sangüesa<sup>179</sup>. Estas iglesias reales, claramente importantes intermediarios, sin embargo carecen de la fluidez que tienen las esculturas silenses. Por eso, estos escultores pudieran haber tenido un conocimiento de Silos (no necesariamente entrenamiento), al igual que lo tuvieron los escultores del Pórtico de la Gloria<sup>180</sup>. Según la cronología que propone Melero, los monumentos relacionados con el ábside de la Seo de Zaragoza, como el

tímpano de San Nicolás, las primeras obras de la colegiata de Tudela y el Pórtico de la Gloria, se encontraban en obras más o menos avanzadas en la década de 1180. Esto sugiere un desarrollo rápido y unido para la escultura hispánica producida a finales del siglo XII, tanto en Galicia como en Aragón, y se distingue por una afición a la elaboración y a la plasticidad<sup>181</sup>.

La dirección tomada por el arte catalán en la segunda mitad del siglo XII corresponde al mismo interés en la complejidad compositiva. Las esculturas altamente conservadoras de los Pirineos, como, por ejemplo, Cuxa y Urgell, mantienen el carácter formal de las robustas esculturas de los artistas del primer románico<sup>182</sup>. Por eso, podríamos decir que la continuidad, más que la experimentación, es lo que caracteriza esta fase del arte catalán. La alianza de Cataluña con Aragón durante el siglo XII podría explicar la apariencia de los monumentos con reminiscencias de los artistas que trabajaron en Jaca. Se pueden encontrar reminiscencias de este estilo en Covet y quizá en la gran portada de Ripoll, aunque hay diferencias de opinión sobre este asunto y también sobre la fecha, hacia 1146 o dentro del tercer cuarto del siglo XII<sup>183</sup>.

Dada la situación geográfica, una curva de tierra que abraza el Mediterráneo, Cataluña nos suministra las conexiones más claras con el arte medieval italiano. La carrera del maestro de Cabestany, cuyas obras se pueden encontrar a lo largo del creciente, tan adentro como Navarra en la Península Ibérica, es una indicación de los gustos compartidos de la región durante el último tercio del siglo XII<sup>184</sup>. Los múltiples pliegues paralelos y una cierta ferocidad de expresión que caracterizan a este artista se puede ver como su legado a esta región; los dramáticos relieves de Tarragona podríamos describirlos como herencia suya<sup>185</sup>. Juntamente con Castilla y Navarra, Cataluña conserva un rico tesoro de claustros románicos, entre ellos, los claustros historiados de la catedral de Gerona y San Cugat del Vallés, edificados no antes del último tercio del siglo XII, probablemente, durante la década de 1190<sup>186</sup>.

## ICONOGRAFÍA

La rica iconografía de la escultura románica española apenas ha empezado a ser explorada. Joaquín Yarza Luaces es uno de los pioneros en el campo. En su ensayo "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana" sienta materiales básicos para la investigación de la iconografía medieval: las fuentes escritas y orales, los artistas y los clientes o patronos<sup>187</sup>. Yarza establece su fundamento en un método tradicional al identificar el tema citando el texto correspondiente, si bien entiende que esto no siempre es posible. Y aunque la estructura de los

estudios iconográficos debe fundarse en tal cimiento, lo que falta en algunos es el relleno de la estructura a través de la contextualización de la imagen. Con esto aludo a las circunstancias específicas sociales y culturales que produjeron una nueva imagen o que la llevaron a su popularidad. Sin esta sustancia conceptual, un estudio iconográfico corre el peligro de no ser más que una lista de imágenes interesantes superficialmente identificadas por algún texto o, simplemente, manifiestos sobre el simbolismo. El resultado es, más bien, como leer un catecismo.

El reconocimiento de que no siempre es posible identificar un texto escrito único como fuente definitiva de una imagen ha abierto las puertas a un entendimiento más amplio de la cultura medieval, pero es algo que se debe explorar con mucha precaución. Tal vez parece demasiado radical afirmar que los artistas y los clientes "jamás llegaron a traducir en palabras el pensamiento que anima un programa iconográfico" o que se "consideraría reiterativo" el hacerlo<sup>188</sup>. Cuando discutimos la falta de documentos escritos en nuestro campo, tenemos que considerar que lo que no se hizo fue preservarlos en un archivo para la posteridad<sup>189</sup>. La conservación de las notas del abad Suger sugiere un sentido de historia o un concepto de autoimportancia, distinto de la mayor parte de sus contemporáneos. Pero esto no significa que no se discutieran sus ideas o que no se pusieran por escrito o que no se hicieran nunca notas, dibujos o modelos<sup>190</sup>. Había guías turísticos en Cluny y probablemente también en Santiago de Compostela que explicaban los monumentos a los visitantes, incluyendo clérigos, y había una larga tradición de inscripciones explicativas en el arte medieval<sup>191</sup>. Ejemplos notables incluyen el tímpano de Jaca, los relieves del claustro de Silos, las numerosas inscripciones del claustro de Moissac, el tímpano de Moradillo de Sedano y la escultura de San Miguel de Estella. En otros medios también se pueden contar las vidrieras de la catedral de Canterbury, cuyas inscripciones en verso se registraron varias veces durante la Edad Media<sup>192</sup>. La audiencia de estos monumentos no era monolítica; los clérigos educados y los aristócratas responderían cada uno de ellos de una manera muy diferente de la de los hermanos con menos cultura o el público general, y cada uno de ellos exigiría una explicación de tipo distinto.

Por otra parte, es correcto notar que las ideas se podían entender a un nivel intuitivo. La cultura monástica, tal como la describen Jean Leclercq y Marie-Dominique Chenu, desarrolló una "imaginación santificada", resultado de años de educación e inmersión en la religión<sup>193</sup>. Una imaginación "santificada" por tal entrenamiento pudiera percibir los paralelos entre una situación local y los episodios bíblicos, por ejemplo<sup>194</sup>. Además, esta cultura monástica y los sistemas de memoria medieval pro-

porcionaron los cimientos de la cultura literaria y visual de los siglos XI y XII<sup>195</sup>. Su capacidad de invención derivaba en gran parte de la habilidad de captar ideas o formas existentes y recombinarlas en nuevas maneras<sup>196</sup>. Este proceso pudiera ser la razón por la cual son posibles tantas interpretaciones del tímpano de Jaca. Sin embargo, este tipo de interpretación debe investigarse cuidadosamente y ha de estar firmemente soportada con textos contemporáneos, incluso si es difícil conseguir un argumento "sin costura" perfectamente construido.

Fue precisamente a la luz del ambiente monástico de Silos como se interpretaron los relieves del claustro. Schapiro basó su lectura de las esculturas y de los manuscritos de Silos en su conocimiento de la cultura monástica de este lugar y en las circunstancias especiales de la España cristiana. Sin embargo, su interés no se extendió a una lectura unificada de las imágenes del claustro, sino en aspectos particulares, como los músicos representados marginalmente en el ambiente de una ciudad amurallada sobre el arco que enmarca el relieve de la Duda de Santo Tomás. Para Schapiro estas figuras representan la intrusión de lo que él caracterizó como motivos seculares, urbanos, dentro del arte del monasterio, una intrusión atribuida a los escultores, que asume eran laicos. En este ensayo y en otro titulado "Sobre la actitud estética en el arte románico" Schapiro propone la idea de una libertad artística en la Edad Media y asume una oposición entre el arte sagrado y secular<sup>197</sup>. La celebración del artista en los márgenes de la sociedad deriva en parte de los ideales artísticos, bohemios y marxistas de la primera mitad del siglo XX. Era apropiado que O. K. Werckmeister, también marxista, reexaminara recientemente las sugerencias de Schapiro<sup>198</sup>. Werckmeister utiliza los textos de la liturgia romana e hispana de Silos como base para un penetrante análisis iconográfico de los relieves de la Duda de Tomás y Emaús. Al contrario de Schapiro, Werckmeister encuentra un significado bíblico en estos músicos y cuestiona el concepto de su "marginalidad", aunque él ve los relieves como un argumento dialéctico sobre la relación entre la comunidad monástica y la apertura a los peregrinos. La creativa combinación de conceptos de las liturgias romana e hispana y el ambiente monástico han sido citados también por otros<sup>199</sup>.

La reforma litúrgica del siglo XI nos proporciona una clave para entender el carácter especial de la imaginería hispana. Aunque existe una tendencia por parte de muchos de utilizar la reforma litúrgica como algo absoluto para fechar las obras de arte (asumiendo un cambio inmediato en la forma), éste no fue el caso. Se siguió leyendo los antiguos manuscritos litúrgicos y quizá se utilizaran, a juzgar por sus glosas. Que se valoraba esta antigua tradición -y que se usara, quizá, ocasionalmente la antigua liturgia hispana- es evidente por el hecho de

que, en el siglo XIII, el bibliotecario de Silos registró los títulos que estaban fuera de sus manos: algunos se encontraban en la oficina del maestro de coro<sup>200</sup>. Por consiguiente, la reforma litúrgica no marcó un rechazo de la tradición local. Mientras la reforma litúrgica y el impacto de los monjes cluniacenses se manifiesta en monumentos como en la lauda de Alfonso Ansúrez del centro cluniacense de Sahagún, incluso aquí se puede descubrir una continuidad cultural, si uno escoge reconocerla. Moralejo examinó el estilo del sarcófago y sus imágenes a la luz de ambas fuentes, locales e importadas<sup>201</sup>. En un análisis del impacto de las ideas cluniacenses sobre las imágenes, Deborah Hassig se muestra reluctante a admitir que algunas de las prácticas que analizó no tuvieran una fuente exclusiva galicana<sup>202</sup>. Cuando los investigadores sean capaces de integrar ambos aspectos, continuidad y cambio, en las historias que escriben, entonces podremos apreciar la iconografía hispana.

Ciertamente, la riqueza del arte románico español deriva, en gran parte, de las circunstancias especiales de la Península Ibérica en este momento. Su naturaleza ha sido debatida por historiadores como Sánchez Albornoz, Castro y, recientemente, por Lineham<sup>203</sup>. La evidencia de las mismas obras de arte pudiera contribuir a resolver eventualmente estos conflictivos puntos de vista de la historia española. Por supuesto, la Península Ibérica comparte muchas tradiciones artísticas europeas. Así, los principios de la adaptación del arte romano al románico descritos por Adhémar se pueden aplicar fructíferamente al escribir la historia del arte español, como hizo Moralejo<sup>204</sup>. El análisis más detallado de la adaptación de un tema romano a la escultura románica española lo ha hecho Sonia Simon. Ella va más allá de la simple identificación de la forma hasta demostrar que el significado antiguo no se había olvidado<sup>205</sup>. Por otra parte, la Península Ibérica era un territorio compartido por musulmanes, cristianos y judíos y el impacto de este fenómeno para las artes sólo está empezando a ser explorado<sup>206</sup>. La coexistencia, no siempre pacífica, de estos tres "pueblos de la Biblia", tiene implicaciones interesantes en la iconografía de la portada cristiana<sup>207</sup>. La sugerencia de Melero de que muchos temas de la portada de Santa María de Tudela pudieran entenderse leyendo la escatología musulmana fue rechazada de plano por Beatriz Mariño, quien señaló que las imágenes pudieran derivar exclusivamente de fuentes cristianas. De hecho, uno se debe preguntar si el lenguaje visual de la portada no se intentó para comunicar con todos los grupos residentes en la ciudad. El uso enfático de imágenes del divino Cristo triunfante y de la Trinidad en Tudela y en los territorios cristianos de la Península pudiera entenderse fácilmente como un mensaje para los viandantes que no eran cristianos<sup>208</sup>. Williams identificó en el tímpano del Cordero de León las imágenes relacionadas con la

Reconquista y las circunstancias específicas de los reyes de León<sup>209</sup>. El estudio del tema del caballero victorioso de Margarita Ruiz Maldonado nos proporciona el impacto de la Reconquista en algunas de estas imágenes, además de las prácticas religiosas, los procedimientos legales y la literatura cortesana<sup>210</sup>.

Lo que choca en el estudio de la iconografía de la portada hispana es precisamente la riqueza de imágenes distintivas y locales que se han encontrado, lado a lado, con el repertorio "internacional" compartido con las regiones del norte de los Pirineos<sup>211</sup>. Melero ha identificado fecundamente una serie de temas inusitados y sus fuentes textuales: el diablo aconsejando a Herodes, la mujer apocalíptica e imágenes de los escultores. La *proskynesis* la ha estudiado Bango. Su estudio no afecta tanto a la corriente estilística bizantinizante como a la contextualización icónica de las prácticas del homenaje vasallático introducidas en Occidente desde hace siglos<sup>213</sup>. La genuflexión como una forma de adoración explica la postura del ángel arrodillado en la Anunciación de Silos<sup>214</sup>. Como he sugerido, la combinación inusitada de adoración, Anunciación y Coronación manifiesta la invención de esta composición en el ambiente monástico. Yarza analizó la imagen internacional de la *psychostasis* y el peso de las almas; y una serie de imágenes sobre el tema lo ha reunido Garrido como evidencia del modo en que pudo propagarse el estilo y el tema a través de una región<sup>215</sup>. Mariño ha realizado estudios sobre temas jurídicos y religiosos en las portadas, poniendo particular interés en el castigo de los pecadores<sup>216</sup>. La formación de la iconografía de un santo, desde su realidad histórica hasta las imágenes convenientes a la sociedad de cada momento, ha sido analizada por Bango en la figura de San Lorenzo, representado en un capitel de Jaca<sup>217</sup>.

Se ha producido una virtual avalancha literaria sobre el material considerado en otro tiempo como "marginal" y "secular": la flora y la fauna que constituyen la mayor parte de la ornamentación arquitectónica<sup>218</sup>. Los canecillos y capiteles que forman la decoración arquitectónica, con sus animales míticos y temas obscenos, han sido el enfoque de varios estudios<sup>219</sup>. El por qué tienen que aparecer representaciones de copulación, masturbación, exhibicionismo como parte significativa de la decoración de la iglesia no se ha explicado totalmente. Se sugiere que estos temas reflejan actitudes sexuales locales y un rechazo de la moralidad oficial, pero esto no puede explicar la importancia dada a estas figuras colocadas justamente bajo el tejado de la iglesia y en las ventanas. Gerardo Boto demuestra que las imágenes de algunos canecillos reflejan antiguos componentes festivos de carnaval, asumidos por la Iglesia cristiana<sup>220</sup>. L. G. Freeman y J. González Echegaray sugieren que estas representaciones no siempre pueden ser negativas, sino que pueden connotar con fuerzas de fertilidad y regene-

radoras, o incluso alegorías de la misma Iglesia, que, como prostituta, recibe a todo el mundo<sup>221</sup>. Una explicación intrigante es la de Horste Bredekamp<sup>222</sup>. Propone que utilizaron los capiteles y los canecillos de Frómista para educar a los peregrinos sobre las tentaciones y peligros que pudieran encontrar a lo largo del Camino de Santiago. Sugiere que la temática y la carnosidad del estilo hispanolanguedociano eran una estratagema para condenar el pecado carnal. De ahí la expansión de esta forma a lo largo del Camino de Santiago que sirvió con un propósito didáctico. Esta teoría es problemática, ya que el estilo no es menos carnoso en las representaciones de modelos con un papel positivo, como el Cristo y los apóstoles de Toulouse, Moissac y Huesca.

## CONCLUSIÓN

En la introducción de este ensayo he indicado la necesidad de liberarse de aquellos "hábitos de pensamiento" que impiden el avance de entendimiento en nuestro campo. Estos "hábitos" incluyen el concepto de camino de peregrinación como conducto de cultura europea, especialmente francesa, dentro de una Península Ibérica retrasada. Desafortunadamente, la misma subordinación se ha introducido en el estudio de la escultura románica tardía con el concepto del "estilo 1200" y las sugerencias de que las mejores esculturas producidas en la Península reflejan necesariamente desarrollos foráneos. Quizá la reinterpretación del arte "indígena" es característica de la escultura románica, en oposición a la gótica, al menos en España. Por estos elementos "indígenas", el arte de la España cristiana se puede llamar un arte románico. Este arte de sincretismo integra las artes antiguas, documentos tangibles de un pasado muy estimado, y las nuevas, de una cultura ambiciosa, aristocrática y también internacional. La evocación de todas estas asociaciones

podiera proporcionar la clave para comprender el éxito del nuevo arte monumental. Ya sea cuestión o no de una mente directiva, como en el caso de los primeros monarcas, la difusión de la escultura y arquitectura románicas hizo ciertamente visible la unidad cultural en los territorios cristianos y creó una identidad distinta de la musulmana del sur. La mayor parte de las imágenes de las portadas del siglo XII se podrían entender como una declaración del triunfo cristiano tanto en lo espiritual como en lo militar. Al revisar la literatura, lo que salta a la vista es que los investigadores están siguiendo ahora vigorosamente el estudio de la escultura románica española. Ningún estado de la cuestión puede pretender ser completo, particularmente si se considera la explosión de publicaciones que han aparecido desde 1980. Sin embargo, todos los esfuerzos de los autores no servirán de nada si no se hace un índice sistemático de estas publicaciones y se facilita el acceso a la comunidad de investigadores. Por eso, los editores deben facilitar activamente la inclusión de sus publicaciones en los archivos de los centros nacionales bibliográficos, como la Biblioteca Nacional y el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y, quizá, todavía más importante, en los repertorios internacionales, como la *Bibliographie de l'histoire de l'art o la International Medieval Bibliography*. El lado positivo de este aumento de investigadores es que se está estudiando un mayor número de monumentos. Sin embargo, también está claro que se debe ejercer un mayor control en la calidad de las publicaciones.

Pero lo que se necesita urgentemente, y es algo que no se ha hecho, son excavaciones científicas y cuidadosas en lugares clave, como Frómista y otros muchos monumentos. El estudio arqueológico, la materia prima de la historia de arte, nutre la exploración de la iconografía. Con este fundamento, los nuevos estudios quizá puedan proporcionarnos la base para resolver algunos de los problemas "ortodoxos".

---

## NOTAS

\* Este trabajo fue presentado en la Universidad Autónoma de Madrid en mayo de 1995. Para la investigación, Montclair State University me concedió un Separately Budgeted Research Grant en 1995.

\*\* Quiero agradecer al Profesor Isidro Bango Torviso por haberme invitado a escribir este trabajo y presentarlo en la Universidad Autónoma de Madrid en mayo de 1995. Mi agradecimiento también a Constancio del Álamo por la traducción de este artículo. Asimismo, deseo dar las gracias a mis colegas por haberme enviado copias de sus publicaciones. Gracias, finalmente, a las bibliotecarias del CSIC, Instituto Diego Velázquez, y de la Biblioteca Nacional de Madrid por su inestimable ayuda, y a Montclair State University por haberme concedido el Separately Budgeted Research Grant de 1995.

<sup>1</sup> Fue Émile MALE quien promovió ambas ideas, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, París, 1.<sup>a</sup> ed. 1922. Mis citas se refieren a la traducción inglesa, *Religious Art in France: The Twelfth Century*, ed. Harry BOBER, trad. M. Mathews, Princeton, 1978. Véase cap. I, "The Birth of Monumental Sculpture: Influence of Manuscripts"; cap. V, "Enrichment of the Iconography: Suger and His Influence"; y "Editor's Forward", esp. XX.

- <sup>2</sup> Fue Arthur KINGSLEY PORTER quien utilizó el término «ortodoxo» para caracterizar la teoría de que Toulouse fuera el centro generador de la escultura románica, «Spain or Toulouse? and Other Questions», *The Art Bulletin* 7 (1924-1925) 4.
- <sup>3</sup> Los estudios clásicos son los de Arthur KINGSLEY PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture*, 2 vols., Florencia [1927]; Manuel GÓMEZ MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934; José GUDIOL RICART y Juan Antonio GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae* 5, Madrid, 1948. Los mejores resúmenes son los de Pedro de PALOL y Max HIRMER, *Early Medieval Art in Spain*, Munich y Londres, 1967; Joaquín YARZA LUACES, *La Edad Media*, Historia del arte hispánico 2, Madrid, 1980; *Arte y Arquitectura en España 500-1250*, 6.ª edición, Madrid, 1990; Isidro BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, 1989; *El románico en España*, Madrid, 1992; "Arquitectura y escultura monumental", *La cultura del románico. Siglos XI al XIII*, Historia de España Menéndez Pidal 11, Madrid, 1995, 345-414.
- <sup>4</sup> Recientemente Isidro G. BANGO TORVISO ha escrito sobre los inconvenientes para aceptar la expresión "románico" referida al arte de los siglos XI y XII en particular y, en líneas generales, sobre la historia de los estilos; "Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media", *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección Artes Plásticas y Monumentales* 15 (1996) 15-28. Para la historiografía del término "románico" ver: BOBER, "Editor's Forward" (n. 1), vii-xii; Linda SEIDEL, *Songs of Glory: The Romanesque Façades of Aquitaine*, Chicago, 1981, 4-11, y bibliografía en nota 4, 83; Tina WALDEIER BIZZARRO, *Romanesque Architectural Criticism: A Pre-history*, Cambridge, 1992.
- <sup>5</sup> Kenneth John CONNAT, «Proto-Romanesque Architecture in Southern Europe», *Carolingian and Romanesque Architecture*, Nueva York, 1959, ed. rev., 1978, 87-93; BANGO, *Alta Edad Media* (n. 3), 16-17, 42.
- <sup>6</sup> CONNAT, *supra*, 87. Fue GÓMEZ MORENO (n. 3) el primero que propuso para estas construcciones el nombre de "protorrománico", 55-56.
- <sup>7</sup> CONNAT (n. 5), 87. Frente a estas posiciones de ver en lo asturiano una manifestación protorrománica, Isidro G. BANGO TORVISO propone una lectura interpretativa de la cultura artística asturiana como manifestación de la tardoantigüedad, "La cultura artística de la monarquía astur, la última manifestación de la antigüedad", *ASTURES*, Gijón, 1995, 171-185.
- <sup>8</sup> «The Meaning of 'Sculptor' in the Romanesque period», *Romanesque and Gothic: Essays for George Zarnecki*, Woodbridge, 1987, 1: 49-61.
- <sup>9</sup> Por ejemplo, en sus conferencias, Meyer Schapiro sugirió que la estatua-columna tuvo una relación visual muy fuerte con las figuras pintadas en los espacios verticales entre las ventanas en los interiores de los ábsides. Véase Willibald SAUERLÄNDER, "Die gestörte Ordnung oder "le chapiteau historié", *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhundert*, Frankfurt, 1992, 1: 431-456.
- <sup>10</sup> Joaquín YARZA LUACES, "Escultura románica", *Arte Catalán. Estado de la cuestión*, Actas del V Congreso Español de Historia de Arte, Barcelona, 1984, 121, 136-137, nota 9.
- <sup>11</sup> *L'art des sculpteurs romans*, París, 1931, 123-138; Eliane VERGNOLLE, «Chronologie et méthode d'analyse: Doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 9 (1978) 141-162, esp. 151-156.
- <sup>12</sup> Jurgis BALTRUSAITIS, *La stylistique ornementale de la sculpture romane*, París, 1931; Meyer SCHAPIRO, "On Geometrical Schematism in Romanesque Art", *Romanesque Art*, Collected Papers 1, Nueva York, 1977, 265-284; traducido al castellano por M. L. Balseiro, "Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico", *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, 307-326.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, inglés: 268, 278, 283; castellano: 309-310, 319-320, 324-325.
- <sup>14</sup> A este respecto, Bango señaló cómo el hombre/arcada de Focillon tiene sus precedentes en el solar hispano, en las basas de San Miguel de Lillo, BANGO (n. 3), 114-115.
- <sup>15</sup> Ver, por ejemplo, la manera en que los relieves del Partenón de Atenas o las composiciones de Rafael para la Stanza della Segnatura en el Vaticano responden a sus marcos arquitectónicos.
- <sup>16</sup> Marcel DURLAIT, «Les Pyrénées et l'art roman», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 10 (1979) 153-174, sobre todo, 160-161; Mireille MENTRÉ, «Contribution aux recherches sur iconographie des éléments sculptés des façades de Saint-Genis-des-Fontaines et Saint-André-de-Sorède», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 9 (1978) 163-170; Peter KLEIN, "Les Portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède. I: Le Linteau de Saint-Genis", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 20 (1989) 121-159.
- <sup>17</sup> James LANG, *Anglo-Saxon Sculpture*, Aylesbury, 1988, 14, 22, 48-50; Lawrence STONE, *Sculpture in Britain*, 2.ª ed., Harmondsworth y Baltimore, 1972, 35-36, 40-41; Rosemary CRAMP, "Tradition and Innovation in English Stone Sculpture of the Tenth to the Eleventh Centuries", *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur* 3 (1972) 139-148.
- <sup>18</sup> Jean CABANOT, «Le décor sculpté de la basilique de Saint-Sernin de Toulouse», *Bulletin monumental* 132 (1974) 99-145.
- <sup>19</sup> Véase un resumen de las varias propuestas que se han hecho en su uso, incluyendo un frontal, una capilla en la cripta y machones en el claustro, en M. F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, Ithaca, Nueva York, 1981, 69-80. Hay que notar que su discusión está sobrecargada en favor de su propia tesis, de que escultores alemanes de marfil y de orfebrería están detrás del desarrollo de la escultura románica. Ver las reseñas de Willibald SAUERLÄNDER, *The Art Bulletin* 46/3 (1984) 520-522; y de Roger STALLEY, *Journal of the British Archaeological Association* 136 (1983) 146-150.
- <sup>20</sup> HEARN, *supra*, 26; George ZARNECKI, *English Romanesque Art 1066-1200*, Londres, 1984, 146.
- <sup>21</sup> HEARN, *supra*, 68-69, 78; Friedrich GERKE, «Der Tischaltar des Bernard Guilduin in Saint-Sernin in Toulouse», *Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes und Socialwissenschaftlichen Klasse* 7 (1958) 494-508.
- <sup>22</sup> «Architecture et décor monumental», *Le Siècle de l'an mil*, L'univers des formes 5, París, 1973, 6.
- <sup>23</sup> Sobre el aniconismo y las artes monumentales figurativas de la España medieval, véase Isidro G. BANGO TORVISO, "L'Ordo Gotorum" et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Age", *Revue de L'Art* 70 (1985) 9-20; Jerrilynn D. DODDS, *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*, University Park, Pa., y Londres, 1990, 40, 141, nota 81. BANGO, *Alta Edad Media* (n. 3), 142-143, caracteriza como «popular» la escultura y la arquitectura producidas en este momento: "Serán uno de los factores fundamentales de la formación de la escultura altomedieval. Los relieves de San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas,... San Genis de Fontaines y la pila de San Isidoro de León son ejemplos de esta manera popular.... junto a unas obras que parecen denunciar el continuismo de esta manera de hacer.... otras... inspirándose en modelos antiguos... harían posible la realización de las grandes portadas de Jaca, León, Compostela, Toulouse, etc." Compara este fenómeno al "dualismo plástico de la

Antigüedad". Seraffín MORALEJO cita la pila bautismal de San Isidoro de León como el «punto de partida de la escultura románica española», «The Tomb of Alfonso Ansúrez (†1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture», *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter: The Reception of the Roman Liturgy in León-Castille in 1080*, ed. B. Reilly, New York, 1985, 75.

- 24 MÂLE (n. 1), 3.
- 25 Investigadores con convicciones políticas muy profundas, como Meyer Schapiro, nunca más volvieron a España ni tampoco enviaron a sus estudiantes. El profesor Schapiro me confirmó esto en una entrevista que tuve con él en junio de 1987. Me gustaría expresarle aquí mi gratitud por comunicarme sus puntos de vista sobre este problema.
- 26 Robert NELSON, "Living on the Byzantine Borders of Western Art", *Gesta* 35/1 (1996) 3-11.
- 27 *The Art Bulletin* 7 (1924-1925) 3-25.
- 28 Para la historiografía del arte románico español, ver John WILLIAMS, «El románico en España: Diversas perspectivas», *II Curso de Cultura Medieval: Alfonso VIII y su Época*, Aguilar de Campó, 1990, 9-20, esp. 9-12. Según Williams, Enrique Serrano Fatigati y Vicente Lampérez y Romea "aceptaron el hecho de que el estilo románico había nacido en Francia" en sus publicaciones de hacia 1900 en el *Boletín de la Sociedad de Excursiones de España*. No es fácil separar el concepto de la prioridad francesa del otro concepto de la unidad de los monumentos del Camino de Santiago. Émile BERTAUX ya emplea ambas ideas en «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XVIe siècle: la sculpture romane», *Histoire de l'art* 2/1, ed. A. Michel, París, 1906.
- 29 "Spain or Toulouse?" (n. 27), 4.
- 30 *Ibid.*, 3. Porter notó que durante la Primera Guerra Mundial Mâle escribió un libro de propaganda en el cual insistía en que la investigación y el arte francés eran superiores a los de Alemania. Para una comparación de las personalidades de Mâle y de Porter, véase Janice MANN, "Romantic Identity, Nationalism, and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain", *Gesta* 36/2 (1997, en prensa), "Visual Culture of Medieval Iberia", ed. David L. SIMÓN y Dale KINNEY, número dedicado a las sesiones organizadas por Simon y patrocinadas por el International Center of Medieval Art en el XXXI International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, en mayo de 1996.
- 31 Por ejemplo, Mâle propuso que el Arbol de Jesé se creó para las vidrieras de Saint-Denis, pero Porter indicó un origen anterior en manuscritos borgoñones, 15-16. Esto lo confirmó Arthur WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Londres, 1934, 83-141; Elizabeth VALDÉZ DEL ÁLAMO, «Visiones y profecía: El Arbol de Jesé en el claustro de Silos», *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1080-1980*, Stvdia Silensia, Series Maior, Abadía de Silos, 1990, 173-202, esp. 176-179.
- 32 *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, 9.
- 33 John WILLIAMS, «'Spain or Toulouse?' A Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia de Arte, Granada 1973*, Granada, 1976, 562, nota 1. MÂLE empezó su reseña a la obra de PORTER, *Lombard Architecture* (New Haven, 1917), así: «Un Américain, M. Arthur Kingsley Porter, vient de consacrer quatre volumes à l'architecture lombarde», como si su nacionalidad fuera la información más importante en su crítica. "L'Architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane. A propos d'un livre récent", *Gazette des Beaux-Arts* 14 (1918) 35-46. Atacó a Porter porque no quiso reconocer el impacto de Francia en el arte de Italia; dice: "J'espère qu'il sera amené à les modifier ses opinions en examinant nos monuments, car sur cette grande question des origines de la sculpture moderne, il ne faut pas qu'il y ait une vérité américaine et une vérité française". 46. Porter conocía bien los monumentos franceses. De hecho, el único extranjero invitado por el Gobierno francés durante la Primera Guerra Mundial para ayudar al Service des Oeuvres d'Art dans la Zone des Armées fue Porter, y sus publicaciones del año 1919 demuestran su simpatía hacia Francia, *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, ed. W. R. W. KOEHLER, Freeport, Nueva York, 1939, I, xii, xx. Así que la acusación de que Porter fuera un nacionalista español, como afirma Williams, *supra*, 557, no refleja la realidad.
- 34 Isidro BANGO TORVISO, "El Camino jacobeo y los espacios sagrados durante la Alta Edad Media en España", *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente Medieval*, XVIII Semana de Estudios Medievales, Estella '91, 1992, 121-155; «El Camino de Santiago y el estilo románico en España», *Aspectos didácticos de Geografía e Historia (Arte)* 8, Zaragoza, 1994; Seraffín MORALEJO, "On the Road: The Camino de Santiago", *Art of Early Medieval Spain, A. D. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1993, 175-183; Anne SHAVER-CRANDELL, Paula GERSON, et al., *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela. A Gazetteer*; Londres, 1995, 97-101.
- 35 *Les légendes épiques. Recherches sur la formation de chansons de geste*, 2.ª ed., 4 vols., París, 1921.
- 36 *Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle*, París, 1938, 233.
- 37 «The Pilgrimage Roads Revisited», *Gesta* 8/2 (1969) 30.
- 38 «The Pilgrimage Roads Revisited?», *Bulletin Monumental* 129/2 (1971) 120. Lyman no describió los estilos relacionados como "escuela", tal y como sugirió Durliat.
- 39 MORALEJO, *Santiago, Camino de Europa: Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, 235, cat. 25-28, 286-289; DURLIAT, *supra*, 113; Kenneth John CONANT, *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge, Mass., 1926, 18; MORALEJO, "Notas para una revisión da obra de K. J. Conant", *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, trad. por J.G. Beramendi, Santiago de Compostela, 1983, 223-224.
- 40 DURLIAT, «Les données historiques relatives à la construction de Saint-Sernin de Toulouse», *Homenaje a Jaime Vincéns Vives*, Barcelona, 1965, I: 237.
- 41 *Ibid.*, 237, nota 18.
- 42 VERGNOLLE (n. 11), 142.
- 43 WILLIAMS "'Spain or Toulouse?'" (n. 33), 557.
- 44 Willibald SAUERLÄNDER, «Das sechste internationale Colloquium der Société française d'archéologie: Saint-Sernin in Toulouse», *Kunstchronik* 24 (1971) 341-347, esp. 346.

- 45 Como ha señalado MORALEJO, la secuencia de la construcción de Santiago es compleja, y una búsqueda simplística por una prioridad no puede describir la situación real; ver "Notas" (n. 39), 223-224; *Santiago, Camino* (n. 39), 288; «La Sculpture romane de la cathédrale de Jaca, État des questions», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 10 (1979) 82, nota 16. Ver también Karen R. MATHEWS, "'They wished to destroy the Temple of God': Responses to Diego Gelmírez's cathedral construction in Santiago de Compostela", tesis doctoral, University of Chicago, 1995.
- 46 "That Spanish medieval art tended to be provincial is a fact. The danger lies in forgetting or underestimating just how provincial it generally was", «Marcialis Pincerna and the Provincial in Spanish Medieval Art», *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*, ed. R. Engass y M. Stokstad, Lawrence, Kansas, 1974, 29-36, ver p. 29.
- 47 «El románico en España: Diversas perspectivas» (n. 28), 9.
- 48 GAILLARD, *La sculpture romane espagnole 1, De Saint Isidore de Leon à Saint Jacques de Compostelle*, París, 1946, 19-21; SHAVER-CRANDELL y GERSON, *Guide and Gazetteer* (n. 34), 99-101.
- 49 «Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca», *Bulletin Monumental* 131 (1973) 7-16.
- 50 «Ansúrez» (n. 23), 79-80. Traducido del inglés.
- 51 Victor y Edith TURNER, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, Nueva York, 1978.
- 52 Además de las obras mencionadas arriba, ver *Los caminos y el arte*, 3 vols., VI Congreso Español de Historia del Arte, 1986, Santiago de Compostela, 1989.
- 53 "El Camino de Santiago" (n. 34), 150-158.
- 54 «El Camino de Santiago» (n. 34), 157 y nota 63. O. K. Werckmeister, en una conferencia inédita «Romanesque Geopolitics», mantiene que no ha llegado a su debido tiempo «una síntesis política sobre la historia del arte románico», sugerencia que está en armonía con el planteamiento de Bango.
- 55 "El Camino jacobeo" (n. 34).
- 56 "El Camino de Santiago" (n. 34), 163-166. Henrik KARGE sí intenta atribuir el transepto saliente de la catedral de Burgos a su situación en el Camino, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, trad. C. Corredor, Valladolid, 1995, 159-161. Véase la sugerencia hecha por Serafín MORALEJO en su reseña, *Goya* 220 (1991) 255. Ver también mi reseña en *Speculum* 72/2 (1997) 500-502.
- 57 *Guide and Gazetteer* (n. 34), 101.
- 58 *Ibid.*, 98.
- 59 *Ibid.*, 101. Véase Erik FISCHER, «Note on Possible Relation between Silos and the Cathedral of Ribe in the XIIth Century», *Classica et Mediaevalia*, 9, fasc. 2 (1948) 216-230; Vicente ALMAZÁN, «Huellas jacobeanas en la cultura escandinavia», *Santiago, Camino* (n. 39), 186-187; Elizabeth VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela», *Actas. Simposio Internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo», 3-8 de Outubro de 1988*, Santiago de Compostela, 1990, 199-221.
- 60 MORALEJO, «San Martín de Frómista en los orígenes de la escultura románica europea», *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia (5-10 agosto de 1985)*, Palencia, 1986, 27-37, esp. 36; BANGO, *Alta Edad Media* (n. 3), 130-132.
- 61 David L. SIMON, "The Doña Sancha Sarcophagus and Romanesque Sculpture in Aragon", tesis doctoral, The Courtauld Institute of Art, University of London, 1977, 119-121; Sonia C. SIMON, «Iconografía de un capitel del claustro de la catedral de Jaca», *Jaca en la Corona de Aragón (Siglos XII-XVIII)*, XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, *Actas* (1995) 3: 426-427.
- 62 VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas» (n. 59), 199-221, y otros artículos en el mismo volumen por Michael WARD, 43-52; Neil STRATFORD, 53-82; James D'EMILIO, 83-102; Marilyn STOKSTAD, 181-198. Ver también MORALEJO, "Le origini del programma iconografico dei portali nel romanico spagnolo", *Actas. Wiligilmo e Lanfranco nell'Europa romanica (Modena, 24-27 ottobre 1985)*, Modena, 1989, 35-51.
- 63 Margarita RUIZ MALDONADO, *La escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991; «Resonancias compostelanas en el Tetramorfos de Armentia», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* 38 (1989) 5-24; Dulce OCÓN ALONSO, «El tímpano del Cordero de la basílica de Armentia», *Actas del Congreso de Estudios Históricos. La formación de Alava. 650 Aniversario del Pacto de Arriaga (1332-1982)*, Vitoria-Gasteiz (1985) 791-799; Paloma RODRÍGUEZ ESCUDERO y Dulce OCÓN ALONSO, «El valle del Mena en las rutas del Norte. Itinerarios alternativos en una vía secundaria», *Los caminos y el arte* (n. 52), 2: 163-169.
- 64 GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 58; GAILLARD, *Sculpture romane* (n. 48), 7; David ROBB, "The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León", *The Art Bulletin* 27/3 (1945) 165-174; Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, *Leon roman*, trad. por N. Vaillant, La-Pierre-qui-Vire, 1972, 38-39; "El arte románico leonés. Nuevas cuestiones", *León Medieval. Doce Estudios*, León, 1978, 221-232; *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995; Isidro BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4 (1992) 93-132, esp. 104-5; Susan HAVENS CALDWELL, "Urraca de Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy", *Woman's Art Journal* 7/1 (1986) 19-25; "Queen Sancha's 'Persuasion': A Regenerated León symbolized in San Isidoro's Pantheon and its Treasures", *Acts of the Twenty-Sixth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies. The Roles of Women in the Middle Ages: A Reassessment*, SUNY, Binghamton University, 1992 (en prensa). Este último artículo formó parte de una sesión que organicé para el congreso, "Innovation and Commemoration: Aristocratic Women and the Arts of Eleventh- and Twelfth-Century Spain"; la sesión fue patrocinada por el Medieval Feminist Art History Project.
- 65 John WILLIAMS, "San Isidoro in León: Evidence for a New History", *The Art Bulletin* 55/2 (1973) 171-184; "León and the Beginnings of the Spanish Romanesque", *Medieval Spain* (n. 34), 167-173; "León: Iconography of a Capital", *Cultures of Power*, ed. T. Bisson, Filadelfia, 1995, 231-258; MORALEJO, "Portali" (n. 62), 36, 40-41.
- 66 DURLIAT, *L'Art roman en Espagne*, París, 1962, 17-18; BANGO, *Alta Edad Media* (n. 3), 134.
- 67 WILLIAMS compara los capiteles de la Puerta de los Condes de Saint-Sernin de Toulouse con los capiteles del Panteón para fecharlos después de 1080; "León: Iconography" (n. 65), 251. El ejemplo más sobresaliente, el del castigo de la Luxuria (mujer mordida por serpientes), se encuentra en el pórtico lateral que amplía el Panteón, y no en el Panteón propiamente dicho. Véase descripción y diagrama de los capiteles en VIÑAYO, *San Isidoro...Albores románicos* (n. 64), 12, plano, capitel 25; y 27-30.
- 68 Walter Muir WHITEHILL, Jr., *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*, Oxford, 1941, 143-154.



- <sup>69</sup> WHITEHILL, *Ibid.*, 151, nota 1.
- <sup>70</sup> «New History» (n. 65), 177; confirma este punto de vista en «León: The Iconography» (n. 65), 249.
- <sup>71</sup> «New History», 173.
- <sup>72</sup> VIÑAYO (n. 64), «Nuevas cuestiones», esp. 224-229; *San Isidoro...Albores románicos*, 30.
- <sup>73</sup> Isidro G. BANGO TORVISO, «Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 40-41 (1975) 175-188, esp. 180; «Espacios para enterramientos privilegiados» (n. 64), esp. 101.
- <sup>74</sup> WILLIAMS (n. 65), «León and the Beginnings» y «León: The Iconography», 238.
- <sup>75</sup> «Queen Sancha's 'Persuasion'» (n. 64).
- <sup>76</sup> Francisco GARCÍA ROMO, «Los pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoît-sur-Loire y la Iglesia de Sainte Foy de Conques», *Archivo Español de Arte* 28 (1955) 207-236. Para Saint-Benoît, hacia 1020-1030, véase Eliane VERGNOLLE, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle*, París, 1985. WILLIAMS compara los soportes del Panteón con otra estructura de hacia 1030, la cripta de Saint-Etienne d'Auxerre, «León: The Iconography» (n. 65), 249.
- <sup>77</sup> Según BANGO, «el panteón leonés no es un pórtico de paso, sino una estructura cerrada a la que se accede desde la nave», «Espacios para enterramientos privilegiados» (n. 64), 99, nota 30; 104-105 y figs. 14-15. Escribe también: «La comparación resulta mucho más sugestiva si se tiene en cuenta que en ambos edificios se produce una escultura híbrida entre las formas conservadoras del pasado plástico inmediato y la afloración de unos planteamientos», «El Camino jacobeo» (n. 34), 145.
- <sup>78</sup> WILLIAMS, «New History» (n. 65), 177, nota 20; 179.
- <sup>79</sup> «Arquitectura y Escultura», *Historia del Arte de Castilla y León, Arte románico*, Valladolid, 1994, 9-212, esp. 21.
- <sup>80</sup> MORALEJO, «Portali» (n. 62), 41.
- <sup>81</sup> ROBB, «Capitals» (n. 64), 168-173; WILLIAMS, «León and the Beginnings» (n. 65), 167-173; «León: The Iconography» (n. 65); HAVENS CALDWELL, «Urraca of Zamora» (n. 64), 19-21.
- <sup>82</sup> ROBB, «Capitals» (n. 64), 173.
- <sup>83</sup> MORALEJO, «On the Road» (n. 34), 175, 179-180, 182. BANGO ha señalado cómo la primera impronta de lo cluniacense en la arquitectura hispana correspondió a la interpretación que se hizo de la iglesia de Cluny II en Saint-Michel-de-Cuxa, durante la segunda mitad del siglo X. Se trataba de un característico prototipo templario románico interpretado con las prácticas constructivas de la tradición local, «La part oriental dels temples de l'abat-bisbe Oliba», *Quaderns d'Estudis Medievals* (1988) 51-66. Para otros estudios, véase *Gesta*, 27/1-2 (1988): Thomas W. LYMAN, «The Politics of Selective Eclecticism: Monastic Architecture, Pilgrimage Churches, and 'Resistance to Cluny'», 82-92; O. K. WERCKMEISTER, «Cluny III and the Pilgrimage to Santiago de Compostela», 103-112. Américo CASTRO tomó una postura extremista cuando comparó «los designios imperiales» de los cluniacenses con los de Bonaparte en el siglo XIX. *The Spaniards*, trad. de W. King y S. Margaretten, Berkeley, 1971, 433.
- <sup>84</sup> Antonio UBIETO ARTETA, «Ramiró I de Aragón y su concepto de la realeza», *Cuadernos de historia de España*, 20 (1953) 45-62; Antonio DURÁN GUDIOL, *La iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062-1104)*, Publicaciones del Instituto Español de Estudios Eclesiásticos en Roma, monografía n.º 6, Roma, 1962; «Arquitectura Altoaragonesa. Siglos VIII-XI», *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca (1993) 87-93; MORALEJO, «Portali» (n. 62), 39; Janice MANN, «San Pedro at the Castle of Loarre. A Study in the Relation of Cultural Forces to the Design, Decoration and Construction of a Romanesque Church», tesis doctoral, Columbia University, 1991.
- <sup>85</sup> MANN, *Ibid.*, 147-155.
- <sup>86</sup> Antonio DURÁN GUDIOL y Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ proponen secuencias ligeramente diferentes, «El románico pleno en el Alto Aragón. Arquitectura», *Signos* (n. 84), 92-93, 104-107.
- <sup>87</sup> MANN, «San Pedro» (n. 84), 121-122. Difiere de MÅLE que dijo que «la civilización llegó a España por el Camino de Santiago», *Twelfth Century* (n. 1), 302. En este sentido está de acuerdo con la propuesta general de Bango que, en el caso aragonés, refiere cómo la catedral de Jaca es uno de los ejemplos evidentes en los que se ve que las peripecias de su proceso constructivo nada tienen que ver con las peregrinaciones y sí con la realidad de sus comitentes, BANGO, «El camino jacobeo» (n. 34), 142-143.
- <sup>88</sup> «L'art roman en Aragon au XIe siècle», *L'information d'histoire de l'art*, 9 (1964) 158-160; «La catedral románica de Jaca: problemas de cronología», *Pirineos*, 17-18 (1961-1962) 125-137; «El románico de la catedral jaquesa y su cronología», *Príncipe de Viana*, 25 (1964) 187-200.
- A pesar de la falsificación de los documentos, los pasajes concernientes a la campaña constructiva pudieran estar basados en una auténtica descripción de una fuente más antigua, Susan HAVENS CALDWELL, «Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter context of Jaca Cathedral's west tympanum», *Art History* 3/1 (1980) 25-42. Cita a Durán Gudiol y al mismo Ubieto Arteta, nota 28, p. 37. Véase también Domingo J. BUESA CONDE, *El Espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991-1992, 170-172.
- <sup>89</sup> MORALEJO, «État des questions» (n. 45), 79-81, 85; HAVENS CALDWELL, «Penance» (n. 88), 25-42; David L. SIMON, «El tímpano de la catedral de Jaca», *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Huesca (1995) 3: 407-419.
- <sup>90</sup> MORALEJO, «Bernard Gilduin à Jaca» (n. 49), 7-16; «Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, Grandada, 1976, 1: 427-433; «État des questions» (n. 45), 82-85; «Frómista» (n. 60), 29-30.
- <sup>91</sup> «...in hoc monasterio sancti Martini quem edificare cepi in Fromesta». Francisco SIMÓN y NIETO, «Los antiguos campos góticos VII», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 2 (1894-1895) 167, nota 1.
- <sup>92</sup> GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 84-87; Miguel Angel GARCÍA GUINEA, *El románico en Palencia*, 4a. ed., Palencia, 1990, 90-93; *San Martín de Frómista*, Palencia, 1988, 5-8; Horst BREDEKAMP, «Wallfahrt als Versuchung. San Martín in Frómista», *Kunstgeschichte—aber wie?*, Berlín, 1989, 221; Carlos ARROYO, *San Martín de Frómista visto piedra a piedra*, Valladolid, 1994, 9-10; Jesús HERRERO y Carlos ARROYO, *Arquitectura y simbolismo de San Martín de Frómista*, Palencia, 1995, 15; Janice MANN, «Architectural Innovation and the Patronage of Royal Women in the Christian Kingdoms of Eleventh-Century Spain», artículo en preparación. Esta conferencia también formó parte de la sesión que organicé para el congreso en Binghamton University en 1992 (n. 64).
- <sup>93</sup> MORALEJO, «Ansúrez» (n. 23), 76-77; «Frómista» (n. 60), 30; DURLIAT, *La route de Saint-Jacques* (n. 32), 280.

- <sup>94</sup> «...dimitto de meas hereditates: nempe illam populationem quam ego populavi circa pisam sic ecclesiam, ...in illa domo de sancto Martino tribuo...» SIMÓN Y NIETO, "Campos" (n. 91), 167, nota 1.
- <sup>95</sup> GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 86-89.
- <sup>96</sup> En "Notas...Conant" (n. 39), 223, dice entre 1080-1090; en *Santiago, Camino* (n. 39), 375, afirma que en torno a 1090.
- <sup>97</sup> MORALEJO, *Medieval Spain* (n. 34), cat. 107, 234-235; «Frómista» (n. 60), 30-31. El padre de Alfonso Ansúrez, Pedro, que utilizó el sarcófago de Husillos para su propio enterramiento, no había muerto todavía en 1101, cuando hace su testamento. Sin embargo, el sarcófago romano se conocía y se copió antes de este momento, según la cronología de Moralejo, «Ansúrez» (n. 23), 83, nota 13.
- <sup>98</sup> "La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes", *Archivo Español de Arte* 67/265 (1994) 57-72, esp. 64, 69.
- <sup>99</sup> GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 82, 87; GARCÍA GUINEA, *Palencia* (n. 92); SENRA, *Ibid.*
- <sup>100</sup> GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 83 y lám. XCVI.
- <sup>101</sup> MORALEJO, «Frómista» (n. 60), 31.
- <sup>102</sup> *Ibid.*, 30-31; FRANCISCO SIMÓN Y NIETO, «El monasterio de San Salvador de Nugal», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1 (1904) 305-306; GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 83; GARCÍA GUINEA, *Palencia* (n. 92), 84-89;
- <sup>103</sup> Difiero de la opinión de SENRA en que la condesa Teresa no hubiera tenido nada que ver con San Zoilo una vez que dió el monasterio a Cluny en 1076, a pesar de la impermisibilidad de quedarse allí. Su interés por el lugar del panteón familiar en San Zoilo pudiera expresarse en las donaciones que hizo para apoyar la construcción, como lo acredita su obituario de 1093, aún después de que se retiró al monasterio borgoñón de Marcigny. Sus lazos con Borgoña refuerzan la posibilidad de que pudiera haber participado en la construcción motivada por el nuevo rito. SENRA, "La portada occidental" (n. 98), 67.
- <sup>104</sup> SENRA, *Ibid.*, 59, nota 4.
- <sup>105</sup> Los historiadores se están dando cuenta de que el proceso por el que se seleccionaron los documentos que sobreviven es complejo en extremo y que implicó decisiones conscientes sobre qué patronos había que recordar, así como pérdidas accidentales; Patrick J. GEARY, *Phantoms of Remembrance*, Princeton, 1994, 15-16, 19, 21 y capítulo 3, «Archival Memory and the Destruction of the Past»; Karl H. MORRISON, *History as a Visual Art in the Twelfth Century Renaissance*, Princeton, 1990, esp. "History as an Art of the Imagination", 20-36; "The Hermeneutic Role of Women: A Silence of Comprehension", 154-159, 194-195.
- <sup>106</sup> Marcel DURLIAT, «La catedral de Jaca en el contexto del arte románico europeo», *Signos* (n. 84), 95-101; David SIMON, "The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61), esp. 54-104, 183-187; Willibald SAUERLÄNDER, "Über der Komposition des Weltgerichtes-Tympanons in Autun", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29/4 (1966) 261-294, esp. 262-263, y 285, nota 11.
- <sup>107</sup> MORALEJO, «Portali» (n. 62), 35-36, 43-44; «État» (n. 45), 93-97; «Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca», *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios Medievales*, 1, Zaragoza, 1977, 173-198; HAVENS CALDWELL, «Penance» (n. 88); Dulce OCÓN ALONSO y Paloma RODRÍGUEZ ESCUDERO, «Los tímpanos de Jaca y Santa Cruz de la Serós, una pretendida relación modelo-copia», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 259-263; OCÓN, «Problemática del crismón trinitario», *Archivo Español de Arte* 56 (1983) 242-263; SIMON, "Tímpano" (n. 89), 407-419.
- <sup>108</sup> Además de la bibliografía citada antes, véase David SIMON, «Daniel and Habbakuk in Aragón», *Journal of the British Archeological Association*, 33, 3ª serie, 1975, 50-54; Sonia C. SIMON, «Iconografía de un capitel del claustro de la catedral de Jaca», *Actas, Aragón* (n. 89), 423-436; *Early Medieval Spain* (n. 34), cat. 88, 207-209; «Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca, representent la psychomachie», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 12 (1981) 151-157; «David et ses musiciennes: Iconographie d'un chapiteau de Jaca», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 11 (1980) 239-248.
- <sup>109</sup> D. SIMON, "The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61), 183-186.
- <sup>110</sup> PORTER, «The Tomb of Doña Sancha and the Romanesque Art of Aragón», *Burlington Magazine* 45 (1924) 165-179; *Ars Hispaniae* 5 (n. 3), 145-149. Margarita RUIZ MALDONADO sugiere que el sarcófago se esculpió poco después de la muerte de Sancha, aunque no se centra en la fecha en su artículo «La contraposición <<Superbia-Humilitas>>. El sepulcro de Doña Sancha y otras obras», *Goya* 146 (1978) 75-81. Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ comenta que «no creemos haya que retrasarse más allá de los primeros lustros del siglo XII», "El románico pleno", *Signos* (n. 84), 107.
- <sup>111</sup> RUIZ MALDONADO, *supra*; D. SIMON, *Early Medieval Spain* (n. 34), cat. 105, 229-232; «Ateliers roman et style roman», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 12 (1981) 159-160; «L'art roman, source de l'art roman», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 11 (1980) 249-267; «Le Sarcophage de Doña Sancha à Jaca», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 10 (1979) 107-124; «The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61).
- <sup>112</sup> Como él mismo señala, los monumentos no están datados por fuentes primarias, así, la fecha propuesta puede ser sólo aproximada; «The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61), 186-187. Su teoría ha sido aceptada en *Signos* (n. 84), 272 y por YARZA, *La Edad Media* (n. 3), 131-133.
- <sup>113</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, "El románico pleno", *Signos* (n. 84), 106-107. SIMON sugiere que hubo dos fases de construcción o de decoración de la iglesia, y que las esculturas relacionadas con el sarcófago y la catedral de Jaca son de la segunda fase y más tardías que las donaciones de Doña Sancha en 1094 a Jaca en 1094 y a Santa Cruz de la Serós en 1095; «The Doña Sancha Sarcophagus" (n. 61), 150-155.
- <sup>114</sup> SIMON, "L'art roman" (n. 97), 112-114. Jacques LACOSTE, «La escultura románica en Aragón en el siglo XII», *Signos* (n. 84), 114 y nota 5, 119.
- <sup>115</sup> John WILLIAMS intentó fechar la puerta del Cordero tan tardía como de los años 1140, «Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in León», *Gesta* 16/2 (1977) 3-14, esp. 10-11. Últimamente se ha retractado de esta postura y describe el tímpano como "among the earliest of Romanesque tympana", atribuyéndolo a Urraca y a la segunda década del siglo XII, en "León: The Iconography" (n. 65), 231, 256. La literatura mantiene unas fechas que varían entre 1108 a 1120; YARZA, *La Edad Media* (n. 3), 120; MORALEJO, «Portali» (n. 62), 36-38; Roberto SALVINI, «Conques, Compostella e León. Problemi di cronologia alle origini della scultura romanica», *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, Woodbridge, 1987, 1: 175-177.
- <sup>116</sup> BANGO, «La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno», *El románico en Silos* (n. 26), 317-376. En el mismo volumen, véase también Antonio E. MOMPLET, "Sistemas de cubiertas en la iglesia de Silos", 495-500.

- 117 YARZA «Elementos formales del primer taller de Silos», *El románico en Silos* (n. 26), 105-148; ya lo había propuesto en *La Edad Media* (n. 3), 122-124. Yo propuse comparaciones similares en mi conferencia inédita «The Cloister in 1088» en el simposio de *Silos in 1088* (véase más abajo).
- 118 MORALES, «El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación», *El románico en Silos* (n. 26), 214. Sigue a GAILLARD, «L'église et le cloître de Silos: Dates de la construction et de la décoration», *Bulletin Monumental* 91 (1932) 75-77; GÓMEZ-MORENO, *Románico* (n. 3), 97-101. Morales basa también esta fecha en la correspondencia que él ve entre el texto de Pedro Abelardo y las mujeres con panderetas que aparecen en el marco del relieve silense de la Duda de Tomás, «'Da Mariae tympanum': de Peter Abelardo al claustro de Silos», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 1988, 453-456. Abelardo, lo mismo que los artistas de Silos, depende de imágenes de músicos en los Salmos y otros pasajes del Antiguo Testamento. Ver O. K. WERCKMEISTER, «The Emmaus and Thomas Pillar of the Cloister of Silos», *El románico en Silos* (n. 26), 154-156, esp. 156, nota 54.
- PÉREZ CARMONA atribuyó el presupuesto del monasterio de 1158, que menciona las obras en el claustro, a la primera campaña, fechando la mayor parte de la escultura de la provincia de Burgos de acuerdo con este punto de vista, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos* (1959) 3a ed., 1975, 129, 224. Para una crítica, véase VALDEZ DEL ÁLAMO, «Nova et Vetera in Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign», tesis doctoral, Columbia University, 1986; Ann Arbor, University Microfilms, 1988 (#8906496) 25-36, 242, 249.
- 119 Tradicionalmente, la historia documental del monasterio de Santo Domingo de Silos se da como empezando en 919 o 945, según la fecha de una donación de Fernán González, conocida por un Vidimus de Alfonso X de 1255; Marius FÉROTIN, *Recueil des chartes de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, 1-4; Miguel VIVANCOS GÓMEZ, *Documentación del Monasterio de Santo Domingo de Silos (954-1254)*, Burgos, 1988, XXV, LXII-LXIII, 3-5. Recientemente el documento ha sido caracterizado como «apócrifo», con el fin de atribuir a un héroe la restauración del monasterio, Manuel ZABALZA DUQUE, «Escrituras de fundación de los monasterios de Arlanza y Silos. Problemas sobre su autenticidad», *Boletín de la Institución Fernán González*, 74/211 (1995/2) 333-361. El autor sugiere que «tal falsificación bien pudo tener lugar en la cancillería de Fernando I o incluso en épocas posteriores del siglo XII...», 360-361. Sin embargo, cabe la posibilidad de alguna tradición o realidad detrás del documento de una fuente más antigua, a pesar de sus auténticas interpolaciones o ajustes. Véase el caso de Jaca más arriba, (n. 88).
- 120 WILLIAMS ha tratado de desacreditar a Grimaldo enfatizando el hecho de que este autor utiliza fórmulas hagiográficas estandarizadas, «El románico en España: Diversas perspectivas» (n. 28), 14-16. El uso de frases formulistas no es base legítima para rechazar la información del texto, aunque es cierto que Grimaldo se debe leer con cautela. Vitalino VALCÁRCEL, *La <Vita Dominici Silensis> de Grimaldo*, Logroño, 1982, analiza la estructura literaria de la Vita, pero no desacredita la información al respecto, 91-97.
- 121 Émile BERTAUX fue el primero en llamar la atención de los historiadores de arte sobre la importancia del claustro de Silos y estableció este punto de vista, «La sculpture chrétienne en Espagne» (n. 28), 223-228.
- 122 La inscripción del claustro de Moissac se acepta como indicadora de su terminación hacia 1100. Véase Meyer SCHAPIRO, «The Romanesque Sculpture of Moissac», *Romanesque Art* (n. 12), 136-137, 139, castellano: 158, 160; Leah RUTCHICK, «Sculpture Programs in the Moissac Cloister: Benedictine Culture, Memory Systems, and Liturgical Performance», tesis doctoral, University of Chicago, 1991; Régis de la HAYE, *Apogée de Moissac: l'abbaye clunisienne Saint-Pierre de Moissac à l'époque de la construction de son cloître et de son grand portail*, Maastricht/Moissac, 1995.
- 123 *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 vols., Boston, 1923, 1: 44-58, esp. 45, 55.
- 124 YARZA, «Elementos formales» (n. 117), 107-109; VALDEZ DEL ÁLAMO, «Nova et vetera» (n. 118), 33-36; «Visiones y profecía» (n. 31), 173-202.
- 125 «From Mozarabic to Romanesque in Silos» 1939, *Romanesque Art* (n. 12), 58; 62; nota 170, 93; nota 215, 99-100; castellano: 79; 82; nota 170, 111; nota 215, 116-118.
- 126 *Ibid.*, 28-29; castellano: 38.
- 127 Rafael TORRES CAROT y Joaquín YARZA LUACES, «Hallazgos románicos en el claustro de Santo Domingo de Silos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 37 (1971) 191-193; YARZA, «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos», *Goya* 96 (1970) 342-345; Constanancio DEL ÁLAMO, *El claustro románico de Silos*, Madrid, 1983, 10-13, 17; VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas» (n. 59), 205-206; «Nova et vetera» (n. 118), 63-71, 176-188, 215-217, 343-345.
- 128 «Silos in 1088» tuvo lugar en el XXIII International Congress on Medieval Studies, 5-8 de mayo de 1988, Kalamazoo, Michigan. Lo patrocinó el International Center for Medieval Art, con una subvención del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa. *El románico en Silos* tuvo lugar en Burgos del 25 al 29 de septiembre de 1988.
- 129 Peter KLEIN, «La Puerta de las Vírgenes: su datación y su relación con el transepto y el claustro», *El románico en Silos* (n. 26), 297-315. John WILLIAMS lo observó originalmente en una conferencia inédita, Kalamazoo, 1987. Janice MANN lo notó independientemente, «The Romanesque Transept at Santo Domingo de Silos», conferencia inédita, «Silos in 1088», Kalamazoo, 1988.
- 130 D. SIMON, *Medieval Spain* (n. 34), cat. 96, 216-218.
- 131 «La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampleune et sa répercussion sur l'art roman navarrais», *Cahiers de civilisation médiévale* 38 (1992) 241-246; *La escultura románica en Navarra*, Cuadernos de Arte Español 31, Madrid, 1992.
- 132 UBIETO ARTETA, «La fecha de la construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* 11/38-39 (1950) 77-83; GOÑI GAZTAMBIDE, «La fecha de la terminación del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* 25/96-97 (1964) 281-283; MELERO, «La sculpture» (n. 131), 242, 244-245.
- 133 MELERO, «La sculpture» (n. 131), 243-244.
- 134 D. SIMON, *Medieval Spain* (n. 34), 218. Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH, «Sobre tallas románicas del siglo XII», *Príncipe de Viana* 29/112-113 (1968) 185.
- 135 «Introduction», *Navarre roman*, La-Pierre-qui-vire, 1967, 20-21; MELERO, «La sculpture» (n. 131), 244; Marie LAFARGUE, *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade*, París, 1940, 92; Kathryn HORSTE, «The Passion Series from La Daurade and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital», *Gesta* 21/1 (1982) 51-52 y notas 77-78; *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse: The Romanesque sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, 158, nota 3.
- 136 Además de la bibliografía citada arriba, Mercedes JOVER HERNANDO, «Los ciclos de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra», *Príncipe de Viana* 180 (1987) 7-40.

- <sup>137</sup> «La fachada de la sala capitular de La Daurade de Toulouse. Datos iconográficos para su reconstrucción», *Anuario de Estudios Medievales* 13 (1983) 179-204; «De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade: Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona», *Quaderns d'estudis medievals* 7 (1988) 104-119.
- <sup>138</sup> Xavier BARRAL i ALTET, "La sculpture a Ripoll au XIIIe siècle", *Bulletin Monumental* 131/4 (1973) 316, 353-354.
- <sup>139</sup> José María de AZCÁRATE, «Sincretismo de la escultura románica navarra», *Príncipe de Viana* (1976) 131-150; ÍÑIGUEZ, «Tallas románicas» (n. 134); GAILLARD, «Influences françaises ou caractères espagnols dans quelques sculptures romanes de Castilla», *Actes du XIXe Congrès international d'histoire de l'art*, París, 1958, 84-86; «Le Porche de la gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles», *Cahiers de civilisation médiévale* 1/4 (1958) 465-473; «Sculptures espagnoles de la seconde moitié du douzième siècle», *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art: Studies in Western Art, I, Romanesque and Gothic Art*, Princeton, 1963, 142-149; VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas» (n. 59), 212-222.
- <sup>140</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, «Lament for a Lost Queen: The Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera», *The Art Bulletin* 78/2 (1996) 311-333; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, «Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de Doña Blanca (†1156) en Santa María la Real de Nájera», *Ephialte* 2 (1990) 206-214.
- <sup>141</sup> SÁNCHEZ AMEJEIRAS, *Ibid.*, 206; YARZA, *Edad Media* (n. 3), 176, 178, 180; *Ars Hispaniae* 5 (n. 3), 156; PORTER, *Spanish Romanesque* (n. 3), 2; 29. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, 3; 9-10, 17, es más reservado, lo mismo que MELERO, *Navarra* (n. 131), 17-18, afirmando ambos solamente que Leodegarius estaba familiarizado con los monumentos franceses. Esperamos que cuando Beatrix Müller acabe su tesis doctoral pueda proyectar nueva luz sobre la formación del estilo de Sangüesa.
- <sup>142</sup> José María AZCÁRATE, *El protogótico hispánico*, Madrid, 1974; Joan AINAUD, "Escultura románica", y la "Discusión de les ponènecies", *Lambard. Estudis d'Art Medieval* 1 (1977-1981) 61-76.
- <sup>143</sup> AZCÁRATE, *supra*, 14, 55, rechaza el término «de transición» por las mismas razones. Sin embargo, al contrario de lo que él opina, pienso que el término «protogótico» se apoya demasiado en el modelo evolutivo, y esto es engañoso. Paul WILLIAMSON sí utiliza los términos "protogótico" y "de transición", ver *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven y Londres, 1995, 119, 123. De otra parte, comparar con el vocabulario despectivo que escoge DURLIAT, «La dernière sculpture romane méridionale: Une mutation avortée», *La France de Philippe Auguste. Le temps de mutations. Colloque Internationale, CNRS*, París, 1982, 949. El marco arquitectónico de la escultura de esta época puede ser definido de una manera menos problemática tal como explica BANGO en edificios que permiten definir un lento proceso constructivo que desmiente tesis tradicionales, "El Monasterio de Santa María de Moreruela", *Studia Zamorensia. Arte Medieval*, Zamora, 1988, 61-116; "La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos de su fábrica", *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, 29-37.
- <sup>144</sup> PITA ANDRADE, *Los Maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid, 1955; GAILLARD, en especial el artículo «Sculptures espagnoles» (n. 139); GÓMEZ-MORENO, «Problemas del segundo período del románico español», *El Arte Románico*, Barcelona, 1961, XXXV-XXXVIII.
- <sup>145</sup> Recientemente, NELSON (n. 26), y otros artículos en este volumen dedicados a "Perspectives on Byzantium"; Otto DEMUS, *Byzantine Art and the West*, Nueva York, 1970, «The Birth of Gothic», 163-204; Ernst KITZINGER, «Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships», *Gesta* 9/2 (1970) 49-56. Ver también VALDEZ DEL ÁLAMO, "Nova et Vetera" (n. 118), 194, 313-319, 225-227.
- <sup>146</sup> «Romanesque Baroque», *The Art Bulletin* 8/1 (1925) 251-254.
- <sup>147</sup> Ver *O Pórtico da Gloria* (n. 59), para recientes resúmenes sobre las artes de Europa hacia 1160-1200.
- <sup>148</sup> Louis GRODECKI, «Les problèmes de la peinture gothique», *Critique* 98 (julio 1955) 610-624, citado por Madeline CAVINESS, *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral*, Princeton, 1977, 48. Véase Wilibald SAUERLÄNDER, «Exhibition Review, 'The Year 1200', A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art», *The Art Bulletin* 53 (1971) 506-516; «1188. Les contemporains du Maestro Mateo», *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 7-42; y "L'Estil 1200 i L'Art Català", Barcelona 10-12 de marzo de 1988, *Lambard* 5 (1989-1991), las contribuciones de YARZA, BARRAL i ALTET, AINAUD de LASARTE, esp. 82, Jordi CAMPS i SORIA e Imma LORÉS i OTZET, "Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona", 53-78.
- <sup>149</sup> «Tradicción local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión», *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 83-101, esp. 90.
- <sup>150</sup> GÓMEZ MORENO, «Segundo período» (n. 144), XXXV; Margarita VILA DA VILA, «El románico de Ávila», tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1991. Actualmente, Daniel RICO CAMPS está haciendo su tesis doctoral sobre San Vicente de Ávila.
- <sup>151</sup> «Tradicción local» (n. 149), 90; PORTER, *Spanish Romanesque* (n. 3), 2: 28; *Ars Hispaniae* 5 (n. 3), 252; MORALEJO, «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1973) 294-310, esp. 306-309.
- <sup>152</sup> Neil STRATFORD, ««Compostela and Burgundy?» Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago», *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 53-83; Margarita VILA DA VILA, «Sobre las relaciones entre la catedral de Santiago y el primer románico abulense», *I Coloquio de Historia Medieval: Galicia en la Edad Media*, Santiago de Compostela, 14-17 de julio de 1987.
- <sup>153</sup> «Aspectos estilísticos y formales de la escultura tardorrománica del monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campóo (Palencia). Fuentes de inspiración e irradiación de modelos», tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993; «Elementos tardorrománicos en la iglesia de Santa María la Real de Aguilar de Campóo (Palencia)», *Alfonso VIII* (n. 28), 235-252; «Las claustrillas de Las Huelgas, San Andrés de Arroyo y Aguilar de Campóo: los repertorios ornamentales y su eclecticismo en la escultura del tardorrománico castellano», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4 (1992) 53-74. Véase también Clementina Julia ARA GIL, «El monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campóo», *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1986; María Isabel BRAVO JUEGA y Pedro MATESANZ VERA, *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campóo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986.
- <sup>154</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, "Relaciones artísticas", (n. 59), 200; "Nova et Vetera" (n. 118), 37-38, 96-101, 273-276.
- <sup>155</sup> YARZA, «Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 34-35 (1969) 217-229; VALDEZ DEL ÁLAMO, «Nova et Vetera» (n. 118), 254; «Relaciones artísticas» (n. 59), 202-203; «Triumphal Visions and Monastic Devotion: the Annunciation of Santo Domingo de Silos», *Gesta* 29/2 (1990) 167-188; Félix PALOMERO ARAGÓN, «Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense», *El románico en Silos* (n. 26), 535-551.

- 156 VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas» (n. 59), 199-202 y notas 10, 12. Están de acuerdo: SAUERLÄNDER, 22, nota 38; Neil STRATFORD, 62, 67, nota 52; Marilyn STOKSTAD, 191, nota 13, todos en el mismo volumen, *Actas. O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*; WILLIAMSON, *Gothic Sculpture* (n. 143), 118, 123.
- 157 «La sculpture à Silos autour de 1200», *Bulletin Monumental* 131/2 (1973) 101-128.
- 158 «Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos», *El románico en Silos* (n. 26), 473-474.
- 159 *Ibid.*, 478; «La escultura románica en Aragón», *Signos* (n. 84), 118. Lacoste va tan lejos que sugiere que los artistas que produjeron las obras maestras como Carrión de los Condes, Ávila, Oviedo, Compostela y Silos ¡vinieron del norte de Francia! Véase VALDEZ DEL ÁLAMO, «Relaciones artísticas» (n. 59), 205-207; BANGO, «Tardorrománico», *La cultura del románico* (n. 3), 410; Joaquín YARZA LUACES, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984, 26-27, 48-49.
- 160 «Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200», *El románico en Silos* (n. 26), 501-510; «Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispánica a fines del siglo XII», *Alfonso VIII* (n. 28), 307-320.
- 161 *Ars Hispaniae* 5, 255. Para Soria, el libro de GAYA NUÑO sigue siendo indispensable, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946. Estudios más recientes: Elena SAINZ, «Silos y el románico soriano», *El románico en Silos* (n. 31), 429-446; Anne ZIELINSKI, «Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo», *Archivo Español de Arte*, 54/213 (1979) 1-28. Zielinski trató de establecer una estrecha relación entre Silos y el claustro soriano, aunque en su tesis doctoral tomó un postura diferente. Estoy de acuerdo con su primer planteamiento, es decir, que no están relacionados, ver «Relaciones artísticas» (n. 59), 203, 210, nota 31.
- 162 «Sculptures espagnoles» (n. 139).
- 163 Para el Pórtico de la Gloria, ver: Ernst H. BUSCHBECK, *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela. Beiträge zur Geschichte der französischen und der spanischen Skulptur im XII Jahrhundert*, Berlín, 1919; José Manuel PITA ANDRADE, «Un capítulo para el estudio de la formación artística del Maestro Mateo. La huella de Saint-Denis», *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1952) 371-383; «Varias notas para la filiación artística del Maestro Mateo», *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1955) 373-403; Gaillard, «Le Porche de la Gloire» (n. 139); Marilyn STOKSTAD, «The Pórtico de la Gloria of the Cathedral of Santiago de Compostela», tesis doctoral, University of Michigan, Ann Arbor, 1957; «Forma y fórmula: reconsideraciones del Pórtico de la Gloria» *O Pórtico da Gloria*, 181-197; Michael WARD, «Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela», tesis doctoral, New York University Institute of Fine Arts, 1978; «El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago de Compostela», *O Pórtico da Gloria*, 43-52; YARZA LUACES, *El Pórtico de la Gloria* (n. 156), 1984; Serafín MORALEJO, «Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: Problème de sources et d'interprétation», *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 16 (1985) 109; para la bibliografía reciente, ver *O Pórtico* (n. 59).
- 164 «1188», *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 18-19.
- 165 ÍÑIGUEZ, «Tallas románicas» (n. 134); José Gabriel MOYA VALGÁNÓN, *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1991.
- 166 He podido ver brevemente estos relieves tan inusitados. La imagen de la *Paternitas* es del mismo tipo que las de Tudela y Santiago de Compostela, aunque varían en cada lugar. El estilo de la figura parece relacionarse con la escultura de Santo Domingo de Soria y el grupo de relieves concebidos con amplias figuras que encontramos en el norte de Burgos y Soria, como, por ejemplo, en Villasayas. La representación de David recuerda el relieve de La Daurade de Toulouse y del sepulcro procedente de Villafilar, ahora en Cisneros, véase Clementina Julia ARA GIL, «Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII», *Alfonso VIII* (n. 28), 47, fig.10. Esperamos ver los resultados del simposio que está organizando Isidro Bango sobre Santo Domingo de la Calzada en enero de 1998.
- 167 «La escultura románica en Aragón», *Signos* (n. 84), 119.
- 168 «El maestro de Grado del Pico: Un maestro románico aragonés en Castilla», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, Granada, 1976, 1: 283-291.
- 169 VALDEZ DEL ÁLAMO, «The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón», *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, 1992, 111-145.
- 170 Para Ahedo, VALDEZ DEL ÁLAMO, *Ibid.*, 144, nota 41.
- 171 «Le maître de San Juan de la Peña - XIIe siècle», *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 10 (1979) 175-190, esp. 177-178; «La escultura románica en Aragón», *Signos* (n. 84), 118.
- 172 MELERO no acepta esta idea, «El llamado 'taller de San Juan de la Peña': problemas planteados y nuevas teorías», *Locus Amoenus* 1 (1995) 47-60, esp. 54, 56.
- 173 «The Cloister of San Juan de la Peña and Monumental Sculpture in Aragón and Navarre», 2 vols., tesis doctoral, Boston University, 1994.
- 174 «El llamado 'taller'» (n. 172), 50.
- 175 «Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: El claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación», *Alfonso VIII* (n. 28), 118.
- 176 PORTER, *Spanish Romanesque* (n. 3), 2: 30; CROZET, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón. VII. Sur les traces d'un sculpteur», *Cahiers de Civilization Médiévale* (1968) 41-57; LACOSTE, «Maître» (n. 171), 186-189; PATTON, «The Cloister» (n. 173), 162-177; MELERO, «El llamado 'taller'» (n. 172), 57.
- 177 LACOSTE, «San Miguel de Estella», *Homenaje a José María Lacarra*, Zaragoza, 1977, 5: 101-132, esp. 119-122; para opiniones distintas, ver VALDEZ DEL ÁLAMO, «Nova et Vetera» (n. 118), 261-264; MELERO, *Navarra* (n. 131), 30;
- 178 Melero, *Navarra* (n. 131), 31.
- 179 MELERO, «Problemas de la escultura navarra en el románico tardío», *Alfonso VIII* (n. 28), 118, 130, nota 58; «La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura», *Príncipe de Viana* 47/178 (1986) 357-358; «La escultura románica de Tudela y su continuación», tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1988; *Escultura románica en Tudela, fines del siglo XII y principios del XIII*, en prensa.

- <sup>180</sup> Melero no acepta el planteamiento de Lacoste de que el estilo del claustro de Tudela derive de San Juan de la Peña, derivado a su vez del de San Miguel de Estella, y últimamente de Silos. Acepta que la galería oeste del claustro parece sugerir «conocimiento o coincidencia» con el grupo de Silos-Compostela, "Problemas de la escultura navarra", *supra*, 112-113, 122, nota 10, 12.
- <sup>181</sup> Otros ejemplos son la Puerta del Obispo y el sepulcro de la Magdalena de la catedral de Zamora; Margarita RUIZ MALDONADO, "Dos obras maestras del románico de transición: «La Portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena»", *Studia Zamorensia* (Anejos 1), *Arte Medieval en Zamora*, Zamora, 1989, 33-60.
- <sup>182</sup> BANGO, *El románico en España* (n. 3), 50-51; YARZA, "Escultura románica", *Arte catalán. "Estado de la cuestión"*, *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 117-145.
- <sup>183</sup> PORTER, *Spanish Romanesque* (n. 3), 1: 73; *Ars Hispaniae* 5 (n. 3), 145; GAILLARD, «Ripoll», *Congrès archéologique de France. Catalogne*, sesión 117, París, 1959, 144-159; Xavier BARRAL i ALTET, «La sculpture à Ripoll» (n. 138), 355; YARZA, "Escultura románica", *supra*, 124; "Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet", *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, 182-230, trad. castellana de "Aproximació estilística i iconogràfica a la portada Santa María de Covet", *Quaderns d'estudis medievals* 3, 1/9 (septiembre 1982) 535-556.
- <sup>184</sup> DURIAT, «Le maître de Cabestany», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 4 (1973) 116-127; Vasanti KUPFER, «The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at the Cloisters», *Metropolitan Museum Journal* 12 (1978) 21-31; Jaume BARRACHINA, «Dos relleus fragmentaris de la portada de Sant Pere de Rodes del mestre de Cabestany», *Quaderns d'Estudis Medievals* 1 (1980) 60-61; David L. SIMON, «Romanesque Art in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I: Spain», *Gesta* 23/2 (1984) 152-155; *Early Medieval Spain* (n. 34), cat. 161, 163, 313-315.
- <sup>185</sup> Jordi CAMPS i SORIA, *El claustre de la catedral de Tarragona: Escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura románica a la Catalunya Nova*, Barcelona, 1988.
- <sup>186</sup> Inma LORES OTZET, *El claustre romànic de San Pere de Rodes. De la memòria a les restes conservades: Una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*, 1994; "Escultura gironina del cercle del claustre de la Seu de Girona: Alguns fragments de la Catedral i del Museu d'Art", *Estudi General* 10 (1990) 71-92; «Els capitells historiatos del claustre de Sant Cugat del Vallés», tesina. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1986.
- <sup>187</sup> *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2/3 (1989) 27-46. Su artículo sobre Covet (n. 183), sirve de modelo "estilo- Schapiro" para la relación de la forma con lo significado.
- <sup>188</sup> "Reflexiones", 28.
- <sup>189</sup> Véase GEARY y MORRISON, n. 105.
- <sup>190</sup> Por ejemplo, parece evidente que al autor de la *Guía del peregrino* o bien le explicaron verbalmente los planos de Santiago o le enseñaron planos o una maqueta de algún tipo. BANGO, «Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo», *El Camino de Santiago, Camino de las Estrellas*, Santiago de Compostela, 1994, 72.
- <sup>191</sup> SHAVER-CRANDELL y GERSON, *Guide and Gazetteer* (n. 34), 15, 31; ver también su edición crítica, vol. 2, capítulo 9, nota 22 (en prensa). Para Cluny, véase Wolfgang BRAUNFELS, *Arquitectura Monacal en Occidente*, trad. por M. Faber- Kaiser, Barcelona, 1974, 80-81. Agradezco a Paula Gerson esta información. Véase, además, la *Statua Petri Venerabilis*, 23, que menciona visitas al claustro; ed. G. CONSTABLE, *Corpus Consuetudinum Monasticorum*, VI, Siegburg, 1975, 60, citado por O. K. WERCKMEISTER, «The Emmaus and Thomas Pillar of the cloister of Silos», *El románico en Silos* (n. 31), 149-172. Para la tradición de las inscripciones, ver PRUDENTIUS, *Dittochaon*, ed. H. J. Thomson, II, Cambridge, Mass., 1953, 346-371, esp. 353, citado por CAVINESS, *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral* (n. 148), 117, nota 71.
- <sup>192</sup> CAVINESS, 115-120.
- <sup>193</sup> Jean LECLERCQ, *Love of Learning and the Desire for God: A Study of Monastic Culture*, 3a. ed., trad. C. Misrahi, Nueva York, 1982, 75; M.-D. CHENU, *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*, ed. y trad. J. Taylor y L. K. Little, Chicago, 1968. Este fenómeno pudiera caracterizarse por los sociólogos como «aculturación».
- <sup>194</sup> Un ejemplo actual puede ser el siguiente: durante una misa que celebró en Nueva York en 1995, el papa Juan Pablo II comentó: «Ayer estaba lloviendo, la lluvia es vida. Hoy hace mucho viento, el viento es la presencia del Espíritu Santo».
- <sup>195</sup> Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990; Jacques LE GOFF, *L'imaginaire médiéval*, París, 1985. Para la aplicación de estas teorías al arte románico, véase VALDEZ DEL ÁLAMO, "Triumphal Visions" (n. 155); RUTCHICK, "Moissac" (n. 122).
- <sup>196</sup> CARRUTHERS, *supra*, 5, 86-91; CHENU, *Introduction à Saint Thomas*, 3ra. ed., París, 1974, 248-249, citado por Carruthers, 289, nota 12. Otro ejemplo es la composición del *centón* en la liturgia, la combinación de una selección de líneas de un Salmo (o una variedad de fuentes) dentro de un nuevo orden con el propósito de esclarecer un pensamiento particular. P. FERRETI, *Esthétique grégorienne, ou traité de formes musicales de chant grégorien* I, París, 1938, 110.
- <sup>197</sup> *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, 13-36.
- <sup>198</sup> «The Emmaus and Thomas Pillar» (n. 191), 149-172; «Jugglers in a Monastery», *Oxford Art Journal* 17/1 (1994) 60-64; *Citadel Culture*, Chicago, 1991, 40-43, trad. inglesa de *Zitadellenkultur*, Munich, 1989.
- <sup>199</sup> En *El románico en Silos* (n. 31): VALDEZ DEL ÁLAMO, "Profecía", 173-183; James BLAETTLER, «The Foot: A Monastic Metaphor at Silos», 451-464; Malka BEN-PECHAT, «L'iconographie de l'Ascension dans le programme des six bas reliefs sous une lumière théologique et liturgique», 465-471; véase también VALDEZ DEL ÁLAMO, «Triumphal Visions» (n. 155).
- <sup>200</sup> M. FÉROTIN, *Histoire de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, 262-264; VALDEZ DEL ÁLAMO, "Nova et Vetera" (n. 118), 103-105.
- <sup>201</sup> «Ansúrez» (n. 23).
- <sup>202</sup> "He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez" *Gesta* 30/2 (1991) 140-153, esp. 148, notas 71-75; VALDEZ DEL ÁLAMO, "Lament" (n. 140), 323, nota 66.
- <sup>203</sup> Peter LINEHAN, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993, reseñado por T. F. Glick, *Speculum* 70/3 (1995) 652-654.

- 204 Jean ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londres, 1939; MORALEJO, "Reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani del medioevo* (Pisa, 5-12 settembre 1982), Marburg, 1984, 187-203.
- 205 "Iconografía" (n. 108); M. PIN i PLANELLS, «Persistència i transformació del clàssic en el romànic català: Ariadna i Tauroboli», *LAMBARD* 2 (1981-1983) 139-154.
- 206 Vivian B. MANN, Thomas F. GLICK, Jerrilynn D. DODDS, eds., *Convivencia*, Nueva York, 1992; DODDS, «Islam, Christianity, and the Problem of Religious Art» y O. K. WERCKMEISTER, «Art of the Frontier: Mozarabic Monasticism», *Early Medieval Spain* (n. 34), 27-37, 121-132; WERCKMEISTER, "The Muslim Horseman in the Gerona *Beatus*: A Paradigm for the History of early Medieval Art in Spain", *Gesta* 36/2 (en prensa, n. 30).
- 207 MELERO, "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)" *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 203-215; MARIÑO, "Sicut in terra et in inferno": La Portada del Juicio en Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte* 246 (1989) 157-168.
- 208 OCÓN, "Problemática" (n. 107), 260; VALDEZ DEL ÁLAMO, "Visiones" (n. 26), 182.
- 209 "Generaciones Abrahæ" (n. 115).
- 210 *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986.
- 211 Susan HAVENS CALDWELL, "The Introduction and Diffusion of the Romanesque Projecting Single-Portal Unit in Northern Spain", tesis doctoral, Cornell University, 1974; MORALEJO, "Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 17/32-33 (1985) 61-70; "Portali" (n. 62).
- 212 "El diablo en la matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana", *D'Art* 12 (1986) 113-126; "La Mujer Apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella", *Lecturas de Historia de Arte*, Ephialte (1994) 166-173; "Überlegungen zur Ikonographie des 'Bildhauers' in der romanischen Kunst. Einige Beispiele der Bauplastik auf der Iberischen Halbinsel", *Diskurse zur Geschichte der Europäischen Bildhauerkunst. Colloquien zur Skulptur des 12. und 13. Jahrhunderts*, Frankfurt, 1994, 1-12.
- 213 BANGO, "Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifanía a los Magos", *Traza y Baza* 7 (1978) 25-37.
- 214 VALDEZ DEL ÁLAMO, "Triumphal Visions" (n. 155).
- 215 YARZA, "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 6-7 (1981) 5-36; José Luis GARRIDO, "La *Visitatio Sepulchri* y la psicostasis en una portada tardorrománica de Villanueva de la Peña (Palencia)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (1994) 279-294.
- 216 "'In Palencia non ha battala pro nulla re.' El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago", *Compostellanum* 31 (1986) 349-364; "Iudas mercator pessimus. Mercaderes y peregrinos en el arte medieval", *Los caminos y el arte* (n. 52), 3: 31-43; "El Infierno del Pórtico de la Gloria", *O Pórtico da Gloria* (n. 59), 383-395.
- 217 "Iconografía de San Lorenzo en España hasta el siglo XVI. De la realidad histórica a la ilustración de una leyenda hagiográfica", *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, 369-419, esp. 371, 374.
- 218 Margarita VILA DA VILA «Motivos del bestiario en la escultura románica abulense», *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2/3 (1989) 166-173; Francesca ESPAÑOL, «El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la 'ascensión de Alejandro' y el 'Señor de los animales' en el románico español», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 1:43-64; Ruth BARTAL, «La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas», *Archivo Español de Arte* 262 (1993) 113-131.
- 219 María Inés RUIZ MONTEJO, «La temática obscena en la iconografía del románico rural», *Goya* 147 (1978) 136-146; Angel DEL OLMO GARCÍA y Basilio VARAS VERANO, *Románico erótico en Cantabria*, Palencia, 1988; Francisco J. PÉREZ CARRASCO, «La Iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos», *Historia* 16 16/196 (1992) 5-60, 62-66; «Lujuria, Redención y conciencia individual en un programa iconográfico en torno a 1200. La iglesia de Revilla de Santullán (Palencia)», *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, 1992, 1: 77 ss.
- 220 "El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval en San Miguel de Fuentidueña", *Locus Amoenus* 1 (1995) 82-93.
- 221 «Organización simbólica en la escultura románica: I. Ensayo sobre las iglesias de Cantabria», *Bulletí de la Real Academia Catalana de Belles Arts Sant Jordi* 4-5 (1990-1991) 105-145, esp. 141-142.
- 222 «Wallfahrt als Versuchung» (n. 92), 244-248.

# La Capilla de los Arzobispos, el Tesoro y la Torre de don Gómez Manrique en la Catedral de Santiago de Compostela

Eduardo Carrero Santamaría

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*En 1250, el arzobispo compostelano don Juan Arias (1238-†1266) fundó una capilla en el claustro de su catedral, a la memoria de los Archiepiscopum et canonicorum et aliorum fidelium defunctorum. Este espacio, que identifiqué con la sala capitular catedralicia, concluyó dedicándose a ámbito de enterramiento de los arzobispos de la sede apostólica, tal y como delatan las noticias sobre aniversarios, recibiendo sobre el mismo la construcción del tesoro catedralicio, lugar efectivo para las reuniones capitulares. Posteriormente, los problemas entre el arzobispo y los poderes civiles de la ciudad, determinaron la construcción de un espacio fortificado también en el claustro, que se destinó a tesoro nuevo y librería del cabildo, pasando a celebrarse aquí las reuniones del cabildo, hasta el siglo XVI, en que el nuevo claustro renacentista asumió varias de estas funciones, incorporando algunos de sus elementos a su fábrica.*

## SUMMARY

*In 1250, Archbishop Juan Arias (1238-†1266) instituted a chapel in the cathedral cloister, consecrated to the memory of the Archiepiscopum et canonicorum et aliorum fidelium defunctorum. This space, identified with the cathedral chapter room, was the burial place of the Archbishops of the Apostolic See, just as the documented evidences of funeral worship prove. In a second story over the chapel was the Cathedral Treasury, real place of the chapter meetings. During the 14th century, the problems between the Compostela's Religious authority and the Town Council brought about the construction of a fortified building in the Cloister, it was destined to install the new Cathedral Treasury and the chapter library as well as a new place for the chapter meetings, of which architectural remains are preserved under the 16th Century cathedral cloister bays.*

La antigua canónica compostelana debió contar entre sus edificios con uno adecuado para las reuniones del cabildo, del que podemos presumir su pervivencia de uso hasta 1256, fecha en que el arzobispo don Juan Arias intercambió con el monasterio de Antealtares el terreno en que se asentaba la vieja canónica, con destino a construir la nunca concluida cabecera gótica de la catedral<sup>1</sup>. Sabemos que, a finales del siglo XIV, se estableció la utilización como sala capitular del tesoro

ubicado en la torre iniciada por el arzobispo don Gómez Manrique (1351-1362) en el claustro<sup>2</sup>, mas entre la desaparición de la canónica y el empleo de la torre, la localización de la sala capitular en la topografía catedralicia resulta complicada. Como se ha señalado, el grueso de la documentación compostelana observa únicamente el término *in capitulo*, referido a las reuniones<sup>3</sup>, haciéndose inútil cualquier intento de elucidación respecto a si con dicha expresión se



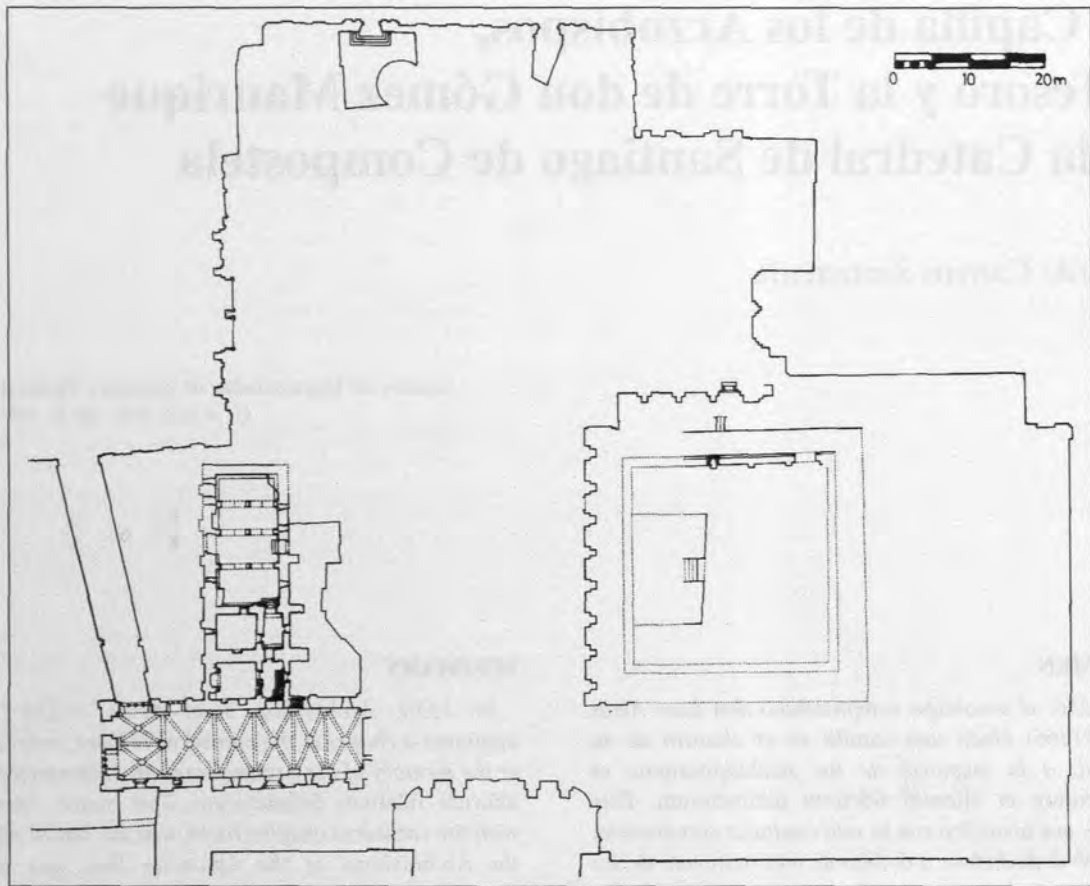


Fig. 1. Catedral de Santiago. Ubicación de los restos del claustro medieval y del palacio arzobispal respecto al conjunto catedralicio.

puntualiza un espacio arquitectónico definido con destino a las asamblea o si, por el contrario y como en mi opinión parece tratarse, es un simple referente a la congregación capitular reunida. Conjuntamente, siguiendo una costumbre ampliamente extendida en otras catedrales, se documentan asambleas capitulares *in palatio domini Archiepiscopi*, en el *legitorio chori*, el *sagrario*, etc<sup>4</sup>.

Ante este panorama de escasez documental, A. López Ferreiro y, después R. Yzquierdo Perrín, negaron la existencia de una sala capitular posterior a la ubicada en la desaparecida canónica hasta el uso del tesoro a fines del siglo XIV, proponiendo que el interior de la torre se había proyectado para su ubicación desde un inicio<sup>5</sup>. Por su parte, F. J. Pérez Rodríguez ha llamado la atención sobre dos textos previos a la construcción del tesoro en la *torre nova*, que parecen indicar la existencia de un espacio claustal orientado a los actos capitulares entre los siglos XIII y XIV<sup>6</sup>. El primero, es un registro sobre la elección de dos presbíteros destinados a una capellanía en 1325, según el cual, al constatarse la falta de

acuerdo sobre las personas destinadas al cargo, el cabildo realizó una votación cuyo cómputo fue encargado a tres personajes que *seceserunt ad claustrum eiusdem capituli in loco scrutinium fieri consuevit ad scrutandum votis*<sup>7</sup>. El segundo, un documento de 1329, se localiza *in claustro ecclesie compostellane in loco ubi capitulum fieri consuevit*<sup>8</sup>. Lejos de la aparente solución al problema que podría suponerse de ambas noticias, en mi opinión debemos ser cautos ya que ninguna de las dos ofrece un testimonio definitivo al efecto. Si bien en el primer documento se cita una sala capitular *-capituli-*, no deja de ser singular que el claustro al que se retiraron los escrutadores a hacer el recuento sea mencionado como el claustro de la sala capitular y no de la basílica. En cuanto al segundo, el significado también es confuso al aludir, esta vez sí, al claustro de la iglesia compostelana mas no a una capilla o un ámbito específico, sino simplemente el *loco* donde se realizaban las reuniones. Desde luego, el careo entre ambos testimonios conduce a pensar en una sala capitular claustal, pero la escasez de mayores

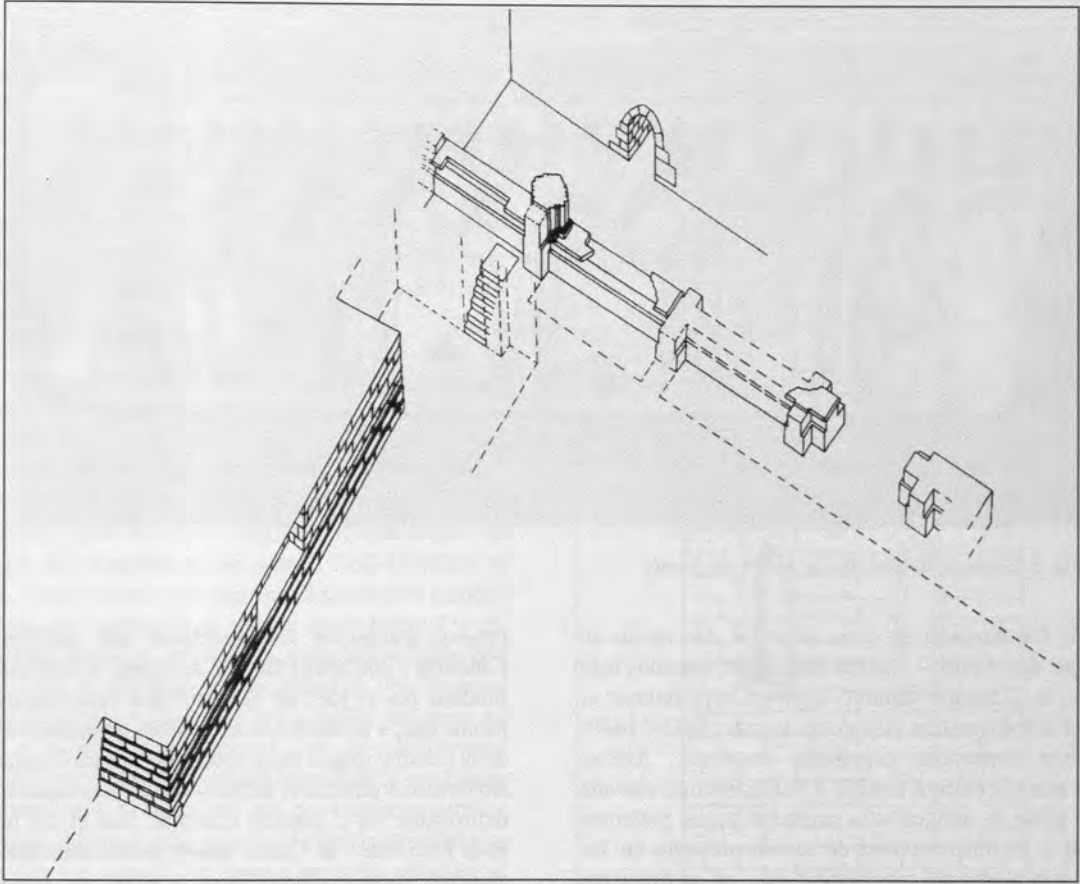


Fig. 2. Perspectiva de los restos del claustro y torre de don Gómez Manrique.

delimitaciones topográficas y el prácticamente consecutivo cambio de lugar de celebración de los capítulos –sólo treinta años después– hacen sospechar que nos hallamos ante un ámbito de reunión temporal, posteriormente concretado en el tesoro de la torre, en un proceso similar al de otras catedrales hispanas y, en concreto, en las gallegas de Mondoñedo, Orense y Lugo, donde, según citaba, los cabildos se celebraron indistintamente en varias capillas, el coro, el *leedoyro* y los brazos del transepto<sup>9</sup>.

#### LA CAPILLA DE LOS ARZOBISPOS Y EL TESORO

Para hallar algún tipo de solución a la problemática de la sala capitular compostelana debemos volver, cronológicamente hablando, a la fecha propuesta para la finalización del claustro. El Arzobispo don Juan Arias fundó la primera capilla documentada en el claustro el 9 de septiembre de 1250, destinada a realizar el Oficio de difuntos en memoria del clero catedralicio y de los bienhechores de su institución.: *...una cappella construat in claustro nostro nouo in qua instituator*

*per Archiepiscopum et canonicorum et aliorum fidelium defunctorum*<sup>10</sup>. A partir de este momento, las noticias ya hablan de la existencia de un espacio claustral definido y en el que, como veremos, se multiplicaron las mandas testamentarias con destino a enterramientos en su superficie. Por otro lado, el mismo don Juan, en su testamento otorgado el 20 de abril de 1266, ordenó ser enterrado en el tesoro nuevo, en el claustro, junto a sus predecesores en el arzobispado: *...in thesauro nouo sancti Iacobi iuxta fratres archiepiscopos et coepiscopos*<sup>11</sup>. Por lo tanto, debemos relacionar con toda seguridad la capilla fundada por el arzobispo con el tesoro nuevo y, es más, considerarlas un mismo espacio desdoblado en altura, que en el testamento de don Juan recibe la denominación del piso alto, por una simple cuestión de terminología, dado que indudablemente las sepulturas debían situarse en la sala capitular del piso bajo. Junto a esto, dos testimonios documentales permiten afirmar que, en efecto, el edificio de la sala capitular tuvo un segundo piso. El primero, publicado por J. Villaamil y Castro, sitúa una reunión del cabildo en la *bóueda do cabildo uello*<sup>12</sup>, mientras el otro, datado



Fig. 3. Sepulcro de don Álvaro Núñez de Isorna.

en 1467, fue firmado *en cima da torre da capela do arçobispo don Alvaro*<sup>13</sup>, capilla que, según veremos más adelante, es el mismo capítulo viejo en cuyo interior el posterior arzobispo don Álvaro de Isorna (1445-†1449) fundó una importante capellanía funeraria. Ambas noticias son la evidente alusión a una estructura elevada –torre– sobre la antigua sala capitular y que podemos adscribir a la funcionalidad de tesoro, descrita en las últimas voluntades del arzobispo Arias, en su frecuente posición en pisos altos de las restantes catedrales hispanas<sup>14</sup>. Además, gracias al inventario de los bienes del tesoro realizado en 1426, conocemos de la existencia de un almacén sobre la techumbre del mismo –probablemente aterrazada–, en donde se guardaban varios libros en griego en mal estado de conservación: *Item dez et sete lybros de letera grega et son todos descadernados et quemados et afumados, que están ençima eno thesouro, eno sobrado*<sup>15</sup>.

Junto a esto, a la capilla-sala capitular en la cual había fundado su capellanía don Juan Arias, debían hallarse las sepulturas previas de prelados, según indica la aclaración testamentaria de *junto a los hermanos arzobispos y coobispos*, aunando las intenciones reflejadas en la fundación de 1250<sup>16</sup>, heredera del panteón episcopal que al parecer se halló en la ahora colegiata de Santa María de Iria, donde se hallaban enterrados veintiocho obispos<sup>17</sup>. Por último, resulta significativo que los libros de aniversarios del siglo XV aludan de forma constante a un lugar claustral simplemente denominado *ad Archiepiscopos*, donde se dirigían las celebraciones en sus respectivos aniversarios. Así, conocemos una procesión general celebrada el día diez de mayo, por la memoria de obispos y arzobispos<sup>18</sup>, la instituida por don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla<sup>19</sup>, las de los

propios arzobispos compostelanos don Berenguel de Landoira y don Suero Gómez de Toledo y, finalmente, la fundada por el juez de Vellestro don Juan Martínez de Monte que, a la muerte de éste, debía trasladarse al lugar de la catedral donde fuera sepultado<sup>20</sup>. Para finalizar, dos aniversarios utilizan el término *ad archiepiscopos* como delimitador en el espacio claustral. Son el del tesorero Juan Fernández de Canas, quien estaba enterrado en el claustro, *iuxta archiepiscopos*, y el de los cardenales, cuya supuesta capilla o fosa se encontraba *prope archiepiscopos*<sup>21</sup>.

Ante las posibles dudas que aún pudiera suscitar esta relación entre sala capitular, tesoro y capilla de los Arzobispos, hallamos en 1460 un documento que creo determinante al respecto. Se trata del testamento del arzobispo don Rodrigo de Luna, dado en la residencia episcopal de la Rochablanca de Padrón, entre cuyas mandas se hallan los deseos del prelado para su enterramiento, especificando *...otrosí, mandamos que nuestro cuerpo sea enterrado dentro en el cabildo viejo de la dicha nuestra iglesia de Santiago, adonde tiene los pies el prelado quando está en el acto del mandato el jueves de la çena, poniendo ençima de la sepultura una piedra fegurada en ella nuestra persona, revestida en ávito pontifical*<sup>22</sup>. El relato, además de informarnos de la celebración de cierta liturgia pascual en la sala capitular, determina no ya la real existencia de ésta, sino su utilización como ámbito funerario y la pervivencia de la misma durante toda la Edad Media<sup>23</sup>. A tenor de las citadas ceremonias de aniversarios, en la segunda mitad del siglo XV su interior debió ser un espacio repleto con los arcosolios y monumentos sepulcrales de los metropolitanos y otras dignidades del cabildo compostelano. Esto se desprende de la siguiente

aclaración del testamento de don Rodrigo de Luna, en que advertía de que, *...se non oviere lugar para ello, mandamos que nuestro cuerpo sea enterrado* en los dominicos o franciscanos de Santiago y, como última opción, en la capilla mayor de la colegiata de Iria Flavia<sup>24</sup>. De este modo, la sala capitular compostelana, como capilla de los arzobispos, entroncaba con la tradición de capítulos convertidos en el panteón de los gobernantes o bienhechores de la institución de la que son ámbito de reuniones, constante habitual en el mundo monástico<sup>25</sup>.

Respecto al tesoro encima del cabildo viejo, existe un relato que considero de vital importancia para su comprensión y la del abandono de este espacio por parte del cabildo. Además de eventual sala capitular, el tesoro tuvo otras funciones secundarias y puramente coyunturales, como la de lugar de los oficios del clero catedralicio. En 1371, el enfrentamiento entre el arzobispo don Rodrigo de Moscoso (1367-†1382) y el concejo compostelano con motivo del sorpresivo cambio de partido de ambos en la guerra entre Pedro I y su hermanastro Enrique, provocó la toma del señorío por los segundos, la expulsión de la ciudad de don Rodrigo y la consiguiente excomunión del concejo por parte de éste. La controversia, recogida en un documento publicado por A. López Ferreiro, significó la anulación de celebraciones de la Pascua que por entonces corría *por quanto estaua a dita yglesia et cidade interdicta* y el consiguiente traslado de éstas a un lugar anejo en la privacidad del cabildo: el tesoro. Esta supresión de los oficios llevó a los hombres del concejo a personarse en el tesoro para reivindicar la práctica de las *oras alçadas a portas abertas*, amenazando con obligar a los clérigos a celebrarlas por la fuerza, advertencia que obtuvo en respuesta la total negativa a sus aspiraciones por parte de deán y canónigos. Ante esto, los argumentos de los representantes concejiles se transformaron en acciones más expeditivas, como fue el cierre de las puertas del tesoro con clavos y traviesas de hierro, encerrando a todos los miembros del cabildo que pudieron hallar durante nueve días sin comida ni bebida, obligándoles a *...ffazer dentro enno dito thesouro aquilo que he necessario et sse non pode escusar*<sup>26</sup>.

En cuanto a la ubicación de la torre sala capitular-tesoro, sería probable que se situara en la panda oriental, siguiendo la topografía donde el nuevo claustro del siglo XVI albergó una capilla destinada al culto fúnebre de las Ánimas, junto al vestíbulo de entrada desde el transepto y considerada la sucesora de la fundada por don Juan Arias (fig. 1)<sup>27</sup>. De hecho, a raíz de la capilla realizada por don Álvaro de Isorna en la sala capitular, según se analizará más adelante, una anotación de los libros de los aniversarios aclara: *La capilla de las Ánimas es la que fundó el sr. Arzobispo de Isorna que allí está sepultado*

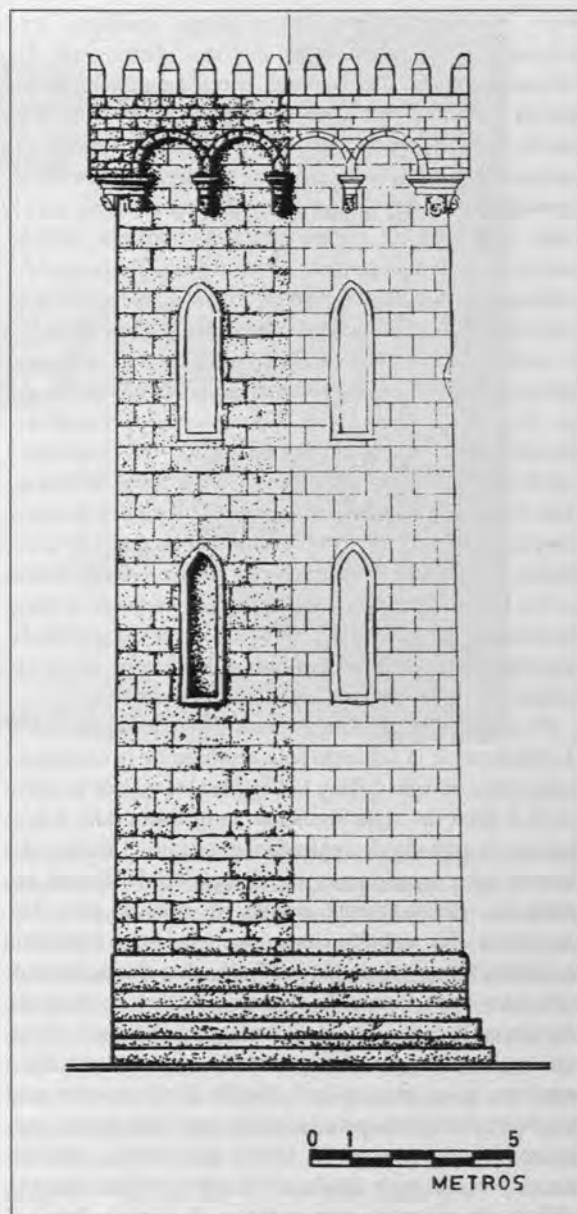


Fig. 4. Reconstrucción hipotética de la torre de don Gómez Manrique (según Alejandro Barral).

y consta por los escudos de sus armas que por su testamento mandó se le pusiesen<sup>28</sup>. K. J. Conant situó la capilla de don Juan Arias en esta zona, con entrada desde una de las puertas de la Petraria relatadas en el Calixtino, en concreto desde la que se abre al muro occidental del transepto sur<sup>29</sup>, ubicándose en la superficie que discurre entre los restos conservados del muro perimetral del claustro medieval y el exterior del citado muro del transepto. Varios indicios conducen a confirmar la tesis del historiador estadounidense. Uno de los elementos más llamativos de los escasos restos conservados del

muro perimetral Este del claustro medieval es, precisamente, lo ciclópeo de sus dimensiones<sup>30</sup>. Debemos señalar que la única portada conservada del mismo –situada frente a los vestigios de la bancada en la panda oriental– presenta un grosor de muro de dos metros, lo cual se traduce en una concepción monumental y muy sólida del edificio construido en el siglo XIII (fig. 2). Esta potencia muraria podría interpretarse como producto de ser un edificio destinado a albergar un segundo cuerpo en altura, donde se hallaría el tesoro y que se situaría a la altura del nivel de suelo de la catedral. Por otro lado, en el actual claustro renacentista, el muro meridional de la actual capilla de las Ánimas presenta unas dimensiones formidables, coincidiendo con el muro de cierre del transepto catedralicio<sup>31</sup>. Consecuentemente, el espacio existente entre la fábrica catedralicia y la panda Este del claustro –desplazada de su lógica ubicación habitual por la torre situada en la axila entre transepto y nave lateral– debió recibir la construcción de un edificio a dos pisos, el bajo destinado a sala capitular-capilla funeraria y con entrada desde la galería claustral y el alto, como tesoro, al que se accedía desde la mencionada puerta Petraría<sup>32</sup>.

Recapitulando, en el lapso cronológico existente entre el abandono de la supuesta sala capitular de la canónica, usada hasta el siglo XIII, y la llegada al tesoro de la torre nueva a fines del siglo siguiente, la historiografía había hallado un periodo de confusión en cuanto al ámbito de reunión de los canónigos de Compostela<sup>33</sup>. Según he planteado, efectivamente existió un espacio para las asambleas del cabildo, mas no una sala capitular concebida como tal desde un inicio, sino que se utilizó para tales fines la capilla funeraria de los arzobispos, ubicada en la panda Este del claustro, en el espacio entre ésta y el transepto. La profusión de innumerables sepulcros en el interior de la capilla debió suscitar que ésta fuera rechazada para las reuniones capitulares, que pasaron a celebrarse en el tesoro que existía sobre la misma y con entrada desde el transepto sur del templo, edificio de robustas proporciones al que se llegó a denominar *la torre de la capela del Arçobispo don Álvaro*<sup>34</sup>. Desde la segunda mitad del siglo XIV, se documentan las asambleas del cabildo en otros lugares de la catedral hasta la más o menos continuada utilización para las mismas del tesoro nuevo a partir de 1392, ubicado en la torre edificada por don Gómez Manrique en la panda norte del claustro. El duro enfrentamiento entre el cabildo y la ciudad en 1371, durante la Guerra entre Pedro I y Enrique II, supuso el abandono del tesoro viejo y el traslado de las funciones de aquel en pos de la citada torre nueva que, desde luego, ofrecía mayor seguridad tanto a los bienes capitulares, como a sus reuniones. Por otro lado, según aclara F. J. Pérez Rodríguez, el tesoro de la torre nueva no funcionó

continuadamente como sala capitular, sino que también el coro de canónigos realizó tal cometido de 1313 en adelante<sup>35</sup>, como el sínodo de don Lope de Mendoza que, en 1401, se celebraba *in sua ecclesia Compostellana uidelicet infra cancellos et intus in altari dicte ecclesie presidente*<sup>36</sup>. Mientras sabemos que el cabildo de la panda. Este del claustro siguió funcionando como sala capitular eventual, desconocemos qué función se dio a su piso superior, hasta la desaparición de ambos con la construcción del nuevo claustro a comienzos del siglo XVI.

#### *La capilla de don Álvaro de Isorna en la sala capitular*

Las noticias sobre la elección de sepultura por el arzobispo don Álvaro Núñez de Isorna (1445-†1459) han conducido a suponer, que su ubicación en la superficie del claustro fue la torre comenzada a construir a mediados del siglo XIV por don Gómez Manrique, situada en la panda del *mandatum*, según hemos apuntado. Esta suposición ha llevado a identificar el parcialmente conservado piso bajo de dicha torre y, lo más importante a nuestro interés, a situar el cabildo viejo en la misma<sup>37</sup>. Comencemos por narrar los acontecimientos sobre dicho enterramiento. En 1394, el entonces arcediano de Cornado don Álvaro Núñez de Isorna, obtuvo licencia del cabildo compostelano para proyectar su enterramiento *ena claustra noua da dita iglesia, aa entrada do cabidoo*<sup>38</sup>, *que está enna dita claustra aa parte destra quando entran ao dito cavidoo*. Más específico aún fue su testamento del 10 de septiembre de 1448, en que el ya arzobispo dio toda una serie de excepcionales noticias sobre el tipo de enterramiento, sepulcro, la ubicación de éste y el reducido oratorio en el que se debía situar, a la par que las medidas a tomar para su cierre con rejas<sup>39</sup>:

*... mandamos enterrar noso corpo enno Cabidoo vello da dicta Iglesia de Sanctiago enno Arco como entran a o dicto Cabidoo aa mao dereita, onde o Arcediago da Reyna Nuno González de Bendaña, noso Parente, se quisiera enterrar, a o qual nos auvemos feito moymento et Sepultura enna mesma parede como van a alende da Sepultura et moymento do Arcediago de Nendos Johan Rodríguez de Medin, enno qual lugar iá mandamos facer un Moymento perteescente a noso estado, (...) et de parte de dentro, acerca do noso Moymento, esté un Altar et un apartamento para cinco ou seis personas que possan estar arredor do dito Altar, o qual dito apartamento seia de paos de ferro boos et altos con sua porta pequena et assí seia cercado deste paos de ferro grosos et altos et boos o dito Cabidoo deslo dito noso Moymento fasta o cabo do dito Cabidoo con sua porta mais grande, que non possa entrar ome a o dito Cabidoo, salvo por la dita porta grande*<sup>40</sup>



Fig. 5. Piso bajo de la torre de don Gómez Manrique.

Creo evidente que el arzobispo Isorna se enterró en el antiguo capítulo, junto a los restantes arzobispos y miembros de la congregación compostelana, según citaba don Juan Arias en el siglo XIII. Como novedad dentro del ámbito privado que pretendía crear, mandó separar un pequeño espacio *-cinco o seis personas-* del resto de la sala capitular mediante una reja, destinado a crear una capilla de reducidas dimensiones para su enterramiento y el de algunos familiares. Aquí, realizaría alguna obra y ordenó pintar sus emblemas heráldicos y un programa iconográfico con *...a Virgen María et o seu Fillo bendito, et despois o glorioso Apostol Sanctiiago et despois Sancta Catalina et despois Sancta María Magdalena et San Juan Baptista et Sancta Margarita*<sup>41</sup>. Recientemente, M. Cendón Fernández ha hallado los restos del sepulcro del arzobispo, ligando la heráldica de los apellidos Isorna, Bendaña, Vaamonde y Rodeiro, mandadas pintar por don Álvaro en su sepulcro<sup>42</sup>, con los escudos esculpidos en uno de los sarcófagos medievales fuera de contexto, depositados en el moderno claustro compostelano<sup>43</sup>. Se trata de un ejemplar procedente de un arcosolio, del cual únicamente se conserva la yacija, relacionable con otras obras funerarias gallegas del momento. Por lo tanto, la capilla de don Álvaro de Isorna no se halló en la torre nueva de la panda del *mandatum* sino en la torre del viejo cabildo, en el

interior de la sala capitular, de la que fragmentó un pequeño espacio con destino a su panteón (fig. 3)<sup>44</sup>.

En cuanto a los personajes compañeros de sepultura señalados en el testamento del arzobispo, el arcediano de Reina Nuño González de Bendaña fue enterrado junto su sepulcro, realizándose posteriormente sus aniversarios *ad eius sepulturam quae est intus capelle D. Alvari de Isorna*<sup>45</sup>. Del mismo modo, el cardenal Menéndez de Morraço, cuya procesión debía realizarse *ad eius sepulturam quae est in claustro novo in capella qua sepultus est Alvarus de Isorna, compostellanus archiepiscopi*<sup>46</sup>. Y el también cardenal Gómez Fernández de Viveiro, aunque este fuera de la reja que delimitaba la capilla, según su testamento de 1484, *dentro eno cabidoo vello (...) junto con a porta da capela do meu señor del Arçobispo don Álvaro de Isorna*<sup>47</sup>.

#### LA TORRE DE DON GÓMEZ MANRIQUE EN LA PANDA DEL MANDATUM

Bajo el subsuelo de la panda norte del claustro actual se encuentra el basamento de una gran construcción, único elemento, junto a la bancada descrita, hoy a la luz del conjunto claustral medieval. Tiene acceso desde el extremo norte de los restos de la bancada Este, mediante unas escaleras obra del siglo XVI. Uno de sus muros discurre paralelo a la nave de la catedral, alcanzando los

15 metros de longitud, mientras los dos paños perpendiculares tienen 2,40 metros y 3 metros respectivamente (figs. 3 y 4). Hoy se encuentra excavada 70 cms. por debajo del nivel original de la panda, permitiendo ver la zapata escalonada. Su ubicación y las medidas referenciadas revelan que esta gran edificación se encontraba inserta en la panda norte del claustro medieval. M. Chamoso supuso que se trataba de los restos de las escaleras que descendían desde el nivel de la catedral hasta el claustro<sup>48</sup>. Por su parte, R. Yzquierdo ha identificado estos vestigios arquitectónicos con la torre que el arzobispo don Gómez Manrique construyó en el entorno claustral en el siglo XIV<sup>49</sup> –que López Ferreiro había ubicado en el ángulo suroeste del claustro<sup>50</sup>–.

En altura también restan vestigios de la torre. Aún puede verse una de sus ventanas –hoy cegada– en el muro occidental de la sacristía. Igualmente, entre el trasdós de las bóvedas de la capilla de las Reliquias y del pasaje a la capilla de San Fernando, se conserva parte del coronamiento de la torre, formado por un muro articulado mediante dos arcos ciegos que apoyan en una ménsula, representando la cabeza de un ser fantástico. Estos vestigios revelan el reaprovechamiento de la estructura de la torre en las construcciones del siglo XVI, dado que la superficie de ésta queda circunscrita en el perímetro de las actuales capilla de San Fernando o Tesoro y el pasaje o antiguo penitenciario, y que ésta tuvo originalmente una disposición en cuatro pisos, de los cuales el primero se correspondía con el nivel del claustro, el segundo con el de la iglesia catedralicia –de accesos al piso bajo y al superior– y, sobre éstos, otros dos más de distinta funcionalidad. En 1984, se realizaron unas excavaciones de urgencia en la citada capilla de San Fernando que pusieron de manifiesto la continuación de la bancada claustral por la panda norte<sup>51</sup>. Asimismo descubrieron restos decorativos del interior de la torre, representando cuadrados en colores rojo y negro, relacionables con otros fragmentos de pintura mural hallados entre el relleno de dicha panda y descritos más adelante.

Según he aclarado en el apartado previo, la torre claustral no se construyó con intención de albergar una sala capitular, como creyó A. López Ferreiro<sup>52</sup>, ya que esta subsistía en el claustro, bajo el tesoro antiguo. Las razones de la nueva torre deben buscarse en los deseos de fortificar la catedral, tras los cada vez más numerosos enfrentamientos de la mitra con el concejo de la ciudad. A raíz de los narrados sucesos de 1371, durante los cuales el cabildo fue encerrado por la fuerza en el antiguo tesoro durante nueve días, la torre que ya debía estar en avanzada construcción recibió el traslado de los fondos del antiguo tesoro que se reubicó en el interior de la misma, mientras la dependencia anterior pasó a

denominarse la bóveda del cabildo viejo. Además del tesoro, en los pisos de la torre se dispusieron la capilla funeraria del propio arzobispo Manrique y la librería capitular. Desconocemos la fecha de inicio de su construcción, mas es posible que el privilegio real de 1354 en que Pedro I eximía a los *pedreros que labran en la lauor et obra de la dicha egleſia* pueda relacionarse con el comienzo de las obras<sup>53</sup>. Por otro lado, su fecha de terminación se ha situado en los alrededores de 1392, año en que comenzaron a celebrarse las reuniones capitulares en el tesoro nuevo, en tiempos del arzobispo don Juan García Manrique<sup>54</sup>.

La base de la torre está construida con grandes bloques de sillería que preservan numerosas marcas de cantería. En el centro de su lado sur se abre un hueco practicado a 70 centímetros del suelo, con unas dimensiones aproximadas de 3 por 1'36 metros. En su interior quedan restos de pintura mural de carácter decorativo representando trazados geométricos y dos fragmentos escultóricos. Asimismo, entre los fragmentos de fábrica conservados en la excavación y en el Museo de Peregrinaciones hallados por Chamoso<sup>55</sup>, existen varios fragmentos de cantería, con uno de sus lados mostrando restos de pintura mural y datables como obra de fines del siglo XV. Estos vestigios de un conjunto pictórico han sido relacionados con el analizado monumento funerario del arzobispo don Álvaro Núñez de Isorna<sup>56</sup>, situado en el interior del capítulo, y del cual sabemos por su testamento otorgado en 1448 que estaba decorado con pinturas que debían renovarse cada seis años<sup>57</sup>. Por contra, si la ubicación de las pinturas en la torre y la identificación de ésta como la fortificación claustral de don Gómez Manrique –donde se realizaban las reuniones capitulares–, parecían unir el dato documental y la evidencia arqueológica, el hecho de que la torre no fuera la sala capitular sino el tesoro nuevo utilizado a tal efecto y la funcionalidad del piso bajo de la torre de don Gómez, demuestran la inexactitud en relacionar los restos pictóricos con el sepulcro de don Álvaro Núñez de Isorna, cuyo emplazamiento hemos aclarado se hallaba en el capítulo viejo.

En 1361, el arzobispo don Gómez hizo escritura para la fundación de su capilla funeraria en el interior de la torre que él mismo había comenzado a edificar, adosada a la vertiente sur de la catedral, sobre la panda septentrional del claustro<sup>58</sup>. Ésta fue dotada con cuatro capellanes obligados a officiar cuatro misas diarias, que debían ser la primera de *Requiem* y las tres restantes en honor de Nuestra Señora, de Santiago y de la Magdalena, respectivamente. A estas obligaciones litúrgicas se unía el canto del oficio divino y una oración por el fundador –don Gómez– después de la misa. Además, dado que la capilla se hallaba en obras en este momento, dichas misas debían celebrarse en el *leodoiro*

del coro hasta su conclusión. Tras la muerte del arzobispo, todas las misas pasarían a ser de *Requiem*<sup>59</sup>. Al año siguiente de la fundación, don Gómez fue promovido a la primacía toledana, probablemente por deseo real<sup>60</sup>, pudiendo suponerse que su capilla en la torre no se llegaría a finalizar nunca, restando de su memoria los aniversarios realizados a su deseo, como recoge la documentación<sup>61</sup>.

#### La base de la torre

El piso bajo de la torre, situado al nivel del claustro, muestra los restos de un vano de 3 metros por cerca de 1'40 que muestra parte del interior del edificio (fig. 5). En el lado izquierdo de este espacio abierto, se pueden ver los restos de pintura mural decorativa aludida, formada por una cuadrícula de color blanco, mientras el centro de cada casilla se divide en un cuadrado negro, con dos trazos rojizos en sus lados superior y derecho, creando un juego ilusorio de casetonado. Relacionables con estos vestigios son los aludidos fragmentos de cantería conservados en el depósito de la catedral y en el Museo das Peregrinacións y hallados durante la intervención arqueológica llevada a cabo en 1984 en el interior de la actual capilla de San Fernando o de las Reliquias, correspondiente con interior de la antigua torre. Se trata de varios sillares, restos de un arco y un dintel en mitra, que se dividen entre los que simplemente ofrecen restos decorativos y los que muestran elementos figurados. Los primeros presentan estrellas de ocho puntas carmesíes sobre un fondo negro y, sobre fondo rojizo, óvalos blancos con una banda transversal negra que, según veremos, son la diseminación de un motivo heráldico utilizado con fines decorativos. En cuanto a los figurados, éstos se despliegan en varios fragmentos. En primer lugar hallamos el mencionado dintel en mitra, partido en dos piezas, en cuyos laterales se sitúan dos ángeles que se dirigen hacia la zona central, de la que lamentablemente hemos perdido su superficie pictórica. Por otro lado, tenemos tres fragmentos de un sillar que, debidamente encajados, muestran la figura de un ángel músico, tocando un órgano portátil (fig. 6). Otros dos fragmentos más muestran, por una parte, los restos de una escena de la que sólo se puede ver parte de su ámbito de desarrollo, con un mueble o estantería, en cuyo lateral derecho comienza la superficie de estrellas de ocho puntas descrita en otros sillares. Respecto al segundo, representa un fondo de decoración floral, sobre el que aparece una mano que sostiene un escudo representando una banda negra sobre un campo de plata y que, como anunciábamos, debemos relacionar con las superficies decorativas cubiertas por pequeños óvalos blancos con bandas negras (fig. 7). Por último, los restos de un gran arco expuestos en el Museo das Peregrinacións muestran



Fig. 6. Reconstrucción de la imagen del ángel músico a partir de los restos pictóricos conservados en la catedral.

los mismos elementos ornamentales de óvalos y otra representación angélica más, en muy mal estado de conservación, como todo el conjunto descrito. Respecto a las dovelas de dicho arco, señalar que sólo uno de sus lados se encuentra tallado con cuatro bocetes cóncavos y convexos alternos, lo cual viene a demostrar que fueron parte de una puerta. Muy probablemente, por su decoración y por el lugar donde fueron hallados, todos estos fragmentos pétreos proceden de los sillares y elementos retirados del piso bajo de la torre y que debemos poner en conexión con la pintura aún coservada *in situ*.

A ambos lados de los ángulos del espacio abierto, aparecen los restos de dos tallas de soldados, de los cuales se pueden ver las mitades inferiores de sus cuerpos, con un león a sus pies (fig. 5). La figura situada a la izquierda se encuentra seccionada a la altura de las rodillas, mas el resto de su silueta aún puede contemplarse expuesto en el Museo de la catedral, erróneamente considerado hasta la fecha como pieza procedente de las reformas realizadas por don Gómez Manrique en el palacio arzobispal. La escultura



completa representa a un guerrero portando una lanza en la mano derecha y un escudo en la izquierda, en la que se representan los calderos de la familia Manrique, cuyo patrocinio en la obra queda representado en su fábrica de esta forma.

¿Qué misión tuvieron esta articulación muraria y los restos descritos en el piso bajo de la torre? He citado cómo M. Chamoso supuso que aquí se hallaron unas escaleras que ponían en comunicación la catedral con el patín del claustro<sup>62</sup>. De esta misma opinión es A. Barral, quien refleja en su planimetría del edificio una serie de escalones ocupando el interior de la torre<sup>63</sup>. A mi parecer, es muy posible que efectivamente ésta fuera la funcionalidad de los restos descritos, dado que la apertura de un vano en la fachada sur de la fortificación pone de manifiesto que se podía acceder a la misma desde el vergel claustral, mediante una portada enmarcada por los dos soldados descritos y un interior decorado con abundante pintura mural. En el caso de encontrarnos en lo cierto, el primer piso de la torre, situado sobre el ahora descrito y con acceso desde la nave sur de la catedral, sería un zaguán que conduciría por un lado al claustro a través de las mencionadas escaleras y, por otro, a los pisos altos de la misma, en los que se hallaban el tesoro y la biblioteca capitular.

Además de su función defensiva y como tesoro y biblioteca catedralicias, la torre de don Gómez tuvo otra finalidad que considero evidente. Creo que queda lejos de toda duda que, uno de los destinos más importantes que debía tener, era la de convertir uno de sus pisos –probablemente el bajo– en la capilla funeraria del arzobispo Manrique, deseo truncado por la súbita promoción del prelado castellano a la mitra toledana. Finalmente, no deja de ser curioso que las dependencias de la panda norte del posterior claustro renacentista, las primeras en construirse de dicho edificio, asumieran la funcionalidad del tesoro-capítulo de la torre y de una librería, recibiendo en un primer momento la sala capitular en las actuales sacristía y antesacristía, hasta su ulterior edificación en la panda occidental del mismo, con arreglo al testimonio dado por A. de Morales en el siglo XVI<sup>64</sup>.

### El tesoro

Ya he analizado cómo la expresión de la *bóveda del cabildo viejo* se relaciona con el tesoro previo al ubicado en la torre y situado sobre la sala capitular vieja o capilla de los arzobispos. La seguridad de éste, puesta en entredicho durante los acontecimientos que llevaron al encierro del cabildo en su interior por parte de los hombres del concejo en 1371, debió determinar su traslado a la torre nueva en la panda del *mandatum* y, con éste, el de las actividades capitulares realizadas en su

interior, protegidas así de las posibles intromisiones de una ciudad muchas veces hostil a la institución catedralicia.

El tesoro compostelano era, sobre todas sus demás funcionalidades secundarias u ocasionales, el lugar donde se custodiaban las reliquias, los objetos preciados –por lo general litúrgicos– y los libros de cuentas y documentos del cabildo, que en la mayor parte de los casos constituían un auténtico pergamino-moneda, utilizado para demostrar la propiedad de la institución capitular sobre territorios, inmuebles o rentas. Estos tres elementos aparecen en la relación de bienes legados por Diego Gelmírez a su Iglesia, con reliquias y vestimentas, joyas y libros de carácter litúrgico<sup>65</sup>. Más preciso aún es el estatuto acerca de las obligaciones del tesorero que, en 1325, el arzobispo don Berenguel de Landoira redactó junto al cabildo, debido a la lamentable gestión que de estos bienes se venía realizando por un cargo *solo nomine et non officio aliquo utebatur*<sup>66</sup>. A partir de este momento, el tesorero debía tener bajo su responsabilidad los ornamentos y cálices, los privilegios, cartas, libros e instrumentos, las capas y objetos restantes que pertenecieran al culto del altar y coro, las reliquias, incluida la cabeza de Santiago Alfeo, *et ea custodiat, requirat, dirigat, restauret et bene pareat*<sup>67</sup>. Del mismo modo, además de encargarse de las campanas y de los niños que mantendrían las luminarias de altar y coro, debía poner a un clérigo honesto y de confianza, que vigilara y residiera en el tesoro, además de encargarse de la distribución de los ornamentos en las festividades<sup>68</sup>. La dependencia se cerraba con varias puertas, según delata que el tesorero se tuviera que encargar de la *clauem ianue exterioris ipsius thesauri*, o entregarla a un vicario que debía estar disponible día y noche<sup>69</sup>.

En el tesoro existía un emplazamiento determinado nombrado como el sagrario mayor, donde estaban depositadas las reliquias de la catedral. Debía tratarse de algún tipo de armario monumental, a juzgar por las alusiones a armarios, puertas y escaleras de acceso a éstos, donde se debía situar, por ejemplo, la cabeza de Santiago Alfeo<sup>70</sup>. En 1385, se redactó un estatuto capitular con destino a prohibir la salida de la catedral de cualquier tipo de instrumento u objeto litúrgico, a la par que de reliquias. Así, la citada cabeza de Santiago –uno de los tesoros más preciados del cabildo–, inserta en su relicario, quedaba ubicada *in sacrario maiori dicti thesauri*, protegida de los posibles y sospechosos deseos de reyes, condes, arzobispos o príncipes, pudiendo ser extraída del mismo únicamente en ciertas procesiones mayores<sup>71</sup>.

En cuanto a los objetos preciosos, es reveladora la nota sobre la donación del arzobispo don Juan García Manrique (1382–1398). En 1396 y ante su ausencia temporal de la sede, entregó treinta anillos realizados



Fig. 7. Fragmento pictórico con un escudo.

con metales y pedrerías preciosas al cabildo, el cual los depositó en una arqueta de marfil del tesoro que, a su vez, se colocó en un arca mayor cerrada con tres llaves de distinto propietario, según era uso y costumbre<sup>72</sup>.

Que el tesoro fue el lugar de depósito de los libros de cuentas y documentos del cabildo queda notificado en los Libros de Aniversarios, que refieren cómo la donación del Arzobispo de Sevilla don Alfonso de Fonseca para su remembranza estaba registrada, según se había *...scriptum in Thesauro istius Ecclesiae in libro privilegiorum*<sup>73</sup>. Del mismo modo, allí también se encontraban los documentos sueltos, como el testamento del notario Pedro Domínguez de Linares, que certificaba la dote para su aniversario y el su esposa Constancia Juárez, *...ut in clausula sui testamenti continetur quae est in thesauro*<sup>74</sup>. Los pergaminos se hallaban colocados en un armario desde el siglo XV, cuando en 1497 los canónigos Pedro de Muros y a Juan de Mondragón fueron comisionados para la realización de *unos armarios e se pongan donde vieren que estén bien para las escrituras del thesoro e al despenseero que pague lo que staren a faser*<sup>75</sup>. En cuanto los libros, éstos permanecieron en el tesoro hasta la construcción de la librería en la segunda mitad del siglo XV, según revela el inventario de los bienes del mismo realizado en 1426, en que se referencia una amplia lista de ejemplares, entre los que se hallaban un elevado número de libros de

carácter litúrgico, el Libro de Aniversarios, otro de constituciones capitulares encuadernado con tapas de oro, junto a otros de carácter económico, a considerar como parte de la documentación de archivo<sup>76</sup>.

#### *La librería capitular*

En 1407 hallamos las primeras noticias sobre las intenciones de ciertas dignidades y canónigos de crear una biblioteca o librería en la catedral<sup>77</sup>. La primera fue la manda testamentaria de don Diego López, a la sazón canónigo de Santiago y arcediano de Deza en la catedral de Lugo, quien ordenaba crear un espacio como librería al que fueran destinados sus libros y otros que tenía prestados, así como otorgaba una cantidad para la realización de la misma<sup>78</sup>, proyecto sobre el que debió estar plenamente de acuerdo el exquisito arzobispo gobernante don Lope Mendoza, según delata su remarcable bibliofilia<sup>79</sup>. Los fondos entregados por don Diego se vieron pronto acrecentados con otras donaciones, como la del cardenal don Juan do Barro que, en 1446, especificó a sus testamentarios la condición según la cual sus libros debían ser colocados en una librería de la catedral, exigiendo que sus fondos quedaran depositados en el tesoro, hasta la adecuación de un espacio en condiciones a tal fin que, en el caso de no haberse realizado en doce años, los libros pasarían a

otra institución: *...para hua libreria da dita iglesia et non para outra cosa (...) et que por quanto ao presente nonsta feita a tal libreria nen lugar deputado para ela, que os ditos libros seian postos dentro no thesouro et sacrario (...) et que os señores do dito cabidoo seian obligados de fazer et mandar fazer a dita libreria dentro do corpo da dita iglesia doi e ata doze anos*<sup>80</sup>.

A partir de este momento, los libros que hasta la fecha se hallaban depositados en el tesoro catedralicio, recibieron un nuevo emplazamiento ahora específico, comienzo de una moda que se extendería durante el siglo XV a otras sedes hispanas<sup>81</sup>. La realización de la librería capitular debió tener cierta celebridad en el cabildo ya que, inmediatas a las citadas donaciones, se documentan otras dos más. El canónigo Fernán Rodríguez de Betanzos entregó algunos de sus libros y legó quinientos maravedís para la obra<sup>82</sup>. Por su parte, don Álvaro de Isorna testó *ao dito Cabidoo para aiuda da Libreria, sete marcos de Prata*<sup>83</sup>. Por fin, la librería quedó definitivamente instalada en la torre en 1454, año en que los testamentarios de los donantes de libros entregaban al cabildo los ejemplares que, hasta entonces, se habían custodiado en una de las arcas del tesoro, quedando ahora bajo la responsabilidad de un canónigo librero<sup>84</sup>. Dicho canónigo pasó a tener una propia asignación por su cometido ante los fondos de la librería y del *arqua das scripturas*, que pasó a situarse en ésta. En 1476, se ordenaba al canónigo y probable fabriquero *—obreiro da obra dela—* don Pedro de Muro que averiguara el salario a entregar *por rasón da librería e da arqua das escripturas*<sup>85</sup>. Pronto, la conservación de sus fondos se convirtió en motivo de preocupación para el cabildo. De hecho, en 1497, una reunión capitular en la *torre nueua* establecía la realización de un recuento e inventario de los ejemplares pertenecientes a la librería catedralicia, mermada por los préstamos nunca devueltos y con varios libros estropeados, que se ordenaba reparar<sup>86</sup>. Del acceso de los capitulares a los fondos de la librería conocemos la orden dada al canónigo bibliotecario Alfonso García, según la cual debía propocionar al arzobispo don Alonso II de Fonseca (1464-1506) el *De Proprietatibus Rerum*, quien, a su vez, debía entregar un recibo como señal de haber recibido la obra<sup>87</sup>.

Muy probablemente la librería se ubicó en el tercer y último piso de la torre, que quedaba estructurada definitivamente, incluso pasando a denominarse en ocasiones la *torre de la lebrería*<sup>88</sup>. Parece que la biblioteca dejó de ser materia de importancia para el cabildo compostelano a partir del siglo XVI. En los primeros estadios constructivos del claustro moderno, se heredó la ubicación de la librería capitular existiendo un espacio en los restos de la torre, sobre las bóvedas de las actuales capilla de San Fernando y penitenciaría, dedicado a tal fin<sup>89</sup>. Posteriormente, Ambrosio de

Morales denunció cómo el cabildo compostelano *de libros tienen tan poco cuidado, que habiéndoseles dejado poco ha una gran Librería en un Testamento, la vendieron*<sup>90</sup>. Mientras de sus fondos sólo llamó la atención sobre la *Historia Compostelana* y el *Liber Sancti Iacobi*, cuya guía de peregrinos está llena de cosas deshonestas y feas, que *valiera harto no haberlo escrito*<sup>91</sup>. La librería aludida por A. de Morales ha sido indentificada como la vendida a la catedral por el obispo Bernardino Carmona<sup>92</sup>, que fue objeto de debate en una reunión capitular de 1571, decidiéndose que ya que *hasta agora no habia aprobechado la dicha librería para la dicha Santa Iglesia y recibía dano por estar húmeda y les parecía que haría más provecho bendiéndose a la Unibersidad desta cibdad, la qual la quería comprar (...), acordaron y determinaron que la dicha librería se benda a la dicha Unibersidad*, hecho que se llevó a cabo al año siguiente<sup>93</sup>. Por lo tanto, parece que su ubicación en el trasdós de las bóvedas del claustro nuevo, no fue extraña a unos libros húmedos y que no aprovechaban a la catedral, hasta la posterior dedicación de un espacio concreto en la topografía del claustro renacentista.

Respecto al resto del claustro, los Libros de aniversarios refieren otras dos capillas claustrales más, de las que desconocemos su ubicación y, también, hasta qué punto pueden considerarse como tales y no simples arcosolios sepulcrales que fueran denominados *capellam* en la documentación<sup>94</sup>; en 1292 el arcediano de Trastámara Miguel Sánchez fundó su capilla funeraria en el claustro con una abundante dotación económica, así como Juan Míguez Gorrión y Juan Elías, siendo luego trasladada la memoria de ésta última a la capilla de San Felipe de la catedral<sup>95</sup>. Junto a éstas conocemos otras sepulturas como la del arzobispo don Suero Gómez de Toledo que fue enterrado en el claustro en 1366, tras ser asesinado por los hombres del rey Pedro, entre los sepulcros del chantre Tomás González y del arcediano don Gonzalo Eans<sup>96</sup>. Las referencias a fundaciones funerarias se repiten durante el siglo XIV. En 1338 el arzobispo don Juan Fernández fue enterrado en el claustro bajo la inscripción: *NOBILITAS MORES PERIERVNT MORTE IOHANNIS / PLEBS CLERVS MEMORES LVGEBVNT PLVRIBVS ANNIS / OBIT IIII NONAS MAII ERA M....*<sup>97</sup> Hacia 1365, el cabildo hizo entrega al arcediano de Trastámara, don Alonso Sánchez de Gres, de dos arcos junto a la entrada del claustro, para que en ellos fuera sepultados él y su madre doña Sancha<sup>98</sup>, enterramiento luego recopilado en los Libros de Aniversarios<sup>99</sup>. En 1392, se otorgó al chantre Tomás González un espacio para su enterramiento, entre el arcosolio del citado arzobispo don Suero Gómez de Toledo y el del arcediano de Cornado don Gonzalo Eans<sup>100</sup>. Su aniversario se celebraba junto al del arcediano de Trastámara Toribio Fernández, con *processio ad claustrum novum ad eius*

*sepulturam*<sup>101</sup> y conocemos que en el arcosolio se hallaba la inscripción + HIC IACET FAMVLVS DEI THOMAS GVNDISALVI / CANTOR COMPOSTELLANVS QVI OBIIT / SVB ANNO MCCCCII<sup>102</sup>.

Los libros de aniversarios reflejan más enterramientos de los hasta ahora descritos, reflejándose en algunos casos las características o ubicación del sepulcro. Así, la del canónigo Fernando Jiménez, que se hallaba junto a la torre nueva<sup>103</sup>, el del también canónigo Alfonso de Baeza, que tenía tallada una serpiente<sup>104</sup>, el de Francisco López de Medin, escudero, que se hallaba junto a la de su señor Juan Rodríguez de Medin, arcediano de Nendis<sup>105</sup>, los del cardenal Juan Domínguez de Cuina y el canónigo Bernardo Martínez, que se hallaban a la puerta del claustro<sup>106</sup> y la fundación del arzobispo don Rodrigo de Luna (1449-1460), que se haría al claustro mientras estuviera allí y, si no, al lugar donde se trasladaran sus restos<sup>107</sup>. Junto a éstos, un total de treinta personajes más entre deanes, chantres, tesoreros, arcedianos, cardenales, canónigos, bachilleres y jueces, de los que sólo se especifica su enterramiento en el claustro<sup>108</sup> y un único personaje del que no se señala cargo capitular alguno<sup>109</sup>. Lo más llamativo de todo el repertorio de individuos de los que conocemos noticia de su tumba o sepulcro en el espacio claustral es que, curiosamente y a excepción de uno, todos pertenecían a los estamentos capitulares, mientras que de los restantes lugares de sepelio reflejados en los Aniversarios, si encontramos legos en la Quintana o en determinadas capillas de la catedral. Este afán de las personalidades del cabildo por enterrarse en el claustro y sus inmediaciones, pareció no decrecer a partir de la segunda mitad del siglo XV, a pesar de la aparición de las fundaciones privadas y familiares y de las grandes capillas funerarias en el entorno de la catedral.

Los datos hasta ahora expuestos son lo suficientemente explícitos para confirmar que el claustro compostelano y algunas de sus dependencias como la capilla de los arzobispos eran un conjunto de claras connotaciones funerarias. La fecha de conclusión de sus obras coincidió con la secularización del cabildo catedralicio a mediados del siglo XIII. Esta eventualidad demuestra que las pandas del claustro no albergaron refectorios, dormitorios u otras dependencias destinadas a la vida en común de los canónigos, como lo habrían

hecho en el claustro monástico que proyectaba don Diego Gelmírez. He analizado las noticias sobre la sala capitular vieja o capilla de los arzobispos, aclarando que encima de la misma se ubicó el tesoro, y del tesoro nuevo, que pasó a realizar las funciones de cabildo, y la librería situados en la torre de don Gómez Manrique, empero la mayor parte de las noticias se refieren a fundaciones funerarias y elementos con destino a fortificar su estructura. A partir de aquí se suceden las reseñas sobre enterramientos antes citadas y que llevaron a López Ferreiro a percatarse del fundamental uso funerario del claustro, *...en donde casi de continuo había que construir capillas ó abrir arcosolios para contener sarcófagos...*<sup>110</sup>. He mencionado la capilla de los arzobispos en la que fue enterrado don Juan Arias, junto a sus hermanos obispos y arzobispos, de los deseos de don Gómez Manrique para su frustrada capilla mortuoria en la torre que mandó construir y de la capilla de don Álvaro Núñez de Isorna, fragmentando el espacio del capítulo viejo. Esta significativa funcionalidad funeraria conllevó la consiguiente actividad litúrgica en el claustro y sus inmediaciones. Además de las tradicionales procesiones por las pandas claustrales, que se elevaban a cien anuales a fines del siglo XV, las fundaciones y capellanías funerarias en los monumentos sepulcrales propiciarían la realización de oficios litúrgicos en su entorno, como nos informan los Libros de Aniversarios<sup>111</sup>. Junto a esto, la diferenciación de espacios destinados a los distintos cargos del cabildo compostelano no deja de ser llamativa. La aclaración direccional de *ad archiepiscopos*, en el devenir de las procesiones de aniversarios, se debía dirigir a una demarcación específica sobre las pandas y en concreto a la capilla del viejo capítulo, en la cual se enterraron y se celebraron los aniversarios por las distintas dignidades. No es éste el único caso. En las catedrales de Lugo, Pamplona, Tarragona o Gerona existieron capillas destinadas al enterramiento de los miembros del cabildo y, especialmente, de sus obispos<sup>112</sup>. En el caso compostelano, todos estos elementos inciden en que, en las últimas décadas de la Edad Media, el claustro era uno de los elementos fundamentales destinado al cabildo, dentro de la compleja necrópolis formada junto a la misma basílica del Apóstol y la Quintana, aspecto del cual tampoco se vio exento el actual claustro renacentista<sup>113</sup>.

## NOTAS

- <sup>1</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. de Santiago de Compostela*, 11 vols., Santiago de Compostela, 1898-1909, t. IV, pág. 295; PUENTE MÍGUEZ, J. A., "La catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)", *Compostellanum*, XXX, n.º 3-4, 1985, pp. 245-276; Id., "Catedrales góticas e iglesias de Peregrinación: La proyectada remodelación de la basílica compostelana en el siglo XIII y su incidencia en el marco urbano", en *VI Congreso Español de Historia del Arte. Los Caminos y el Arte*, t. II, *El arte en los Caminos*, Santiago de Compostela, 1989, pp. 121-133. Sobre la canónica compostelana y la formación de su cabildo catedralicio, LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 244-251 e Id., "De la magna congregatio al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)", *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, vol. I, *O Bispo D. Pedro e o Ambiente Político-Religioso do Século XI*, Braga, 1990, pp. 735-762.
- <sup>2</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ....*, VI, pág. 254; YZQUIERDO PERRÍN, R., "Aproximación al estudio del claustro medieval de la Catedral de Santiago", *Boletín del Seminario de Estudios Fontán Sarmiento*, n.º 10, 1989, *Homenaje a Don Ramón Otero Tuñez*, pp. 15-42, pág. 16; PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El Cabildo catedralicio (1100-1400)*, Santiago, 1996, pp. 94-95; CARRERO SANTAMARÍA, E., "Las ciudades episcopales del Reino de Galicia: Los restos del claustro medieval de Santiago de Compostela", *Papers of the 'Medieval Europe Brugge 1997' Conference (1-4 October 1997)*, 11 vols., Zellik, 1997, vol. 4, *Religion and Belief in Medieval Europe*, pp. 171-180, en concreto, pp. 176-179. J. Villaamil y Castro propuso el siglo XV para la conclusión de la torre de don Gómez, desconociendo los documentos previos ("Las torres de la Catedral de Santiago", *Boletín de la Real Academia Gallega*, n.º 33, pp. 199-202; n.º 34, 1910, pp. 225-229, en concreto, pág. 226).
- <sup>3</sup> PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela....*, op. cit., pág. 93. En fechas anteriores sólo se cita *in capitulo composellano, in loco consueto o in loco solito ut est moris* (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ....*, op. cit., t. V, ap. XLVII, pág. 128; PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., pp. 94-95 y n. 2).
- <sup>4</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ....*, op. cit., t. VI, pág. 156; A.C.S.C., Libro 2.º de Constituciones, ff. 84v., 86v., 88v. y 89r.; cit. PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela....*, op. cit., pág. 95. Así sucedió en las catedrales de Lugo, Mondoñedo, Orense, siendo la única excepción la catedral de Tuy, donde existió una sala capitular tipológicamente apropiada, en uso desde la segunda mitad del siglo XII.
- <sup>5</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ....*, op. cit., VI, pág. 156; YZQUIERDO PERRÍN, R., .. "Aproximación al estudio del claustro medieval...", op. cit., pág. 16.
- <sup>6</sup> PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela....*, op. cit., pp. 94-95.
- <sup>7</sup> A.C.S.C., Tumbo C, f. 276r.-v., cit. PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela....*, op. cit., pág. 92, n. 12.
- <sup>8</sup> A.C.S.C., Libro 2º de Constituciones, ff. 81v.-82r., cit. Idem, pág. 95.
- <sup>9</sup> Al igual que en Santiago, la iglesia de Lugo no tuvo claustro hasta la Baja Edad Media, concluyéndose la obra gótica hacia la segunda mitad del siglo XIII y su sala capitular ocasional más utilizada fue, curiosamente, el tesoro sobre la capilla de San Bartolomé.
- <sup>10</sup> A.C.S.C., Libro 2.º de Constituciones, f. 16r.; publ. LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ....*, op. cit., V, ap. XXVI, pág. 68. El mismo López Ferreiro identificó esta capilla como el origen de la capilla de las Ánimas en el claustro renacentista, destinada a enterramientos (Id., pág. 194, n. 2).
- <sup>11</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ....*, op. cit., V, ap. XXXVII, pp. 224-225.
- <sup>12</sup> VILLAAMIL Y CASTRO, J., "Las torres de la Catedral...", op. cit., pág. 226.
- <sup>13</sup> Cit. LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ....*, op. cit., VII, pág. 184, n. 1.
- <sup>14</sup> Mientras en escasas catedrales el tesoro tuvo su ubicación monástica sobre la sacristía claustral -Jaca-, lo general son aquellas en las que se situó en posición elevada encima de una capilla o del ámbito que hiciera las funciones de sacristía, así en el Burgo de Osma, Lugo, Sigüenza, Valencia o el monumental y particular caso ovetense de la Cámara Santa.
- <sup>15</sup> A.C.S.C., 368, cuadernillo 1.º, f. 113v.; publ. VÁZQUEZ BERTOMEU, M., RODRÍGUEZ SUÁREZ, M. P. y ALLER ÁLVAREZ, M. A., "Libros y bibliotecas eclesiásticas en la Compostela del siglo XV", *Estudis Castellonenacs*, n.º 6, 1994-1995, pp. 1455-1464, en concreto, pág. 1460.
- <sup>16</sup> Aquí debió generarse la tradición según la cual se situaba el sepulcro del arzobispo Gelmírez *en el claustro, en el ángulo más contiguo a la Catedral, cerca del sitio donde se hallaba el Tesoro* (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ....*, op. cit., IV, pág. 219).
- <sup>17</sup> *Tiéndose por tradición questán en ella enterrados veinte y ocho obispos de los que presidieron en ella* (HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado de Santiago*, La Coruña, 1607, reedic. de Rodríguez González y Varela Jacome, Santiago de Compostela, s.a., pág. 152; FITA, F. y FERNÁNDEZ GUERRA, A., *Recuerdos de un viaje à Santiago de Galicia*, Madrid, 1880, reed. facs. La Coruña, 1993, pp. 31-35). Las excavaciones llevadas a cabo por M. Chamoso Lamas en Santa María de Iria dieron a luz un potente estrato de enterramientos de época románica y varios sarcófagos datados por dicho autor como de época suevica, careciéndose de mayores datos al respecto (CHAMOSO LAMAS, M., "Sobre las necrópolis paleocristianas últimamente descubiertas en Galicia y Portugal", *Anuario de Estudios Medievales*, n.º 2, 1965, pp. 433-449 e Id., "Noticia sobre la importancia arqueológica de Iria Flavia (Padrón-La Coruña)", *Archivo Español de Arqueología*, n.º 45-47, 1972-1974, pp. 125-137).
- <sup>18</sup> LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros de aniversarios de la Catedral de Santiago de Compostela", *Compostellanum*, n.º 15, 1970, pp. 179-274, pág. 220.
- <sup>19</sup> *Ídem*, pág. 205
- <sup>20</sup> *Ídem*, pág. 227, pp. 214, 217, 224, 227 y 246 y pág. 253.
- <sup>21</sup> *Ídem*, pp. 234 y 253.
- <sup>22</sup> A.C.S.C., Testamentos de los señores arzobispos 1448 a 1769, ff. 43r.-49v.; publ. CENDÓN FERNÁNDEZ, M., "El sepulcro del arzobispo compostelano don Rodrigo de Luna en Iria Flavia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XLIV, 1997, pp. 203-220, pág. 205.

- <sup>23</sup> Por lo tanto, la sala capitular-tesoro-capilla de los Arzobispos del claustro compostelano no habría sido derribada durante el gobierno de don Gómez Manrique (1351-1362), dentro del programa de fortificación de la catedral por dicho arzobispo, dado que desde 1359 dicha sala no desaparece de la documentación como se suponía (PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela...*, op. cit., pág. 95). En mi opinión, si el encastillamiento de la catedral y claustro -por otro lado iniciados en gobiernos arzobispaes previos- hubieran afectado a la sala capitular-capilla, ésta habría sido también fortificada y no derruida.
- <sup>24</sup> A.C.S.C., Testamentos de los señores arzobispos 1448 a 1769, ff. 43r.-49v.; publ. CENDÓN FERNÁNDEZ, M., "El sepulcro del arzobispo compostelano don Rodrigo de Luna...", op. cit., pág. 205.
- <sup>25</sup> BANGO TORVISO, I. G., "El ámbito de la muerte", en *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León*, Valladolid, 1998, pp. 317-328, pág. 325.
- <sup>26</sup> ...sarraron logo por de ffora as portas do dito thesouro dizendo que nunca daly salrrían au fossen logo cantar as ditas oras et missas; demays lançaron lameas trauesas grandes de ferro enna porta do dito thesouro con clausos que passauan da outra parte, en tal maneyra que os ensarraron enno dito thesouro (Publ. LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VI, ap. XXXI, pp. 141-142; PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela...*, op. cit., pág. 50).
- <sup>27</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., V, pág. 194.
- <sup>28</sup> LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros de aniversarios...", op. cit., pág. 205.
- <sup>29</sup> CONANT, K. J., *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1983 (ed. orig. Cambridge-Massachussets, 1926), pág. 42.
- <sup>30</sup> Los vestigios del claustro medieval compostelano se conservan gracias al profundo desnivel existente entre éste y la catedral, de aproximadamente tres metros (CARRERO SANTAMARÍA, E., "Las Ciudades Episcopales...", op. cit., pág. 173).
- <sup>31</sup> A través de este gran muro de cerca de cinco metros de grosor se comunica dicha capilla con el vestuario de canónigos, ya en la superficie claustral con fachada a la plaza de Platerías.
- <sup>32</sup> Una pieza tradicionalmente considerada parte del claustro como es el tímpano de la batalla de Clavijo, muy bien pudo situarse en dicha puerta Petraría de entrada al tesoro, trasladándose a su actual situación en el tramo anejo del transepto, con la reconstrucción de la portada para dar paso al nuevo claustro en el siglo XVI.
- <sup>33</sup> Sólo F. J. PÉREZ RODRÍGUEZ (*La Iglesia de Santiago de Compostela...*, op. cit., pp. 94-95) había expresado su parecer favorable a la existencia de una sala capitular en el claustro.
- <sup>34</sup> Como caso paralelo, en el también desaparecido claustro medieval de la catedral, la sala capitular bajo la advocación de Santa Ana, fue abandonada como lugar de reunión por sus características funerarias, trasladándose las asambleas del cabildo a otra, situada en la panda opuesta del claustro y dedicada a Santiago (CARRERO SANTAMARÍA, E., "El claustro medieval de la catedral de Zamora. Topografía y función", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos 'Florián de Ocampo'*, 1996, pp. 107-127, en concreto, pp. 119-120).
- <sup>35</sup> Así puede entenderse la mención *Actum in Ecclesia Compostellana* del sínodo de don Rodrigo de Padrón en 1313 y en los consecutivos de distintos prelados (*Synodicon Hispanum*, I, Galicia, ed. A. García y García, Madrid, 1981, pp. 294, 309, 314, 317, 319, 321, 323, 327 y 329) y, con más claridad, en sesiones capitulares de fechas posteriores (PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., *La Iglesia de Santiago de Compostela...*, op. cit., pág. 95).
- <sup>36</sup> *Synodicon Hispanum*, op. cit., pág. 315.
- <sup>37</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VII, pág. 184, n. 1; YZQUIERDO PERRIN, R., "Aproximación al estudio del claustro medieval...", op. cit., pág. 17 y pág. 27, n. 25.
- <sup>38</sup> A.C.S.C., Tumbo H, f. 17r., cit. LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VI, pág. 282.
- <sup>39</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VII, pág. 184.
- <sup>40</sup> *Ídem*, ap. XXV, pp. 91-92.
- <sup>41</sup> *Ídem*, VII, ap. XXV, pág. 91. Según este autor (*Ídem*, pág. 186), las pinturas pudieron ser realizadas por un tal Álvaro García, al que el cabildo encomendó de por vida la misión de mantenimiento de la catedral desde 1447.
- <sup>42</sup> ...enno medio do moymento, un escudete de flores et correas -Isorna-, e a alende, en hun dos cabos do dito moymento, outro escudete de armas de Bendaña e de outra parte enno outro cabo, armas de Vaamonde e de Rodeyro (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., ap. XXV, pág. 91).
- <sup>43</sup> CENDÓN FERNÁNDEZ, M., "El sepulcro del arzobispo don Álvaro Núñez de Isorna en la catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XLII, 1995, pp. 209-226.
- <sup>44</sup> En los años restantes del siglo XV aparecen registrados los aniversarios a realizar por la memoria del arzobispo cuyas procesiones se dirigían *ad capellam ferream* (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros de aniversarios...", op. cit., pp. 205, 215, 231, 234 y 252).
- <sup>45</sup> *Ídem*, pág. 237.
- <sup>46</sup> *Ídem*, pág. 206.
- <sup>47</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., pág. 125. De este enterramiento se conserva la memoria de dos aniversarios que lo sitúan *iuxta portam capituli super sepulturam Reveredi Domini Alvari de Isorna, quodam archiepiscopus, qui fuit dominus praedicti Gometii o como infra capitulum -el tesoro- super sepulturam ipsius Gometii que est iuxta portam capelle R. D. Alvari de Isorna* (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros de aniversarios...", op. cit., pp. 232 y 247-248).
- <sup>48</sup> CHAMOSO LAMAS, M., "Nuevas aportaciones al conocimiento del arte del Maestro Mateo", *Príncipe de Viana*, n.º 96-97, 1964, pp. 225-237, pág. 236.
- <sup>49</sup> YZQUIERDO PERRIN, R., "Aproximación al estudio del claustro medieval...", op. cit., pág. 19.
- <sup>50</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VI, pág. 156.
- <sup>51</sup> Debo el conocimiento de esta intervención arqueológica al testimonio de D. Alejandro Barral.

- 52 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VI, pág. 156.
- 53 *Ídem*, pág. 153 y ap. XXVIII, pp. 133-134. Debemos constatar que don Gómez, además de arzobispo compostelano, era notario mayor del Reino de León y canciller mayor de la reina doña Blanca, cuestiones que le harían propicio a las donaciones y privilegios reales.
- 54 *Ídem*, pág. 254.
- 55 En 1527 el cabildo ordenó al fabriquero rellenar de tierra el cabildo nuevo, es decir, parte de la torre, con el indudable fin de ser utilizado como base a la nueva edificación (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VIII, pp. 59, n. 2 y pp. 64-65). Otros restos del claustro medieval, procedentes de arcos y de los muros de la torre del Tesoro, fueron utilizados en la construcción de algunas capillas (*Ídem*, pág. 63). R. Yzquierdo ha identificado sillares medievales y restos esculpturados del muro de la torre en la actual capilla de las Reliquias y en el muro sur de la catedral ("Aproximación al estudio del claustro medieval...", op. cit., pág. 21 y lám. 2).
- 56 *Ídem*, pág. 27, n. 25; CENDÓN FERNÁNDEZ, M., "El sepulcro del arzobispo don Álvaro Núñez de Isorna...", op. cit., pág. 226.
- 57 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VII, pp. 184 y 387, e *Íd.*, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago de Compostela (3.<sup>a</sup> edic.), 1968, pág. 261.
- 58 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VI, pp. 156-157.
- 59 *Ídem*.
- 60 *Ídem*, pág. 157.
- 61 LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros de aniversarios...", op. cit., pp. 214, 217, 224, 228, 242 y 246.
- 62 CHAMOSO LAMAS, M., "Nuevas aportaciones al conocimiento...", op. cit., pág. 236.
- 63 Publ. YZQUIERDO PERRÍN, R., "Aproximación al estudio del claustro medieval...", op. cit., pág. 42.
- 64 La capilla real se encontraba en el transepto norte, *detrás la puerta alta del Crucero que sale a las Casas del Arzobispo*, de la que fue trasladada a petición de Carlos V a la *Capilla del Cabildo, que llaman agora de los Reyes* (MORALES, A. de, *Viage a los reynos de León y Galicia y Principado de Asturias*, Madrid, 1765, reed. Oviedo, 1977, pág. 126; también, LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VIII, pág. 64).
- 65 *Historia Compostelana*, ed. E. Falque Rey, Madrid, 1994, pp. 408-409.
- 66 *quia uestimenta ecclesie, uasa et priuilegia et instrumenta donationum largitionum tam a Romae Sede quam a Regibus, Principibus, Baronibus et ceteris Iesuxhristi fildelibus Ecclesie Beati Iacobi a sui fundacione tradita et concessa propter defectum et icuriam alicuius fidelis custodis ipsius ecclesie peeribant et per negligentiam aliqua ornamenta ipsius ecclesie sunt perditia et consumpta* (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VI, ap. XII, pp. 56-57).
- 67 Esta es la reliquia regalada por doña Urraca a Gelmírez y que se convirtió en uno de los más preciados bienes del tesoro catedralicio, según relata la *Compostelana* (*Historia Compostelana*, op. cit., pp. 265-269).
- 68 También en las catedrales de Lérida, Mondoñedo, Zamora, el Burgo de Osma o Valencia, un sacristán debía pernoctar en el tesoro, con el fin de protegerlo de posibles robos.
- 69 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VI, ap. XII, pp. 57-58.
- 70 Así se expresan una serie de cuentas entre los años 1400 y 1426, en que se relatan ciertas obras de acondicionamiento en el interior de la torre de don Gómez Manrique, destinada a nuevo tesoro: *...os lauores dos almarios et edificios do thesouro que se enton laurauan (...)* *Rason de seus jornadas de pontoadas et soyos et sobrados et edificios que se entón feseron en dito thesouro (...)* *feseron para laurar et faser as gradiselas et portas que están ante a cabeça de Santiago* (publ. LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VII, pp. 105-106).
- 71 *Ídem*, ap. XXXIX, pp. 162-164.
- 72 *Poseron eno dito thesouro estando presentes os sobreditos deán et chantre et coengos dentro em hua arqueta de borio schaqueirado de branquo triinta aneles de ouro con pedras preciosas et hua pedra de camafeu sem gaston; a qual aqueta poseron em hua arqua grande que súa no thesouro según que dixeron de mandar o señor arcibispo de Santiago don Johan Garcia Manrique. Et a qual arqua grande fecharon con tres chaves, das quaes hua leuou o deán, outra Gonçaluo Freire et a outra Rui Guterres* (A.C.S.C., Tumbo H, f. 28r., LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VI, pág. 264). En 1398, los anillos fueron entregados al deán y descritos, pieza a pieza, en un sorprendente documento (cit. *Ídem*, pp. 264-265, n. 2).
- 73 LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros de aniversarios...", op. cit., pág. 205.
- 74 *Ídem*, pág. 222.
- 75 A.C.S.C., *Actas capitulares*, III, f. 70v.
- 76 A.C.S.C., 368, cuadernillo 1.º, ff. 107r.-113v.; publ. VÁZQUEZ BERTOMEU, M., RODRÍGUEZ SUÁREZ, M. P. y ALLER ÁLVAREZ, M. A., "Libros y bibliotecas eclesiásticas...", op. cit., pp. 1459-1460.
- 77 La existencia de una biblioteca previa se constata en la donación de varios libros a la misma por don Diego Gelmírez, hecho que ha llevado a suponer a R. A. Fletcher (*A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo 1993 (Oxford, 1984), pp. 392-393) su pertenencia a la Escuela episcopal recién organizada por el arzobispo.
- 78 *Et mando que estes ditos meus libros que mando a o dito cabidoo que se ponan a faça hua libreria em tal lugar qual uiren meus conpridores con consello das personas do dito cabidoo que se mellor pode fazer. Et para esta libreria mando dous mill maravedies blanca en tres dineiros* (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, op. cit., VII, pp. 132-133 y ap. VI, pág. 25).
- 79 *Ídem*, pp. 109-110.
- 80 A.C.S.C., Tumbo G, f. 13, cit. *Ídem*, pp. 133-134. En los Libros de Aniversarios también se alude a la donación de *optimos libros pro libreria facienda* (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., "Los tres libros de aniversarios...", op. cit., pp. 202-203).
- 81 Fuera de la Península, en el palacio de los Papas de Aviñón, hallamos una torre dedicada a tesoro y librería, entre otros usos (ESPAÑOL BERTRÁN, F., "Ecos artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón: La Capilla de los Ángeles del palacio papal", en *XI CEHA. El Mediterráneo y el Arte Español, Valencia, septiembre 1996*, Valencia, 1998, pp. 58-68).

- 82 *Mandavit etiam pro libreria eiusdem ecclesie tres libros, scilicet, Innocentium, et eius repertorium et Sextum pro reparatione ipsius librarie 500 morab. et pro choro prefate ecclesie duo magna salteria nova* (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., “Los tres libros de aniversarios...”, *op. cit.*, pág. 242).
- 83 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, *op. cit.*, VII, pág. 134 y ap. XXV, pág. 96.
- 84 A.C.S.C., Tumbo G, f. 86v., cit. Idem, pp. 134-135. Junto a esta librería, A. López Ferreiro (Id., pág. 136) relata la existencia de una librería para los peregrinos fundada por el bachiller en derecho y canónigo Ruy Sánchez de Moscoso, que se ubicaba en la casa de éste, que a su muerte y por su propia iniciativa había pasado a ser albergue para peregrinos pobres. El testamento de Ruy Sánchez fue publicado en PÉREZ BALLESTEROS, P., 1888.
- 85 A.C.S.C., Actas capitulares, I, f. 202v.; cit. VÁZQUEZ BERTOMEU, M., RODRÍGUEZ SUÁREZ, M. P. y ALLER ÁLVAREZ, M. A., “Libros y bibliotecas eclesiásticas...”, *op. cit.*, pág. 1458.
- 86 A.C.S.C., Actas capitulares, III, ff 68v.-69r. El documento fue publicado completo, incluido el inventario, en LÓPEZ FERREIRO, A., *Galicia en el último tercio del siglo XV*, *op. cit.*, pp. 220-221, cuya transcripción ha sido revisada en VÁZQUEZ BERTOMEU, M., RODRÍGUEZ SUÁREZ, M. P. y ALLER ÁLVAREZ, M. A., “Libros y bibliotecas eclesiásticas...”, *op. cit.*, pp. 1461-1463.
- 87 *Mandavan e mandaron a Afonso García, canónigo, que presente era en o dito cabildo, asy como guarda da libreria desta Santa Yglesia, que prestase a o arçobispo de Santiago, noso sennor, un libro da libreria a que chaman 'De Proprietatibus Rerum', e reçibese do dito sennor coñecemento en cómo resçebía dél o dito libro prestado, e se o posese aver* (A.C.S.C., Actas capitulares, III, f. 96v.; cit. VÁZQUEZ BERTOMEU, M., RODRÍGUEZ SUÁREZ, M. P. y ALLER ÁLVAREZ, M. A., “Libros y bibliotecas eclesiásticas...”, *op. cit.*, pág. 1464, n. 1464).
- 88 LÓPEZ FERREIRO, A., *Galicia en el último tercio del siglo XV*, *op. cit.*, pág. 222.
- 89 *Ídem*, *Historia de la S. A. M. I. ...*, *op. cit.*, VIII, pág. 166, texto en nota.
- 90 MORALES, A. de, *Viage a los reynos de León y Galicia...*, *op. cit.*, pág. 130.
- 91 *Ídem*.
- 92 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, *op. cit.*, VIII, pág. 239.
- 93 *Ídem*, pp. 242-243. Según este autor, en el lote debieron incluirse otras obras pertenecientes a la librería capitular (*ídem*, pág. 243, n. 1).
- 94 La del chantre Alfonso Sánchez de Ávila (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., “Los tres libros de aniversarios...”, *op. cit.*, pp. 204 y 244) o la del bachiller Pascasio Egido (*ídem*, pág. 240).
- 95 HOYO, J. del, *Memorias del Arzobispado...*, *op. cit.*, pp. 117, 118 y 122-123.
- 96 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, *op. cit.*, VI, pág. 175.
- 97 *Ídem*, pág. 102.
- 98 *Ídem*, pág. 275.
- 99 *...Alfonsi Sancii de Grez, archidiaconi de Trastamar (...) processio ad sepulturam dicti archidiaconi ad claustrum novum ubi ipse est sepultus*. Se celebraba el 24 agosto (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., “Los tres libros de aniversarios...”, *op. cit.*, pág. 235).
- 100 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, *op. cit.*, VI, págs. 175 y 280.
- 101 LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., “Los tres libros de aniversarios...”, *op. cit.*, pág. 235.
- 102 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, *op. cit.*, VI, pág. 281.
- 103 *... prope turrem novam* (LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., “Los tres libros de aniversarios...”, *op. cit.*, pág. 230).
- 104 *... quae habet unum serpentem inferius* (*ídem*, pág. 228).
- 105 *Ídem*, pág. 231.
- 106 *Ídem*, pp. 213 y 250.
- 107 *Fiat processio ad claustrum novum ad sepulturam ipsius Archiepiscopi si sepultus fuerit in dicto claustro, et si traslatum fuerit corpus eius in dita ecclesia, ad eius sepulturam* (*ídem*, pág. 221).
- 108 *Ídem*, pp. 202, 204, 205, 209, 210, 212, 215, 219, 221, 226, 228, 229, 233, 234, 236, 243, 246, 247 y 249.
- 109 *Ídem*, pág. 229.
- 110 LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, *op. cit.*, VI, pág. 288.
- 111 LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., “Los tres libros de aniversarios...”, *op. cit.* Por otro lado, el mismo López Ferreiro apuntó que las pandas del claustro y sus inmediaciones debieron amparar una vehemente función social, heredada de la misma vivacidad cultural que albergaron el dormitorio y refectorio de la antigua canónica (LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S. A. M. I. ...*, *op. cit.*, V, pp. 367-368). Sobre las características de las procesiones compostelanas a fines del siglo XV, *ídem*, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, *op. cit.*, pp. 52-55.
- 112 El caso paradigmático sería la sala capitular pamplonesa de don Arnaldo de Barbazán, edificada en el siglo XIV mediante una distribución en dos pisos, el bajo destinado a cripta funeraria episcopal y el alto a sala de reuniones del cabildo (LAMBERT, E., “La catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, vol. XII, 1951, pp. 9-35, en concreto pág. 16; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “La catedral de Pamplona”, en *El arte en Navarra*, Pamplona, 1994, pp. 145-160, concretamente, pp. 150-151, y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C. y LORDA, J., 1994. “Arquitectura”, en *La catedral de Pamplona*, 1394-1994, 2 vols., Pamplona, I, pp. 164-273, sobre la sala capitular, pp. 219-234).
- 113 VILA JATO, M. D., “El claustro de la Catedral de Santiago”, *Estudios sobre Historia del Arte en Honor del Profesor Dr. D. Ramón Otero Tuñez*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 105-118, al respecto, pp. 109-110.



# El verdadero significado del aspecto de los edificios. De lo simbólico a la realidad funcional. La iglesia encastillada.

Isidro G. Bango Torviso  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Al terminar la Edad Media muchos de los grandes templos de la Península adoptaban el aspecto de aguerridos baluartes, resultando muy paradójica esta imagen militar con las pías funciones a las que estaban destinados. Remodelaciones acomodándose al devenir de los estilos modernos y, sobre todo, restauraciones supuestamente puristas llevadas a cabo desde el siglo XIX han hecho desaparecer el aspecto de fortificación en la mayoría de los templos.*

*En las iglesias altomedievales las formas de arquitectura militar responden a un intencionado lenguaje simbólico, que terminará por perder estas connotaciones bélicas e integrarse en un léxico característico de los edificios religiosos. Llegará un momento que el símbolo*

*dará paso a la realidad. Las implicaciones del clero secular y regular en los conflictos de la sociedad obligarán a que catedrales, parroquias o iglesias monasteriales adopten formas encastilladas muy diferentes a supuestos aspectos teóricos de la arquitectura templaria de su época. El interés por una iglesia integrada en las murallas de la ciudad o del barrio, constituyendo un bastión fundamental en la fortificación urbana, siendo reducto de defensa de los vecinos o de los derechos del señor feudal, tanto el obispo como el abad, llevan a los constructores a edificar un alcanzar antes que un cimborrio, una torre para la "máquina de guerra" mejor que una turris signorum. Por todas estas circunstancias, las "restauraciones puristas", muchas veces, no se corresponden con la realidad arquitectónica del monumento.*

Es bien conocido, y por ello no voy a entrar ni siquiera en su planteamiento general, como los edificios de nuestro patrimonio han sufrido desde el siglo XIX una serie de transformaciones que les han conferido un aspecto conveniente a la teoría de los estilos. Después de la restauración, la nueva imagen de los edificios sirve de apuntalamiento consciente o inconsciente de una historia estilística de la arquitectura. Todo ello ha servido para enfatizar visiones de los monumentos que responden a planteamientos como "el siglo de las catedrales góticas" u otros con títulos semejantes. Para ello no se tiene en cuenta que, por ejemplo en el caso de nuestras

catedrales góticas, su proceso de construcción fue muy lento, y no ya una generación, sino generaciones completas quedaron privadas de poder contemplar como era el templo cuyo inicio de construcción habían presenciado. Las obras avanzaban lentamente, eternizándose, según los condicionamientos económicos, durante siglos.

Ante un proceso de construcción como el que acabo de indicar, no es extraño que el proyecto unitario del origen sufra modificaciones sustanciales. A veces estas modificaciones son provisionales mientras que progresan las obras, tal como sucede con la ubicación de los

coros. En otras ocasiones las prácticas litúrgico sociales son más decisivas en el cambio de imagen de los monumentos que los supuestos planteamientos teóricos de un estilo. Desde mi punto de vista, dos factores decisivos en la transformación de los proyectos arquitectónicos medievales de nuestras iglesias han sido las prácticas de enterramiento y la utilización de éstas como fortalezas. De los enterramientos y su influencia en la transformación de la topografía templaria durante el medioevo hispano me he ocupado ampliamente en diferentes trabajos; en las páginas siguientes abordaré el tema del encastillamiento de los templos.

Imágenes como la silueta de la iglesia lucense de San Nicolás de Portomarín (Fig. 1), la del conocido Cimorro de la catedral de Avila, o el aspecto de la fachada occidental de la catedral de Tuy (Fig. 2), con sus aguerridas formas, propias de castillos y de gestas heroicas, nos parecen construcciones exóticas absolutamente accidentales en el contexto de la arquitectura religiosa. Un repaso más detenido sobre los catálogos de nuestra arquitectura medieval permite aumentar la nómina de templos que conservan indicios de viejas estructuras propias de edificaciones militares: unas veces es un muro que todavía mantiene un coronamiento almenado, tal como podemos ver en los tejados de la catedral vieja de Salamanca; en otras ocasiones se trata de un determinado espacio del templo que aparece tan sólidamente construido, que no se entiende nada más que como un baluarte defensivo, o mas claramente toda una disposición de elementos arquitectónicos que denuncian su función encastillada tal como aparece en la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Si en estos casos todo es muy evidente, en otros lo conservado es tan fraccionario, que su interpretación funcional como un dispositivo militar ha pasado desapercibida e incluso se ha propuesto o llevado a cabo una *anastilosis* convencional dentro de los arquetipos propios de la arquitectura religiosa.

Pero, si ciertas imágenes de los edificios nos transmiten estos ecos guerreros, no faltan las referencias bélicas de los mismos en las cuentas de los fabriqueros. Basten de muestra estos dos apuntes contables en los libros del cabildo seguntino:

*“Viernes IX dias de octubre de 1506.*

*Diputados para que vean las armas de las torres y que las agan adobar.*

*Este dicho día cometieron sus mercedes a los señores Deán y el señor Thesorero de la iglesia y vean todas las armas que están en la bóveda de la torre, y que las fagan adobar y azer velar y guardar la torre, si necesario fuere”.*

*“Viernes seis dias del mes de noviembre de 1506.*

*Que Martín Serrano dé armas para la torre de la Iglesia.*

*Este dicho día sus mercedes mandaron al Señor Martín Serrano, racionero, como procurador que es del señor Thesorero don Pedro Gutiérrez, que el dicho Martín Serrano que todo lo que los señores Chantre e doctor Montealegre le demandaren, que es menester de armas y espingardas y otras cosas que fueren menester para la torre desta iglesia”.*

Los textos de carácter narrativo/literario son más expresivos en las descripciones de verdaderos campos de batalla en las iglesias. Este fragmento nos narra el asedio de la catedral de Santiago de Compostela cuando fué visitada por el bohemio León Rosmithal:

*“En aquellos días, tomada ya la ciudad, asediaban el templo en el que Santiago está sepultado, habiendo preso antes al arzobispo –se refiere a Alfonso de Fonseca– xcon veintitrés sacerdotes; pero su hermano y su madre, cerradas las puertas, se sostenían y resistían el asedio. Por causa de esta profanación el Pontífice había puesto en entredicho al que tomó la ciudad, a los que atacaban el templo y a todos los sacerdotes de Galicia, mientras tuvieran preso al arzobispo y a los canónigos; por esto no se decía misa en toda la provincia ni se bautizaban a los niños, y estaban insepultos los muertos. A pesar de esto toda aquella tierra estaba de parte de su señor, que era el que asediaba el templo.*

*Por esta guerra y discordia no pudimos visitar el templo hasta el tercer día, en que pedimos licencia a aquel barón que lo expugnaba. El señor mismo fue a verle y le rogó que al menos no le impidiese visitar el sepulcro de Santiago si lograba el permiso de lo que estaban en la iglesia”*

Después de varias entrevistas, Rosmithal y su séquito pudieron entrar en el templo. Uno de sus acompañantes fué herido cuando se aproximaba a la catedral y una vez dentro...

*“...encontramos primero varios soldados que salieron a recibir muy benignamente al señor y todo su séquito; despues vino la madre del arzobispo con otro hijo suyo y se mostró contenta de que hubiera llegado a salvo el señor y sus compañeros, acusando al que había preso a su hijo y expugnaba aquel famoso lugar, queriendo destruir las sagradas reliquias que en él se guardaban... por su mandato nos llevaron a una torre que servía de reparo contra los enemigos del templo, en la cual había una fuente que estaba entonces seca, porque habían cortado el agua los sitiadores...”.*

Podríamos pensar que esta descripción de castillo asediado, con sus soldados, heridos, torres-baluarte y cortes

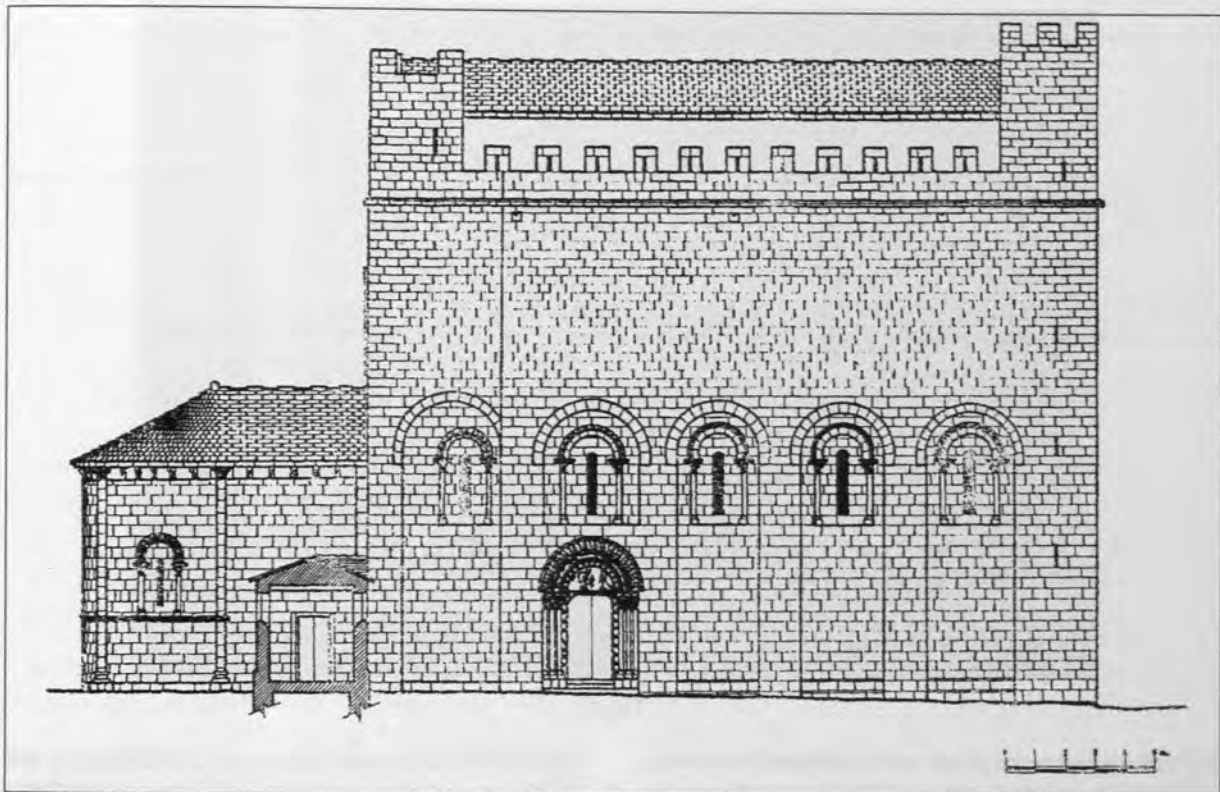


Fig. 1

de agua, corresponde a una época muy concreta en la historia del edificio compostelano, la del complejo y turbulento siglo XV. Veremos más adelante de que forma se fortifican algunas partes de la catedral, pero a manera de referente cronológico, que nos confirme la continuidad de este carácter de fortaleza en el discurrir de los siglos de su existencia, reproduciré aquí este párrafo de la *Historia Compostelana*, en el que vemos en una animada narración cómo a principios del siglo XII Diego Gelmírez y la reina doña Urraca se defienden de los sitiadores en lo alto de la misma catedral:

*“...Así que el obispo y la reina vieron arder la iglesia, y como los sobredichos conjurados con tanta gente estabn prontos a toda maldad, no considerándose seguros en los palacios episcopales, refugianse en la torre de las campanas con todo su séquito. Los compostelanos a su vez, subiendo a la aprte alta de la apostólica iglesia, y pasando al palacio del obispo, corren, roban, arrojan vestidos y vasos de oro y plata con lo demás que al obispo y a la reina pertenecía; todo es arrebatado, repartido y hecho presa de los malvados enemigos. Suben por fin a la iglesia del bendito Apóstol, suben a la torre del palacio episcopal, y dispónense a asaltar la torre de las campanas donde estaban refugiados el obispo con sus deudos y caballeros, y la reina con los*

*suyos. Apostados algunos sobre la iglesia, colocados otros en las torres, y reunida otra parte abajo en el pavimento, atacan dicha torre; arrojan piedras y sae-*

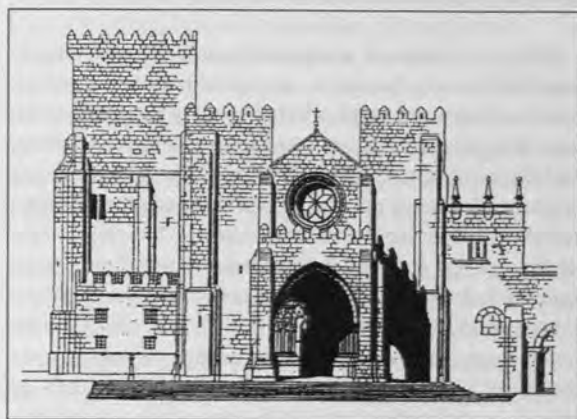


Fig. 2

*tas, y amenazan de muerte al arzobispo, a la reina y a cuantos les acompañan. Pero con no menos vigor se defendían los que ocupaban la torre, rechazando al enemigo...Viendo, en fin, los compostelanos que a tanta multitud resistían tan pocos, y que los sucesos del combate alternaban en pro y en contra, acuden de consuno*

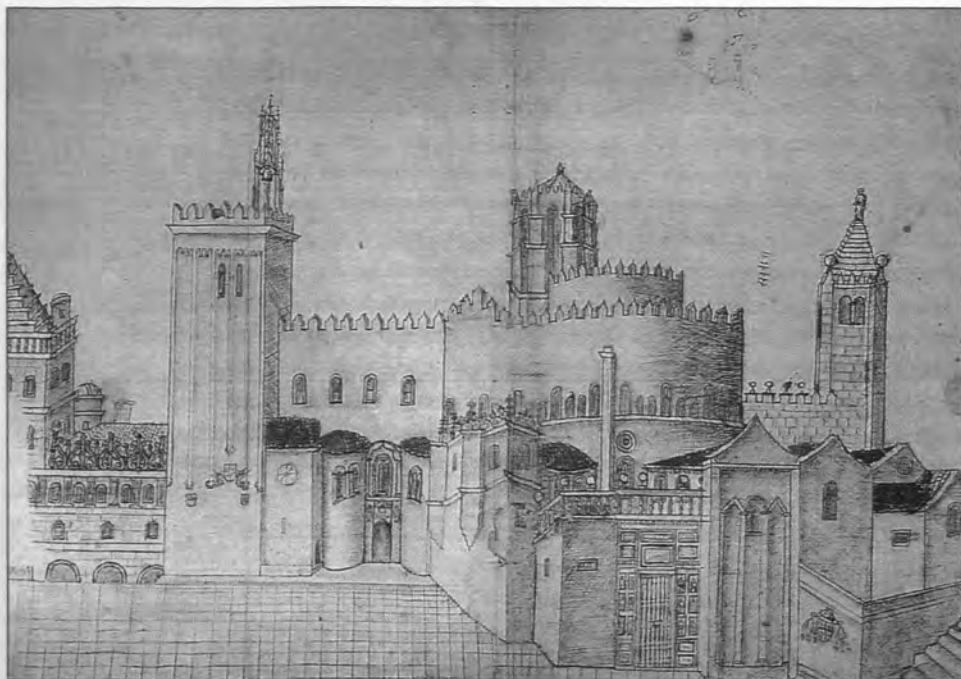


Fig. 3

*al fuego; y parapetadas sus cabezas bajo los escudos unidos entre sí, logran introducir fuego por una ventana que había en la parte baja de la torre. Puesto el fuego, aglomeran también combustible que lo fomente. ¿A qué demorarme? Se propaga el fuego en la torre, yendo contra los que se hallaban dentro... Entretanto el obispo permanecía orando dentro de la torre, y el fuego continuaba subiendo más alto”.*

Tras la lectura de estos textos referidos al templo catedralicio de Santiago, comprendemos mejor los viejos dibujos del siglo XVII (Figs. 3 y 4) que nos dan una imagen de la misma semejante a una auténtica fortaleza. A partir de estos dibujos y ciertos restos conservados hasta nuestra centuria Conant realizó una reconstrucción ideal que nos muestra la iglesia convertida en un castillo fuertemente amurallado, en el que no falta el baluarte del alcázar en lo más alto y protegido del conjunto (Figs. 5 y 6). Las obras barrocas y las restauraciones modernas han terminado por darnos el aspecto que contemplamos hoy: un perfil de iglesia cuya larga existencia ha permitido que en distintas épocas se haya ido enriqueciendo con construcciones propias del devenir de los estilos haciendo desaparecer todo aquello que nos recordase la silueta militar de su pasado medieval. Compárense los dibujos nº 6 y 7 con estas fotos que reproducen el aspecto actual (Fots. 1 y 2).

Los diferentes criterios de restauración en boga desde el siglo XIX y las considerables transformaciones

que de ellos se hicieron todavía en la misma época del estilo o en los años inmediatos a lo largo del medioevo han terminado por modificar sustancialmente la forma original de los edificios. En líneas generales se podría decir que las fábricas de los monumentos románicos y góticos que actualmente contemplamos serían irreconocibles para los hombres medievales que las hicieron y “vivieron”. Sin pretender entrar en un análisis exhaustivo de estas considerables modificaciones de los originales arquitectónicos, me permitiré enunciar aquí algunos de los más significativos; tampoco incluyo en éstos aquellas modificaciones impuestas por las renovaciones litúrgicas y nuevos usos de carácter catequético que podrían excusarse dada la función y uso que tiene el templo, que antes que nada, es un lugar de culto y, después, un centro museable para la historia de nuestra cultura.

De las modificaciones introducidas por los restauradores yo diría que las que más daño han hecho son las siguientes: 1) el raspado de los muros en busca de la estética cromática natural de los materiales; 2) la supresión o adición de elementos espaciales y ornamentales que confirieron al edificio una supuesta unidad purista y teórica del estilo; 3) el arrasamiento del entorno urbano para conseguir un espacio que permita la visualización del conjunto como si se tratase de una pieza en una vitrina de museo.

En las páginas siguientes sólo me ocuparé de un solo tema del apartado 2, me refiero al aspecto bélico que nuestros templos tenían durante la Edad Media y que ha

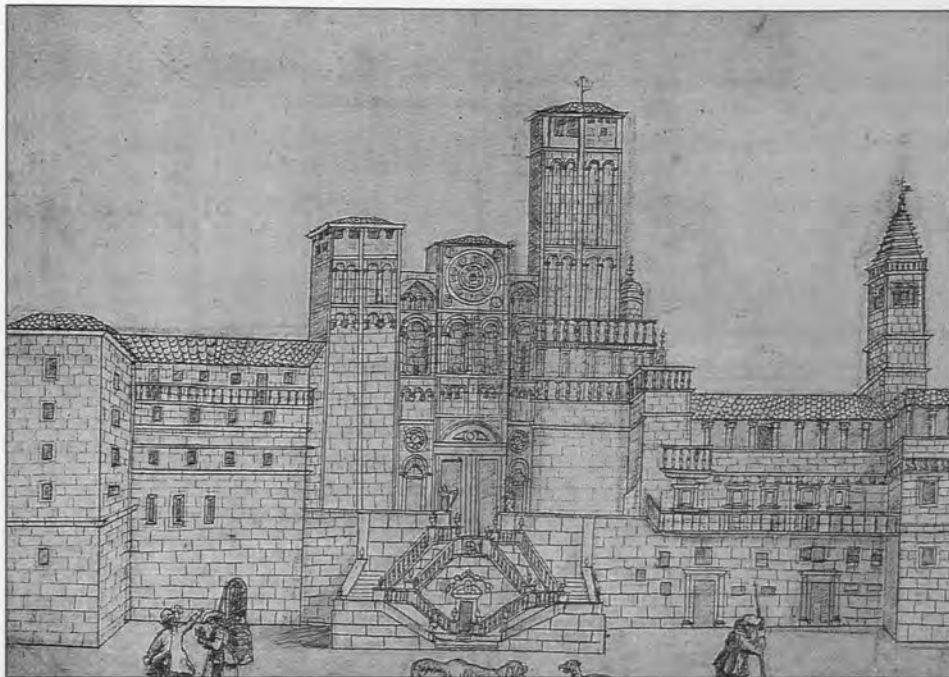


Fig. 4

sido suprimido por las renovaciones modernas y, muy especialmente, por las restauraciones.

Curiosamente veremos como el templo adquirirá una cierta fisonomía militar respondiendo a circunstancias muy diferentes. En un principio, los elementos bélicos sirven para ilustrar una idea, algo así como la materialización de un símbolo: la iglesia o parte de ella representa la fortaleza de la fe. Después, cuando la arquitectura simbólica se ha asimilado de tal manera que ha perdido su significado de origen, surgen las formas de una verdadera fortaleza, que defienden a quienes a ella se acogen o imponen la autoridad de su propietario.

#### UNA ARQUITECTURA SIMBÓLICA MATERIALIZADA:

*"SUPER MUROS EIUS ANGELI CUSTODIANT"*

Es bien conocido que el término iglesia tiene su origen en la expresión "eclesia", es decir la comunidad de fieles. Por un conocido efecto metonímico el contenido pasó a denominar al contenedor. Desde muy antiguo las iglesias también fueron denominadas basílicas; sin entrar en una pesquisa sobre el origen arqueológico de las mismas, y fijándonos tan sólo en el significado que esta expresión tenía para los cristianos de la época, veamos la definición de esta palabra en el enciclopédico Isidoro de Sevilla: *"Inicialmente se llamaban basílicas a los palacios de los reyes, y de ahí que tomaron su nombre, pues basileús significa rey, y basilicae, palacios reales. Hoy día se aplica el*

*nombre de basílicas a los templos, porque en ellos se rinde culto y se ofrecen sacrificios a Dios, rey de todos"*. De una interpretación de este tipo y de el uso como modelo de basílicas romanas y salones de palacios surge una arquitectura templaria que confiere a algunas iglesias la forma de palacios ó, al menos, un cierto aire de edificio áulico. El mimetismo entre ambas edificaciones, la templaria y la áulica, ha llegado a tal extremo que en muchos casos los especialistas no han sabido diferenciarlas.

Los teólogos no se contentaron con esta única interpretación del espacio de culto y buscaron otras muchas. De éstas, la más generalizada fue la de identificar el templo con la Jerusalén celeste. Esta identificación se inicia con Eusebio de Cesarea al referirse a una fundación de Paulino de Tiro:

*"Esta basílica es el gran templo que el soberano creador del Cosmos, el Verbo ha erigido bajo el sol en el centro mismo de la tierra y en el que se ha establecido en este mundo un símbolo espiritual, un trasunto de lo que es en el más allá la bóveda del cielo... Ningún mortal puede celebrar debidamente la patria celeste, el prototipo de las cosas terrestre allí contenido, la Jerusalén celestial aquí representada, el Monte de Sión y la ciudad supraterránea de Dios vivo"*.

A partir de este texto son muchos los autores que utilizan esta figura alegórica. Hasta tal punto se generaliza la imagen, que la liturgia romana se adueña de la idea y la repite en la fiesta de la solemne consagración del tem-

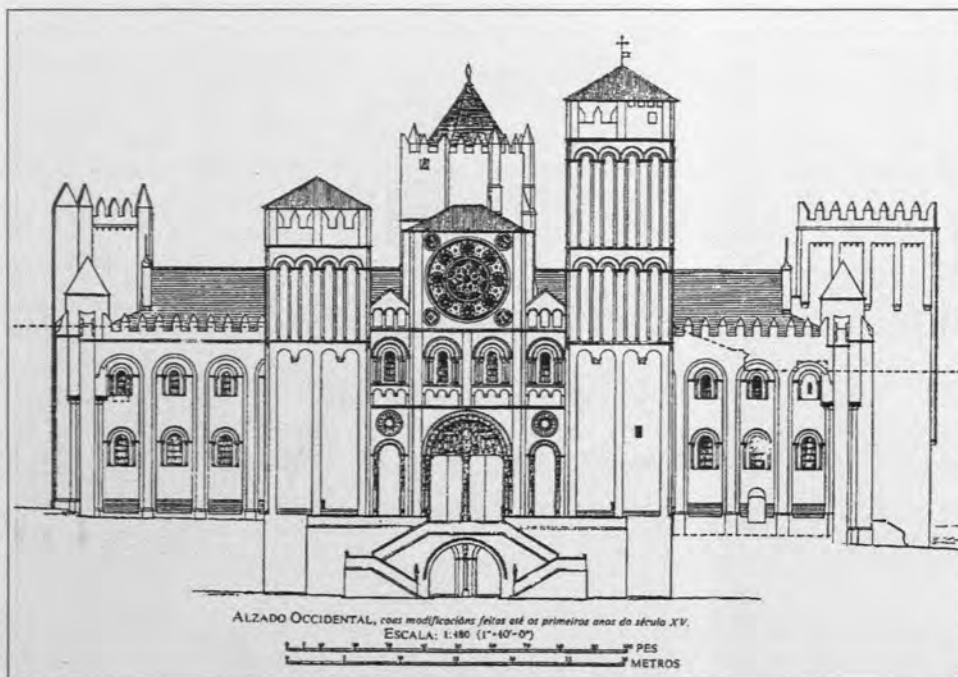


Fig. 5

plo. Asentada esta referencia de analogía, se planteaba el problema de la creación de una imagen material de la Jerusalén celeste. La fuente de inspiración más cualificada que los teólogos cristianos tienen para una recreación de este tipo es el siguiente texto apocalíptico:

*"La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura. Midió con la caña la ciudad y tenía doce mil estadios, siendo iguales su longitud, su latitud y su altura. Midió su muro, que tenía ciento cuarenta y cuatro codos, medida humana que era la del ángel. Su muro era de jaspe, y la ciudad oro puro, semejante al vidrio puro; y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas; la primera de jaspe, la segunda de zafiro... Las doce puertas eran doce perlas, cada una de las puertas era de una perla, y la plaza de la ciudad era de oro puro como vidrio transparente" (Apocalipsis 21, 15-21).*

De una descripción como ésta se puede hacer una interpretación de las diferentes partes de una iglesia como elementos constitutivos de una ciudad antigua, tal como si la iglesia material fuese una imagen sintética de un conjunto urbano: Pórtico, puertas de la ciudad; vía sacra, la calle principal porticada; transepto, *decumanus*, etc. Como símbolo no eran suficientes las imágenes de una ciudad pacífica, una iglesia militante, enfrentada al mal o combatiente contra el paganismo, necesitaba convertirse en un castillo emblemático, en una fortaleza de la fe.

Bajo la dinastía carolingia algunas basílicas adoptaron un potente cuerpo torreado en la parte occidental del templo, el conocido "*westwerk*" al que la historiografía alemana atribuyó una función relacionada con el emperador. Carol Heitz ha desechado esta posible función áulica para proponer una más coherente significación litúrgica, viendo en estos conjuntos una especie de templo dentro del templo, es decir un espacio arquitectónico que define un santuario.

Además de todas las posibles lecturas funcionales que se puedan dar a este impresionante cuerpo torreado, que tanta trascendencia tendrá en la configuración de las fachadas con torres de las iglesias posteriores, es evidente que el éxito de una fórmula arquitectónica como ésta se debió en gran parte a la importante carga simbólica que se le atribuyó. Los textos de época suelen conocer el "*westwerk*" con los nombres de "*turris*" o "*castellum*". El claro sentido militar o bélico de estas expresiones se acrecienta cuando comprobamos que muchas torres tenían un altar dedicado a san Miguel, príncipe de las milicias angélicas.

Un interesante trabajo de Yves Christe, al estudiar representaciones de la Jerusalén celeste, ha llamado la atención sobre un epígrafe que se encuentra en el único "*westwerk*" carolingio conservado, el de Corvey (Hesse). El letrero dice así:

CIVITATEM ISTAM  
 TU CIRCUMDA DNE  
 ET ANGELI TUI CUSTO  
 DIANT MUROS EIUS

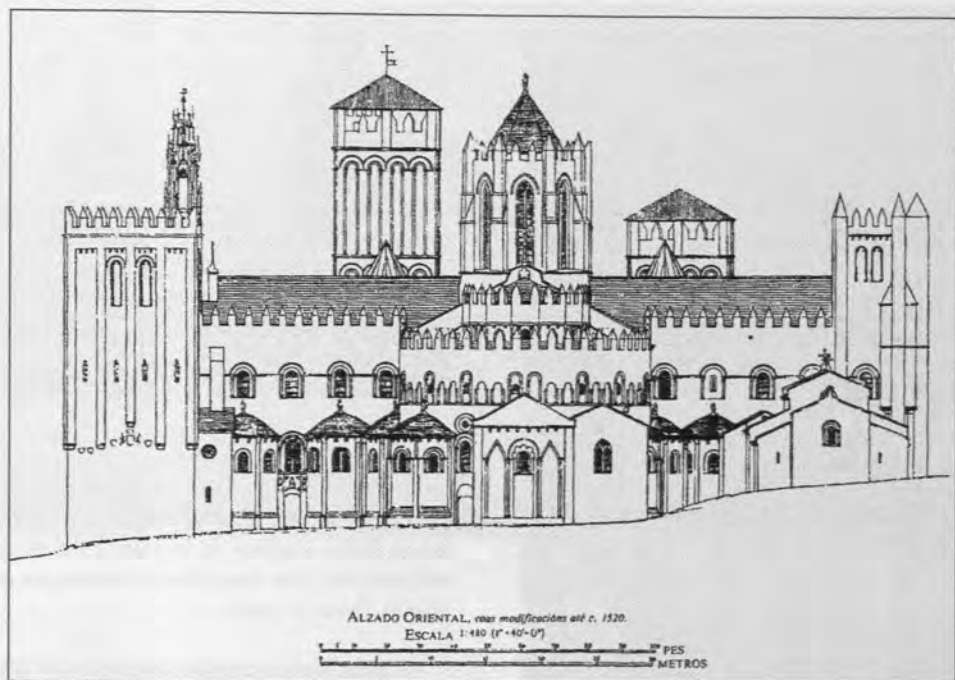


Fig. 6

Estas palabras, que corresponden a un texto de horas recitado los martes del mes de noviembre, las vuelve a encontrar Christe en los títulos de la representación de una Jerusalén amurallada y protegida por ángeles guerreros, en diversas miniaturas de comienzos del siglo XII. De esta manera comprendemos mejor la expresión de “*castellun*” al referirse a los “*westwerke*”, pues se trata de fortalezas simbólicas contra el mal, aunque es evidente que lo simbólico ha sido representado con la contundencia de una impresionante mole torreada a manera de castillo contra las fuerzas del maligno. El conocido “Tapiz de Skog” (Museo de Historia de Estocolmo), de la segunda mitad del siglo XII, representa un ataque de monstruos -el mal- contra los cristianos que se refugian en una iglesia que les sirve de fortaleza (esta posee un cuerpo avanzado con campanas que nos recuerda las formas, y por qué no, la función de un “*westwerk*”) (Fot. 3).

El mismo sentido de fortaleza simbólica adoptaron los musulmanes para algunas partes de sus mezquitas. Estas suelen representarse aisladas del exterior por un muro coronado por almenas y merlones, adquiriendo así un aire guerrero muy contradictorio con su significado de casa de oración. Evidentemente lo que se está representando es la idea de fortaleza del Islam tal como podemos ver en este dibujo que representa la mezquita Mahdiya (Fig. 7). Son muy característicos los merlones escalonados que se disponen como remate de los muros que rodean la mezquita de Córdoba (Fig. 8) y (Fot. 4).

Los merlones de las mezquitas españolas aparecen también en dos iglesias asturianas: San Salvador de Valdedios y San Adriano de Tuñón. En Valdedios su empleo a modo de acroteras sobre el tejado del templo tiene un manifiesto sentido emblemático (Fig. 9). En la iglesia de Tuñón aparecen los merlones pintados conformando un muro entorno al presbiterio, seguramente este muro almenado estaría presidido por la cruz. No veo ningún inconveniente para interpretar estas “fortalezas” asturianas en clara relación con el simbolismo de las mezquitas. Frente a la fortaleza del Islam se opone la ciudad santa de los cristianos, su Jerusalén celeste, que también es representada como fortaleza. La “*Salus Hispaniae*”, la Reconquista, se ha convertido en una guerra santa: si el ejército musulmán cuenta con el apoyo divino, los resistentes astures también buscarán la ayuda de Dios. Al aspecto encastillado de las mezquitas deben oponer con similar contundencia sus templos con igual fisonomía. Es en este contexto de belicoso antagonismo en el que debemos también incluir las numerosas representaciones de la cruz en los templos asturianos, con explícitas referencias de signos victoriosos contra el enemigo. Al respecto pueden verse estos epígrafes de la iglesia asturiana de San Martín de Salas (Fig. 10):

+ OC SIGNO TUETUR PIUS  
 OC SIGNO VINCITUR INIMICUS:  
 ADEFONSUS FECIT  
 SALVA EUM DEUS.



Foto 1

Esta otra inscripción es mucho más precisa señalando al ángel del mal como atacante del templo:

HOC SIGNO TUETUR PIUS HOC SIGNO VINCI-  
TUR INIMICUS

SIGNUM SALUTIS PONE DOMINE IN IANUIS  
ISTIS

UT NO PERMITTAS INTROIRE ANGELUM PER-  
CUTIENTEM.

EL EDIFICIO MÁS SÓLIDO DE LA COMUNIDAD  
PARA REFUGIARSE, O EXPONENTE  
PREPOTENTE DE PODER.

El acta de consagración de la iglesia aragonesa de Santa María de Nocellas, de noviembre de 1023, recoge noticias interesantes de la destrucción llevada a cabo en el valle y la iglesia por los sarracenos de la "razzia" de Abd al-Malik en el año 1006:

*"Que sepan todos los católicos lo que sucedió en el valle de Nocellas, pues fue destruido por los sarracenos y convertido en un yermo y ellos fueron quienes violaron la santa iglesia de Dios y destruyeron todos los altares que en la misma se hallaban".*

En otro contexto bélico, mucho más tardío, el enfrentamiento de castellanos y navarros tiene como escenario de la batalla campal el monasterio de Fitero:



Foto 2

*E los navarros que auian ay quedado, como quier que tienen el monesterio fortalecido de caramanchones que tienen fechos ençima de la yglesia / e de barreras que tienen fechas ante las puertas, e tuiessen gran basteçimiento de pan e vino....*

De estas breves noticias documentales no resulta difícil deducir que las gentes se acogerían al templo o al monasterio como el edificio más sólido en el que pudieran parapetarse contra el enemigo que les atacaba. En estos pueblos las viviendas eran de materiales endebles, poco resistentes a la presión de elementos percutientes o a la acción del fuego. La historia y la arqueología nos demuestran que en estos habitats el único edificio construido en piedra, ladrillo o mampuesto, con muros siempre superiores a los setenta centímetros de grosor, era la iglesia. Esta por sí misma, dada la reciedumbre de sus muros, ofrecía ya un refugio más seguro que sus propias casas. Un simple repaso de las fuentes narrativas hispanas, de los siglos XI al XVI, nos suministraría docenas de casos en los que nos describen escenas como ésta de los tumultos civiles de la Segovia del siglo XIV:

*"... y hallando vacia la casa de Garci Sánchez se lanzaron sobre el vecino templo de San Martín adonde se habían refugiado con sus seguidores, y pegaron fuego a la torre que á unos y otros envolvió en sus ruinas".* Estos sucesos relatados por Quadrado resultan más expresivos en la narración misma de la *Gran Crónica de Alfonso IX* al tratar de lo que *acaesçio a Pedro Laso estando en la villa de Segouia*:

*E el vno dellos acogiose con sus hijos e con su compañía avna yglesia que tenía çerca de su casa que dezian Sancta María... E los de los pueblos fueron a aquella yglesia e combatieronla, e los que estauan dentro acogieron se a la torre e los de los pueblos posieron les fuego, e morieron ay todos los que alli estauan; e tan grande fue el fuego, que fendió la torre por medio e cayo la mitad de la torre en tierra.*



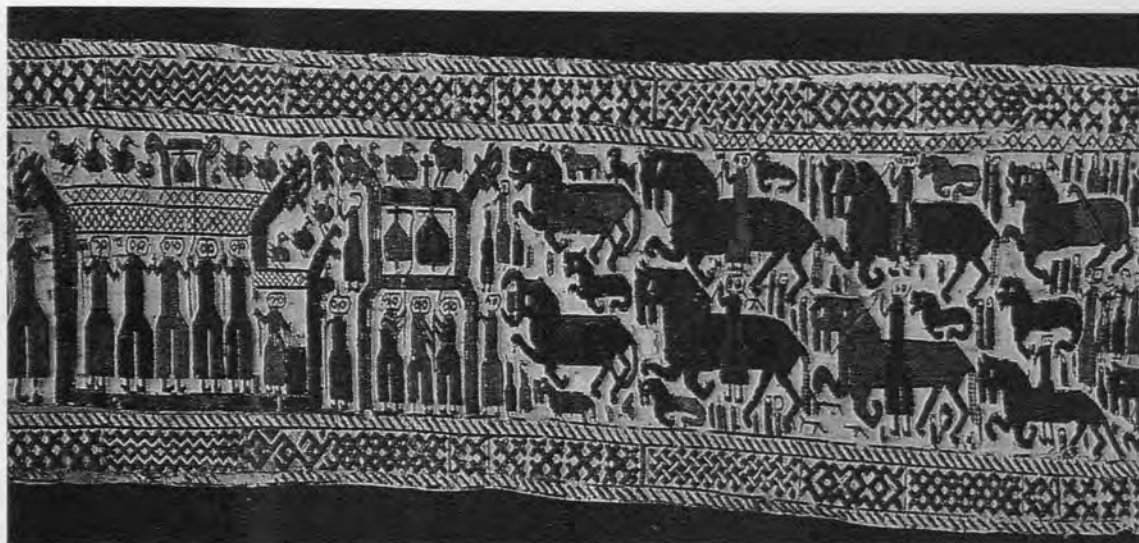


Foto 3

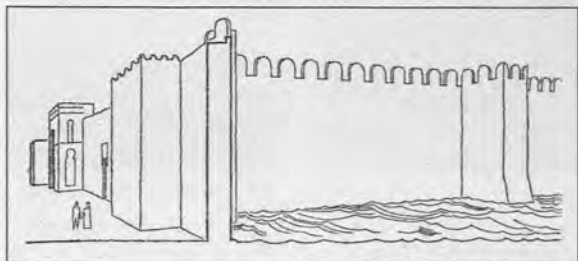


Fig. 7

En las revueltas populares de 1383, el obispo de Lisboa, al igual que los perseguidos segovianos, se acogió, como último baluarte de resistencia, a la torre de la catedral lisboeta:

*"...non era bien quisto en la cibdad; é desde oyó que el Conde de Oren era muerto ovo grand temor, é puse en una torre de la Iglesia mayor de la cibdad, do estaban compañías, é todo el pueblo fué para allá, é allí le mataron é le derribaron de torre ayuso".*

Las torres de las iglesias constituían una pieza fundamental en la organización estratégico-militar destinada a la protección del conjunto urbano. Para dominar una revuelta ciudadana la primera medida que se adoptaba era asegurar el control de estas torres. Las precauciones tomadas por los sublevados de Toledo en los sucesos del año 1449 se pueden considerar las habituales en este tipo de circunstancias:

*"...é fué certificado que tenían tomadas las del comun todas las puertas de la cibdad, é la puerta é torre de la puente de San Martin, é la torre de la Iglesia mayor".*

De todas estas referencias se podría deducir que los templos eran un recurso "in extremis", de los que sólo se aprovechaban la solidez de una fábrica monumental y las condiciones defensivas que facilitaban unas determinadas estructuras arquitectónicas como las torres y cimborrios. El análisis de unas y otros nos pone de manifiesto formas tipológicas y situación en el conjunto del edificio que responden a su función primaria: "turris signorum" (torres de campanas), o facilitar la iluminación, la aireación y la articulación espacial en el caso de los cimborrios. A su vez, en ambas estructuras, existe todo ese significativo emblemático-simbólico que no es valadé en un edificio tan representativo de un programa ideológico como es una iglesia. Sin embargo, pese a todo esto, también apreciamos que adquieren unas formas que sólo son comprensibles en relación con una función bélica. No me refiero a las almenas, merlones o matacanes que son muy expresivos por su evidencia, de los que nos hemos ocupado antes y volveremos a tratar más adelante, sino a ciertas características constructivas o de ubicación en el conjunto del edificio, que en una primera interpretación no seríamos capaces de identificar con un fin bélico.

Si las citas anteriores podrían ser suficientes para explicar un aspecto militar de los edificios religiosos, la multitud de referencias de los sínodos provinciales sobre el encastillamiento de las iglesias, tan reiteradamente repetidas, lo que demuestra una práctica generalizada, confirma no ya un uso circunstancial del templo con un fin bélico, sino toda una preparación de la arquitectura con dicha función. Fijémonos en los términos de este capítulo sinodal:

*"Encastillen e fortaleçen algunas yglesias dellos para su defensa en tiempos rebueltos o para haçer daño*

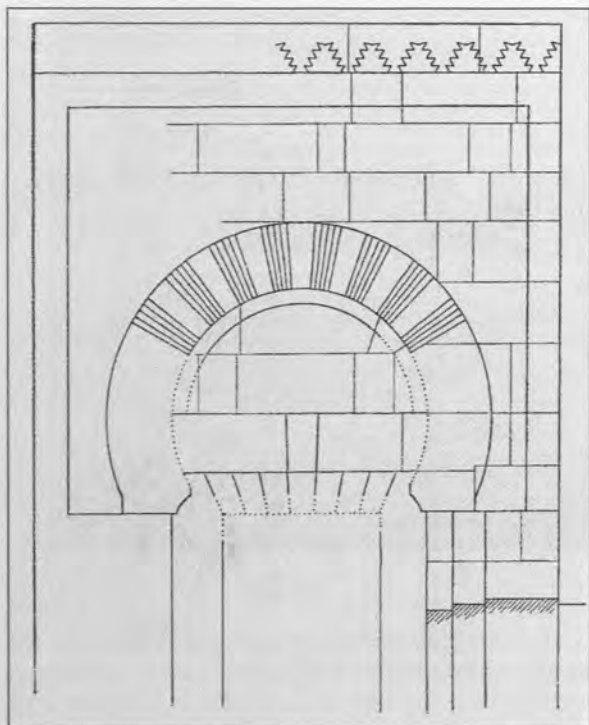


Fig. 8

dellas, o para tomar o defender posesion de beneficio e, a las veçes, ante que vaque, çierran las puertas e non consienten çelebrar en ellas, salvo a los capellanes que

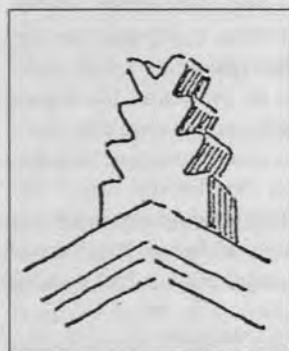


Fig. 9

ellos tienen, ni dan lugar que clérigos, aunque sean beneficiados en la yglesia, ni legos, aunque sean parroquianos, entren en sus yglesias por treinta días o mas tiempo, de que viene gran daño a nuestros pueblos e es nuestro Señor deservido e su yglesia prophanada. Queriendo proveher en esto, mandamos que ninguna persona eclesiástica ni seglar encastille ni fortaleza yglesia, ni ponga gente en ella para la encastillar, tener o defender..." (Sínodo de Plasencia de 1499).

Está claro que la iglesia se ha convertido en el castillo donde se defiende, desde donde se ataca o se hacen valer derechos. Para ello no sólo hay que disponer de armas y tropas en el interior de su fábrica, tal como hemos visto citado más arriba, sino que es necesario, como se dice en los textos que reproducimos a continuación, fortalecer y encastillar, es decir darle la imagen real de un baluarte militar.

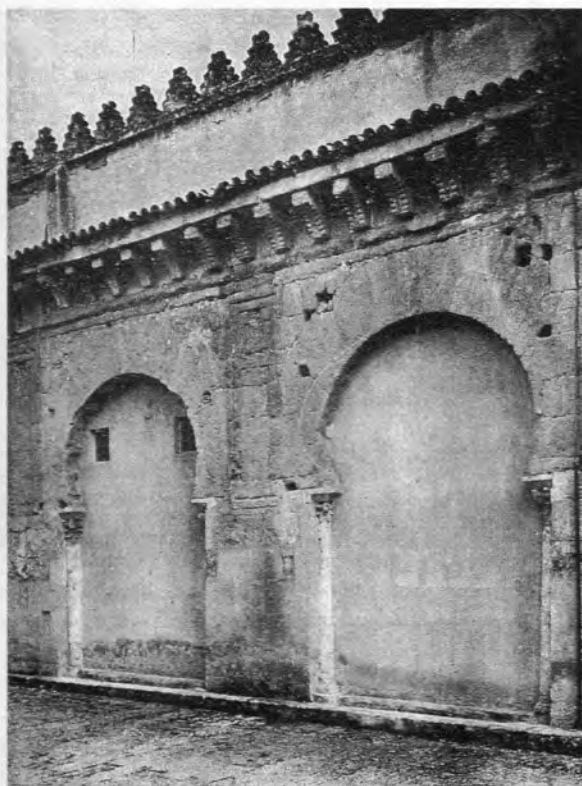


Foto 4

Dentro de la fortaleza en que se puede convertir el conjunto de la iglesia, la torre es el alcázar último de resistencia en caso de expugnación. Por ello es necesario dotarla de la robustez suficiente para soportar todos los recursos bélicos de los sitiadores. Leíamos antes como el fuego era la forma más expeditiva de hacer salir de su refugio, en lo alto de una torre, a los allí acogidos (harto explícito es el fragmento ya citado de la *Compostelana*).

Muchas torres románicas, también se hará después en las góticas, tienen un acceso difícil a los pisos superiores. La dificultad principal se centra en la primera planta, cuya puerta se sitúa bastante alta, generalmente con entrada exterior o interior mediante un pequeño vano abierto en la bóveda, al que se accede con una escalera de mano que se retira una vez hayan ascendido los que allí se refugian. Generalmente, sea cual sea la época de la torre, el abovedamiento es de cañón, en sección semi-circular primero, luego siempre aguda, con un grosor muy superior al habitual en bóvedas con simples fines constructivos, pues se trata de ofrecer una mayor fortaleza y sobre todo una resistencia a la acción del fuego. Dificultad de acceso, altura del primer abovedamiento, grosor del mismo son recursos bien conocidos en la más tradicional arquitectura de los castillos.

Estas torres pueden ocupar lugares que podríamos considerar canónicos dentro de la topografía templaria, sin

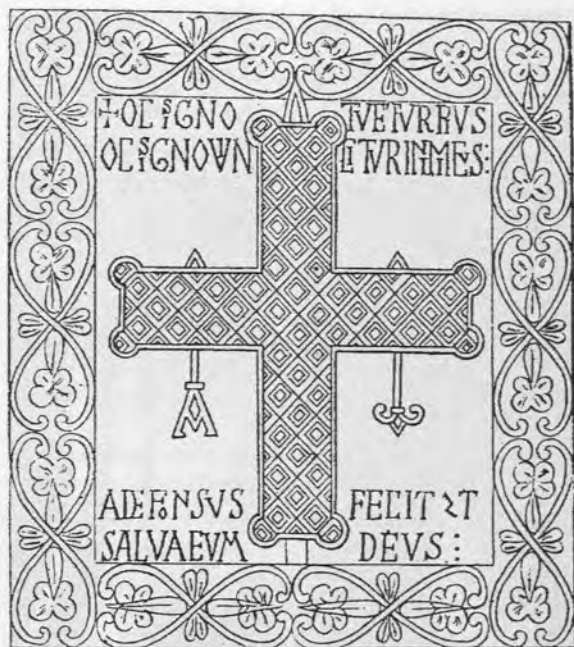


Fig. 10

embargo en muchas ocasiones su ubicación también responde antes que a ninguna otra función a un fin claramente defensivo. La desaparecida torre de la iglesia de Santo Domingo de Silos o la muy bien conservada de San Pedro de Arlanza (Fot. 5), así como la numerosa serie de torres que las imitaron por el románico popular de Burgos, Soria y Segovia, tienen como principal misión proteger la iglesia por su flanco externo, por el sitio por donde más fácil podrían tener el acceso unos posibles atacantes del monasterio. En Arlanza la topografía del terreno y la ubicación de las dependencias monásticas son muy esclarecedoras. En muchas ocasiones para no correr el mismo riesgo que el resto de la fábrica del templo y, también, evitar que éste pudiera servir desde sus tejados de acceso a los sitiadores no se duda en aislar la torre. A este respecto es muy significativo el potentísimo volumen de la torre del Salvador de Sepúlveda: torre separada del templo; macizadísimo bloque bajo, sin vanos que la debiliten o faciliten su acceso, hasta que alcanza una considerable altura; alto y sólido abovedamiento de la planta baja.

Si los cimborrios de las catedrales han sido los alcázares donde tenían su cuartel de mando los obispos, en muchas iglesias fueron el cuerpo torreado que sirvió de baluarte a los asediados. Cimborrios como los de Eiré (Lugo) (Fot. 6) o San Payo de Abeleda (Orense), muy macizos, sin más acceso que la escalera de mano, sin que su volumen responda a un espacio abierto ante el presbiterio mediante la habitual abovedamiento linterna, sino con una potente bóveda en artesa (Fot. 7) que refuerza y aísla el piso superior de la torre, no tienen para mí otra explicación que su función bélica. Los escasos y minús-



Foto 5

culos vanos también parecen confirmarlo. Más difícil de entender es esta función en cimborrios del tipo de San Pedro de Tejada (Burgos) (Fot. 8), dada la hermosa articulación muraria externa, sin embargo no encuentro otra función para su relación con el interior de la nave.

#### LAS IGLESIAS COMO BALUARTE EN LA ORGANIZACIÓN DE LAS MURALLAS DE LAS CIUDADES Y SU PAPEL EN LOS ENFRENTAMIENTOS ENTRE LOS BARRIOS O BURGOS.

Las ciudades medievales suelen aparecer fragmentadas en barrios o burgos perfectamente aislados por sus propias murallas y con el caserío agrupado en torno a la iglesia parroquial.

Pamplona es un buen ejemplo para conocer bien las circunstancias de los conflictos entre barrios y analizar la disposición de muros y fortificación de iglesias para su defensa. Constituida en cuatro poblaciones desde el siglo XII, se inicia entonces una larga historia de relaciones belicosas entre ellas que se iba a prolongar hasta el año 1423. Los reyes y obispos de Pamplona dispondrán continuamente leyes que eviten el complejo tinglado de odios, incendios y pleitos entre los pobladores de los burgos. La mejor defensa de estos será el amurallarse y fortificar sus iglesias como verdaderos alcázares. Estas órdenes de don Sancho, del año 1214, para evitar estos agresivos amurallamientos entre los barrios, serán reiteradas a lo largo de los siglos: "*quod homines de Navarrerria pampilonense aut homines de populatione*



Foto 6

*Sancti Nicholay amodo non faciant ullam clausuram preter illam que hodie facta est, scilicet murum, vel turrim sive barbicanam vel ullam aliam fortaleçam contra burgum vel contra homines de burgo Sancti Saturnini*". En la *Crónica del príncipe de Viana* podemos leer una breve narración de uno de estos enfrentamientos del año 1222 entre los habitantes del Burgo de San Cernín y los parroquianos de San Nicolás:

*"...porque un dia los del Burgo de Sant Cernin con grant poder de gentes salieron e quemaron la dicha Poblacion, e por quanto los habitantes de la dicha poblacion se retrayeron a la iglesia de Sant Nicolas, los de dicho Burgo... quemaron la dicha iglesia e mataron mucha gente que en la dicha iglesia estaba"*.

El dibujo de Martinena (Fig. 11) nos permite hacernos una idea de lo que fué el aspecto encastillado de la iglesia de San Nicolás. Seguramente su situación en la muralla y su protección de la puerta permitieron que el número de sus torres fuera mayor que las que autorizaban las leyes que intentaban asegurar la paz entre los burgos. El templo había sido fundado en el siglo XII, los destrozos vandálicos de 1222 obligaron a su reconstrucción y a nueva consagración en 1231. En la guerra de 1276 volvió a ser escenario de encarnizados combates. En el siglo XIV se fortifica aún más con una monumental torre que



Foto 7

en parte aun subsiste desmochada. Los habitantes del Burgo se oponen a su construcción diciendo que era *"una torr et fortaleza de piedra et cal con grant espesura de part en la dicta poblacion de sant nicholas con finiestras contra el dicto burgo et contra los hombres del burgo, la qual torr ha muy grant fortaleza"*. Los parroquianos de San Nicolás querían enmascarar su potente torre aduciendo que se trataba de una *"obra para colgar campanas e pora servicio de dios"* que formaba parte de un todo indivisible con la iglesia y que por lo tanto le correspondía su inmunidad, puesto que *"el baptisterio et altar de sant meteri sean dentro en la dicta torr"*. Los del Burgo siguieron protestando y alegando que se trataba ya de la segunda torre de la iglesia: *"magûer que la dicta iglesia de sant nicholas ouiese otra torr muy alta et muyt bona para tener campanas et las otras cosas que fuesen menester a la dicta iglesia et assi en la dicta egle-sia non fues menester la dicta secunda torr si non tant solament para contrastar a los del dicto burgo et combaterlos deilla"*.

No menos imponente y aguerrida era la silueta de la iglesia de San Lorenzo (Fig. 12). Situada junto a la puerta de la muralla que lleva su nombre, su carácter de fortaleza como San Nicolás ha quedado bien demostrado en la documentación medieval. Otro tanto podríamos decir de la iglesia de San Cernin, desde cuyas torres tantas

véces se combatió. De este templo sabemos que su almenado fué suprimido en el siglo XVIII.

Una ojeada a las formas de algunos templos y su ubicación en la organización urbana de la población nos permiten comprender la función primordial que tuvieron como bastiones en las murallas de la ciudad. A veces será una simple iglesia o la misma catedral la defensa más sólida del conjunto. La ciudad de Orense tenía en su catedral la mejor defensa fortificada tal como lo exponen los procuradores del reino de Galicia en su petición a los Reyes Católicos en 1482: *"...en lo que toca a la yglesia de Orense, que no fasen esta petición, porque la dicha yglesia está siempre y estuuo a los servicios de los reys de gloriosa memoria e así de sus altesas e que la dicha çibdad de Orense non es çercada nin tiene otra defensa nin amparo para sus nesçesydades, salvo la dicha yglesia"*. Todavía, pese a las múltiples reformas y restauraciones, son visibles indicios de lo que fué la arquitectura militar que se ha venido denominando con el nombre genérico de *"Fortaleza de la Iglesia o Bovedas de la Iglesia"*. En los extremos del crucero, las fachadas están enmarcadas por cubiletes jalonando el paso de ronda que seguía el almenado de los muros que circundaba todo el conjunto (Fot. 9). Cuando entre los años 1499 y 1506 se tiene que reconstruir parte de la catedral, arruinada en las últimas acciones bélicas, se edifica un cimborrio cuya forma aun conserva el perfil de torre encastillada. Son numerosas las citas documentales referentes al obispo auriense residiendo en su "alcázar" de las bóvedas de la catedral.

Las referencias documentales de Orense quedan perfectamente ilustradas en la imagen del conjunto urbano de Túy reproducido en la obra del portugués Duarte d'Armas (Fig. 13). Podemos contemplar en esta imagen el caserío de la ciudad escalonado en una colina amurallada y teniendo en lo alto como una acrópolis fortificada la catedral/castillo. Desde sus comienzos románicos la catedral tudense se realiza en relación con la fortificación de la ciudad y ella misma va adquiriendo una forma claramente fortificada con el añadido de bastiones y torres.

Tanto los datos de la catedral auriense como la imagen de Túy a principios del XVI son tan expresivos para comprender lo que suponían estas catedrales en la defensa del conjunto urbano, que tan sólo referiré a modo de conclusión de este apartado algunas noticias históricas de lo que significaban las catedrales de León, Avila y Sigüenza en la organización militar de la ciudad.

En los siguientes pasajes de la *Gran Crónica de Alfonso XI* vemos, como en las guerras civiles del siglo XIV, la catedral de León es utilizada a manera de refugio defensivo, teniendo que destruir construcciones anejas para su mejor defensa y como, despues de derrotados los sitiados, la catedral/fortaleza es entregada a un hombre de confianza del infante don Felipe para que asegurase desde ella el dominio de la ciudad:



Foto 8

*E la gente que tenía bando de don Juan tomaron gran miedo por que el ynfante don Felipe era en la çibdad, e fueronse luego a meter todos en la yglesia catedral de Santa María de Rregla de la cibdad de Leon. e çerraron las puertas de la dicha yglesia e barbotearonse e basteçieron se de armas para se defender en aquel lugar, llamando a todos en apellido: Leon, Leon por don Juan.*

No atendiendo los requerimientos de rendición que les ofrecía el infante don Felipe los refugiados se aprestaban a resistir:

*... e pusieron luego fuego a una claustra pequeña que estaua ay, e a unas casa del obispo que estauan arrimadas a la yglesia rresçelando se que les entrarian por alli.*

Vencida la resistencia por don Felipe se acordó que le darían aquella fortaleza de la yglesia. *E el ynfante don Felipe plugole dello; e mando los poner en saluo. E tomo la yglesia, e diola a vn cauallero que dezian Martín Sanchez que la touiese.*

Con este mismo sentido debemos entender el testimonio que nos aporta Mosen Diego de Valera al referirse a los hechos acaecidos en Avila a fines del siglo XV que conllevan la entrega del célebre Cimorro como afianzamiento del dominio de la ciudad:

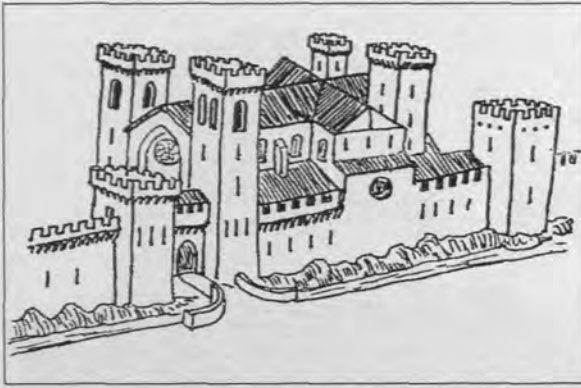


Fig. 11

*E porque algunos decian quel Arzobispo tenia ocupada la fortaleza de Avila, que comunmente se llamaba el Cimorro, entrególo por mandato de la señora Princesa á Gonzalo Chacón.*

Los canónigos de Sigüenza, cuya catedral tal como estamos viendo era un núcleo fundamental en la defensa de la ciudad, eran responsables de los diferentes baluartes de la muralla urbana: "cada uno de los camaranchones de la muralla estaba encomendado a un canónigo capitán"

#### EL OBISPO, SEÑOR FEUDAL EN LA CATEDRAL, FRENTE AL PODER REAL, FRENTE A LA CIUDAD Y FRENTE A SUS IGUALES.

Si en el apartado anterior hemos tratado de la utilización de los templos por parte de la comunidad -vecinos o parroquianos- para su defensa, en éste nos ocuparemos de la catedral convertida en castillo del señor feudal que es el obispo. Como tal su actitud comporta el uso de la catedral-castillo con una doble finalidad: defensa de la ciudad y dominio de los ciudadanos. Vemos adaptarse la catedral a la organización defensiva del conjunto urbano, constituyendo en muchas ocasiones el bastión-reducto final, verdadera acrópolis acorazada. Pero, si el obispo debe defender la ciudad en la que se encuentra enclavada tal como ya hemos referido en páginas anteriores, no en un número menor de veces su actitud bélica se debe mostrar sobre los ciudadanos, sus vasallos, con los que disputa el dominio de la misma. Al contemplar la catedral de Avila, perfectamente articulada su cabecera en las murallas de la ciudad, vemos como sus poderosas torres almenadas se vuelven hacia el interior urbano para asegurar su dominio sobre el mismo. Me atrevería a decir que se trata de una magnífica ilustración del espíritu que inspiró las actuaciones del arzobispo compostelano don Berenguel de Landoria y del obispo salmantino Gonzalo de Vivero.



Fig. 12

El autor de los *Hechos de Don Berenguel de Landoria* se refiere en estos términos a la construcción de sendas torres que contribuían a asegurar no sólo la defensa de la sede compostelana, sino el dominio del entramado urbano de su inmediato entorno:

*"Mientras estuvo allí hizo terminar la torre llamada de la Trinidad que su predecesor había dejado sin acabar, e hizo construir otra de gran altura, de gran solidez, y muy costosa, al otro lado de la iglesia para defensa de esta y salvaguarda del dominio de la ciudad, conseguido por él con gran trabajo y esfuerzo gracias a la ayuda del Apóstol. Jamás tuvo la iglesia este dominio tan plena y absolutamente, a partir de ese momento. Esta torre se llama Berenguela, nombre derivado del suyo de Berenguel; en lo alto de la torre ordenó colocar la maquina para mayor seguridad de la situación".*

Un siglo después, el prelado de Salamanca realizaba obras con las mismas intenciones:

*"Interrogatorio de un pleito entre D. Gonzalo de Vivero, obispo de Salamanca, y el cabildo, por haberse apoderado aquél de la torre de la catedral para encastillarla para su provecho y tener mayor dominio en la ciudad e iglesia por haber obrado contra los estatutos y haber encarcelado a varios prebendos de la catedral sin consultar al cabildo"* (Salamanca 1456).

Se aprecia claramente que don Berenguel y don Gonzalo lo que pretenden es dominar la ciudad, no sólo defendiéndose de posibles ataques del concejo, sino dis-



Foto 9

poniendo armas con las que hacer sentir sus pretensiones jurisdiccionales.

Ya hemos visto como la catedral compostelana ha sido una fortaleza continuamente asediada desde la época de Gelmírez. Incluso podríamos citar referencias a torres defensivas del conjunto urbano que terminarían relacionándose con la misma catedral, tal como sucede con las erigidas en la época del obispo Cresconio. No obstante la principal transformación de encastillamiento se alcanzaría en los siglos XIV y XV, con los terribles disturbios señoriales de la Baja Edad Media. El primitivo cimborrio románico fué convertido en alcázar (*"propugnaculum"*) por el arzobispo don Rodrigo de Padrón. Este mismo prelado inició la construcción de la torre de la Trinidad, o del Reloj, con el fin de fortalecer las defensas de la catedral sobre la ciudad. Hemos visto referenciado por el biógrafo de don Berenguel de Landoria, sucesor en la sede de don Rodrigo, como terminó la torre iniciada por éste y además añadió otra torre en paralelo para colocar una maquina de guerra (Fig. 14). El cimborrio-alcázar todavía sufriría una nueva renovación en 1384, año en el que Sancho Martis comenzó la construcción que se prolongaría durante tiempo. Su forma antes del enmascaramiento barroco que actualmente conserva "se nos da en un dibujo que nos permite apreciar contrafuertes con dos resaltes, ventanales apuntados, coronamientos almenados y tejado cónico". Su perfil bélico, a pesar de sus rasgados

ventanales, no estaría muy lejos del que contemplamos restaurado en la catedral orensana. Si, como hemos visto al referirnos a los sucesos del siglo XIV en la catedral de León, las construcciones anejas a los templos eran un peligro para facilitar su expugnación, los responsables de su custodia no sólo dispusieron medidas apresuradas como las citadas, sino que llevaron a cabo todo un programa de organización defensiva. A este respecto conocemos bien las medidas tomadas por don Berenguel, quien además de la construcción de la torre antes citada se ocupó de fortalecer la catedral por el lado de los palacios episcopales, tal como nos indica su cronista:

*Finalmente mandó construir una torre fuerte en el frente del palacio arzobispal para defensa del dicho palacio y de la iglesia, que fuera practica y adecuada para vivir en ella, y a la vez de gran belleza, fortaleza y valor.*

Para mejorar la defensa catedralicia se rebajaron construcciones de su entorno y se dispusieron apoyos económicos para el fortalecimiento del alcázar catedralicio.

Si las catedrales son la fortalezas de los obispos en tanto que señores feudales, muchos monasterios se convertirán también en baluartes defensivos de los feudos de los abades.



Fig. 13

#### EL FINAL DE LOS ENCASTILLAMIENTOS Y LA NUEVA IMAGEN DE TEMPLOS.

La iglesia encastillada no va a tener un fin diferente que el de los castillos medievales. En principio recibirá un rudo golpe con las disposiciones de los Reyes

Católicos ordenando la demolición de los baluartes y el desmochamiento de las torres. La tantas veces citada en este trabajo fortaleza de la catedral compostelana conocerá la conminación de Sixto IV a don Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, bajo diversas censuras y penas eclesiásticas, incluida la excomunión, para que desencastille la iglesia catedralicia.

A partir del siglo XVI las ciudadelas del rey no podían tener el peligro de otras fortalezas vecinas que pudiesen ser el origen de un posible ataque. Quadrado, interpretando las fuentes de época, nos explica con estas palabras "edulcoradas" una de las causas de cambio de ubicación de la catedral segoviana:

*"Acaso la tenaz expugnación del alcázar en 1507, al recobrarlo de sus enemigos Andrés de Cabrera, acabó de patentizar lo que tan asiduas luchas y tan terrible combates venían en las pasadas centurias demostrando y en la última sobre todo, que semejante proximidad no convenía á la morada de la paz y de la oración, envuelta casi siempre en estrépito de armas; y convertida á menudo en fortaleza, ya como padastro, ya como cuerpo avanzado de su belicoso vecino.*

A este mismo espíritu corresponden los textos recogidos por Martinena con referencia a las demoliciones de los baluartes de las iglesias de Pamplona. A principios del siglo XVI, después de la conquista de la ciudad por el duque de Alba, se efectuaron derribos de consideración en las defensas de las iglesias. Pero no debieron ser suficientes, pues años más tarde se continuaba con las destrucciones: *"Es menester abaxar de dentro de la Ciudad, porque hacen daño al Castillo, un poco de la iglesia de San Nicolás... otras dos torres de San*

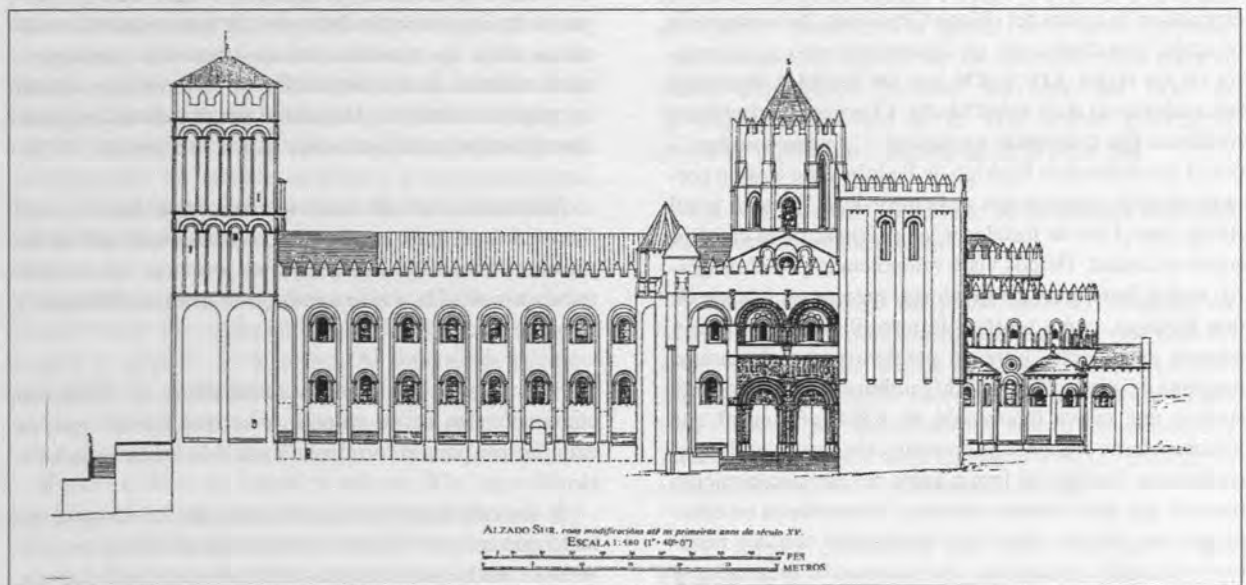


Fig. 14



*Cernin, la torre de San Lorente, que hace dos efectos para el cubo grande y Castillo*". Todavía en un proceso del año 1651, uno de los testigos había oído decir "que en la misma iglesia de San Nicolás, antiguamente había tres torres, las cuales se mandaron derribar porque ni fuesen padrastrós del Castillo, y del precio salió un terno de terciopelo carmesí y otros ornamentos... y sobre la puerta principal de la dicha iglesia se ben el día de oy ocho bentanas pedreras -matacanes- como las que ay en la puerta Lapea, entre los dos torreones o cubos della".

La potente estructura militar de la catedral de Sigüenza, que fue causa de un largo pleito entre el obispo y el municipio, empezó su destrucción en la época del obispo don Pedro González de Mendoza (1467 - 1495), quien ordenó el derribo de parte de la cerca para que se hiciese el mercado frente a las puertas de la catedral. Bajo su sucesor, Bernardino López de Carvajal (1495 - 1511), la ciudad se fué ensanchan-

do en detrimento del encastillamiento del conjunto catedralicio.

La pérdida de una función organizada, con la supresión de las grandes líneas de almenado y el desmochamiento de las torres, dejó tan sólo pequeños indicios de la arquitectura militar. Esta, a veces ha sobrevivido hasta nuestros días, pero lo normal es que haya terminado desapareciendo con enmascaramientos de obras ornamentales o de fábrica, renacentistas o barrocas. El criterio de restauración del siglo XIX, pretendiendo teorizar sobre la reconstrucción arquetípica del estilo de los edificios, terminó por hacer desaparecer los vestigios de los encastillamientos. En muchas ocasiones, todas estas circunstancias han conducido a la interpretación de escaleras de husillo, pasos de ronda y torres en relación con una reconstrucción hipotética de elementos funcionales propios de un templo, cuando en realidad son los restos amputados de una vieja estructura arquitectónica de carácter militar.

## NOTAS

- <sup>1</sup> En 1991 participé en un curso del centro de Estudios del Románico de Aguilar de Campó sobre arquitectura militar (*IV Curso de Cultura medieval. La fortificación medieval en la Península Ibérica*), con un tema dedicado a las iglesias encastilladas. Confeccionado el texto y corregidas las pruebas hace años todavía no ha sido publicado. El material recogido aquí se corresponde en parte con lo allí expuesto.
- <sup>2</sup> Los coros situados en el presbiterio de las catedrales responden generalmente a una ubicación provisional mientras que se concluyen los abovedamientos de los tramos de la nave mayor ante el presbiterio (Isidro G. BANGO TORVISO, *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, Madrid, 1995, p. 37).
- <sup>3</sup> La historiografía de este siglo en su afán por definir completamente el concepto de estilo ha atribuido a éste un protagonismo superior al que le corresponde en la configuración de los edificios (Isidro G. BANGO TORVISO, "La crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media" en *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*, Donostia, 1996, Donostia, 1996, pp. 15 - 28).
- <sup>4</sup> Además de la visión general que puede verse en mi libro *Edificios e imágenes...*, ya citado, he desarrollado el tema en "Espacios para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*. U.A.M., Vol. VI, 1992, pp. 93 - 132.
- <sup>5</sup> Dibujo publicado por Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, *La catedral de Tuy*, Pontevedra, 1995.
- <sup>6</sup> María de los Angeles de las HERAS NUÑEZ, *Estructuras arquitectónicas riojanas siglos X al XIII*, Logroño, 1986, pp. 228 y ss. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *Etapas de construcción de la catedral de Sto. Domingo de la Calzada*, Logroño, 1986, pp. 28 y ss.
- <sup>7</sup> Juan Francisco YELA UTRILLA, "Documentos para la historia del cabildo seguntino", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1927, pp. 103 - 129, espec. p. 113.
- <sup>8</sup> *Idem*, p. 114.
- <sup>9</sup> M. SUÁREZ y J. CAMPELO, *Historia Compostelana, o sea Hechos de D. Diego Gelmírez, primer arzobispo de Santiago*, Santiago de Compostela, 1950, pp. 220 - 222.
- <sup>10</sup> Fachada occidental y fachada oriental de la catedral de Santiago. Dibujos realizados por Vega Verdugo hacia 1655/1657. Tinta sobre papel sepia, 31 X 41 cms. (Archivo de la Catedral de Santiago).
- <sup>11</sup> Aunque la obra original de K. J. CONANT es del año 1926, las referencias aquí recogidas se hacen por la reedición del Colegio de Arquitectos de Galicia: *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago 1983.
- <sup>12</sup> Aunque este tema es bastante complejo, naturalmente estas palabras se refieren a la historia del monumento hasta el XIX, el siglo en que comenzarán las restauraciones con criterios historicistas. Hoy en día los grandes templos del pasado deben conservar sus fisonomías como han llegado hasta nosotros e introducir las menores modificaciones posibles, tanto de carácter historicista o por necesidades culturales. Es hora ya que estos monumentos en los que "han escrito" nuestras generaciones pasadas puedan ser leídos por nosotros y por las generaciones venideras como un libro de la cultura, en el que cada hoja nos muestre una capilla, un conjunto escultórico o un nuevo espacio, todo ello articulado en el monumento que ha traspasado la historia arrastrando de las diferentes sociedades que ha albergado un testimonio de su mundo, de sus ideas...
- <sup>13</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, edic. de José OROZ RETA y OTROS, Vol. II, Madrid, 1983, pp. 239 - 241.

- 14 EUSEBIO DE CESAREA, *Historia Eclesiástica*, X, 4, 69 (Edición de Argimiro Velasco Delgado, Biblioteca de Autores Cristianos, 349, Madrid, 1979).
- 15 Un buen estado de la cuestión sobre la imagen de la Jerusalén Celeste y su representación, así como su equiparación con la iglesia terrestre puede verse en el trabajo de Piotr SKUBISZEWSKI, "Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l'art des X<sup>e</sup> - XI<sup>e</sup> s. Idées et structures des images", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1985, pp. 132 - 179, especialmente, pp. 146-147. Para la representación de Jerusalén Celeste bajo la forma de iglesia véase el estudio de Marco ROSSI y Alessandro ROVETTA, "Indagini sullo spazio ecclesiale imagine della Gerusalemme celeste", en *La Gerusalemme celeste. Catalogo della mostra*. Milano Università Cattolica del S. Cuore. 20 de maggio - 5 de giugno 1983, Milán, 1983 pp. 77 - 118.
- 16 Carol HEITZ, *L'architecture religieuse carolingienne*, Paris, 1980.
- 17 "Et super muros eius angelorum custodia", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1981, pp. 173 - 179.
- 18 La identificación de este "Westwerk" con la representación de la Jerusalén celeste, con sus doce puertas se debe a C. Heitz ("Retentissement de l'Apocalypse dans l'art de l'époque carolingienne", en *L'Apocalypse de Jean. Traditions littéraires et iconographiques* (III<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> s.), Ginebra, 1979, pp. 228 - 230.
- 19 Alexandre LÉZINE, *Architecture de l'Ifríqiya. Recherches sur les monuments aghlabides*, Paris, 1966, p. 115.
- 20 Helmut SCHLUNK y Magin BERENGUER, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Madrid, 1957, pp. 118 y ss. Sobre la interpretación del santuario del templo como palacio o fortaleza simbólica, com es en este caso, véase mi artículo "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico" en *VII Semana de estudios medievales*. Nájera, 1996, pp. 61 - 120, especialmente pp. 84 y ss.).
- 21 Además de éste existe otro en el templo que alude, dentro de la más pura tradición legendaria del lábaro constantiniano, a la victoria del cristiano frente al enemigo: *Oc signo tuetur pius/ oc signo vincitur inimicus / adefonsus feci et / salva eum Deus* (Aunque texto y dibujos pertenecen a la obra de Vigil Asturias monumental..., en estos momentos no me ha sido posible consultar la obra original, por lo que me veo obligado a citar por Ciriaco Miguel VIGIL, *La iglesia de San Martín de Salas*, Oviedo, 1980).
- 22 De procedencia desconocida se encuentra en el Museo Arqueológico Provincial de Oviedo (*Catálogo de las Salas de Arte prerrománico del Museo Arqueológico*. Oviedo, 1978, p. 34, lam. CXXXII).
- 23 Fernando GALTIER, *Ribagorza condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, Zaragoza, 1981, p. 83.
- 24 *Gran Crónica de Alfonso XI*, II, edic. de Diego CATALÁN, Madrid, 1976, p. 113. Monasterios como los de poblet, Santes Creus o Las Huelgas de Burgos todavía conservan claros indicios de las estructuras bélicas que protegían los conjuntos monasteriales, aunque en este caso función y significado varían claramente de las iglesias encastilladas.
- 25 José María QUADRADO, Salamanca, Avila y Segovia, Barcelona, 1984, p. 557.
- 26 *Gran Crónica de Alfonso XI*, I., edic. de Diego Catalán, Madrid, 1976, p. 365.
- 27 "Crónica de don Juan Primero", año quinto, caput. XIV (Crónicas de los Reyes de Castilla, vol. II, B.A.E., p. 81.
- 28 Idem, p. 662.
- 29 Como ya hemos indicado, en algunos casos, estos elementos han sobrevivido dotando al edificio de lo que se llama una rareza casi exótica, o han sido suprimidos por las renovaciones o restauraciones modernas.
- 30 Antonio GARCÍA Y GARCÍA, *Synodicon Hispanum. T. V. Extremadura:Badajoz, Coria-Caceres y Plasencia*, Madrid, 1990, p. 358.  
Son numerosas las referencias de diferentes sínodos hispanos que desde el siglo XIII aluden a este tipo de encastillamiento:  
Sínodo de Compostela del siglo XIII.  
"Statuimus quod nullus minuet uel occupet ecclesiam per homines uel per cantum, nisi de nostra uel archidiaconi sui licentia, alioquin sit excommunicatus ipso facto" (Antonio GARCÍA Y GARCÍA, *Synodicon Hispanum*. I GALICIA, Madrid, 1981, p. 280).  
Sínodo de Salamanca de 1451.  
"E, asy mesmo, tomando e reteniendo e fortaleciendo, e mandando tomar e retener e ocupar manu armata, en gran injuria e deservicio de nuestro Sennor Dios e de su Yglesia, algunas yglesias fortalezadas e torres dellas" (Antonio GARCÍA Y GARCÍA, *Synodicon Hispanum*. T. IV. Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora, Madrid, 1987, p.340).  
Sínodo de Salamanca de 1497.  
"Otro sí, mandamos e proyvimos a todos e cualesquier de los sobredichos que no ocupen ni tomen las yglesias, torres e fortalezas dellas, ni de qualquiera dellas de todo nuestro obispado ni metan en ellas gentes ni armas para las defender..." (*Synodicon...* T. IV..., p. 417).  
Sínodo de Oviedo de 1533.  
"Y otras vezes, por tomar tales posesiones, encastillan, ocupan y profanan las iglesias con armas, y cerrando las puertas..."(Antonio GARCÍA Y GARCÍA, *Synodicon Hispanum*. T. III. Astorga, León y Oviedo, Madrid, 1984, p. 521).  
En el mismo sentido que todos estos sínodos se expresan también los de Badajoz de 1501 (*Synodicon...* T. V..., p.103), de Coria- Cáceres de 1537 (idem, p.271), de Astorga de 1553 (*Synodicon...* III., p. 99), de Túy de 1528 (*Synodicon...* T.I..., pp.506 - 507), de Orense de 1543 (idem, p. 201).
- 31 Pueden existir pequeños husillos muy solidos que en caso de peligro son facilmente bloqueados por los defensores.
- 32 Citado por Juan Jose MARTINENA RUIZ, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana*. Siglos XII - XVI, Pamplona, 1974, p. 47.
- 33 *La crónica de los Reyes de Navarra del Príncipe de Viana*, edic. de Carmen Orcastegui Gros, Pamplona, 1978, p. 160.
- 34 Juan José MARTINENA, *La Pamplona...*, pp. 307 -308.
- 35 Como nos informa Martinena: " En 1460, se pagaban a Leonel de Garro, Johan de Garro y Johan de Ezpeleta, ciertas cantidades para sostenimiento de la gente que guardaba las torres de las iglesias de San Lorenzo y San Nicolás. En otra partida del mismo año, se precisa que la guardia era con diez hombres, durante tres meses, a 35 florines por mes. En 1463 se dispone que las fortalezas de San Lorenzo y San Nicolás debían ser guardadas por los regidores; a tal efecto, la Ciudad debería disponer de 50 hombres a caballo" (*La Pamplona...*, p. 235).
- 36 MARTINENA, *op. cit.* pp. 230 - 231.
- 37 Olga GALLEGO DOMÍNGUEZ, "Torres, puertas y cerca de la ciudad de Orense", en *Boletín Auriense*, 1972, pp. 253 - 254.

- 38 Eladio LEIRÓS, "Acerca de las torres y fortalezas de la Catedral y del Palacio Episcopal de Orense", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1946.
- 39 Se trata de un libro manuscrito, Livro das fortalezas do reino, obra de Duarte d'Armas, compuesto para el rey de Portugal Manuel I, hacia 1509. Se conserva en Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (João de ALMEIDA, *Reprodução anotada do Livro das Fortalezas de Duarte D'Armas*, Lisboa, 1943).
- 40 Isidro G. BANGO TORVISO, *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, 1989, pp. 239 y ss.
- 41 Jesús CARRO GARCÍA, "Alcázar y fortaleza de Tuy", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1951, pp. 61 y ss.
- 42 op. cit. pp. 336 y 337.
- 43 Se refiere este pasaje a los enfrentamientos de Isabel con su hermano Enrique IV. Se aprecia claramente como era decisivo para dominio de la ciudad estar en posesión de la catedral ("Memorial de diversas hazañas por Mosen Diego de Valera", en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, T. III, B. A. E. LXX, Madrid, 1953, p. 48).
- 44 M. PÉREZ VILLAMIL, *La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII*, Madrid, 1899, p. 101.
- 45 Concepción ABAD CASTRO y Eduardo CARRERO nos ofrecen una nueva interpretación sobre la cabecera de esta catedral, afectando a las formas de la misma y su cronología (*Guía de la catedral de Avila*, Salamanca, en prensa).
- 46 Manuel DÍAZ Y DÍAZ y otros, *Hechos de don Berenguel de Landoria, arzobispo de Santiago*. Introducción, edición crítica y traducción, Universidad de Santiago de Compostela, 1983, p. 149.
- 47 Florencio MARCOS RODRÍGUEZ, *Catálogo de los documentos del Archivo Catedralicio de Salamanca*, Salamanca, 1962, p. 180.
- 48 Habría que realizar un estudio minucioso de estas situaciones en la totalidad de las catedrales y su entorno urbano, así como sus actuaciones con las instituciones municipales, para comprender muchas de las construcciones de los siglos XIV y XV, pero podemos adelantar que en gran número de ellas se da un fenómeno de encastillamiento similar al que estamos viendo o refiriendo en las catedrales de Santiago de Compostela, Salamanca, Sigüenza y Segovia.
- 49 José GARCÍA ORO, *Galicia en la Baja Edad Media. Iglesia, Señorío y Nobleza*, Santiago de Compostela, 1977. Muy interesante para conocer el sentido que tenían las fortalezas en la época es el célebre pleito Tabera-Fonseca editado por Angel RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *Las fortalezas de la mitra compostelana y los "Irmandiños"*, 2 vols., Santiago, 1984.
- 50 Para Jesús Caamaño, de acuerdo con López Ferreiro, sitúa esta última torre en el ángulo nordeste del claustro ("El gótico", en *La catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, p. 253).
- 51 *Idem*, p. 253.
- 52 *Op. cit.* p. 161.
- 53 "Junto a la capilla de la Corticela, por el lado que mira al monasterio de San Martín, había entonces un palacio arzobispal, que fue la ordinaria morada del arzobispo D. Rodrigo II. Desde este palacio, que era muy alto, y desde algunas casa contiguas pertenecientes al Cabildo, cuando los rebeldes compostelanos tuvieron sitiados a Don Berenguel en la Catedral, lo hostilizaron cruelmente y á saetazos mataron e hirieron a algunos de sus familiares... propuso D. Berenguel al Cabildo la venta del palacio, rebajar su altura y la de las casas inmediatas para que no excediesen de la de la Catedral y aprovechar los sillares que se sacasen en la obra del alcazar" (Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. VI, Santiago, 1903, pp. 60 - 62). Vid. también Jesús CARRO GARCÍA, "El palacio y torre de Don Berenguel de Landoira", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1948, pp. 347 y ss.
- 54 Dos sínodos compostelanos promovidos por don Berenguel dispusieron medidas económicas para la obra de los alcázares catedralicios. En el sínodo de 1320, consta lo siguiente en el capítulo 5º:  
Et nichilominus prelatu uel prelatu uel eorum uicarii qui hanc receptionem fecerint, sint officio et beneficio suspensi donec fabrice ecclesie beati Iacobi et alcarceris mille morabetinos monete Regis domini Fernandi persoluerint operariis ad consumanda dicta opera deputandis. (Synodicon, I, p. 298).  
Nuevos emolumentos se le asignan en el capítulo 12 del sínodo del año 1322:  
Clericus uero qui interfuerit talibus matrimoniis eo ipso sit priuatus medietate omnium fructuum et reddituum ecclesiasticorum per annum, si beneficiatus extiterit, fabrice nostre Compostellane ecclesie aut alcarceris applicanda. (Synodicon, I, p. 307).
- 55 José GARCÍA ORO, *Galicia en la...*, pp. 263 y 264.
- 56 José María QUADRADO, *Salamanca...*, p. 598.
- 57 MARTINENA, *op. cit.* pp. 309 - 310.
- 58 Sobre la catedral seguntina véase el libro de Mª del Carmen MUÑOZ PÁRRAGA, *La catedral de Sigüenza (Las fábricas románica y gótica)*, Guadalajara, 1987, con respecto al tema de su encastillamiento especialmente pp. 156 y ss, 262 y 265 y ss.

- <sup>50</sup> Para Jesús Caamaño, de acuerdo con López Ferreiro, sitúa esta última torre en el ángulo nordeste del claustro ("El gótico", en *La catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, p. 253).
- <sup>51</sup> *Idem*, p. 253.
- <sup>52</sup> *Op. cit.* p. 161.
- <sup>53</sup> "Junto a la capilla de la Corticela, por el lado que mira al monasterio de San Martín, había entonces un palacio arzobispal, que fue la ordinaria morada del arzobispo D. Rodrigo II. Desde este palacio, que era muy alto, y desde algunas casa contiguas pertenecientes al Cabildo, cuando los rebeldes compostelanos tuvieron sitiados a Don Berenguel en la Catedral, lo hostilizaron cruelmente y á saetazos mataron e hirieron a algunos de sus familiares... propuso D. Berenguel al Cabildo la venta del palacio, rebajar su altura y la de las casas inmediatas para que no excediesen de la de la Catedral y aprovechar los sillares que se sacasen en la obra del alcazar" (Antonio LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. VI, Santiago, 1903, pp. 60 - 62). Vid. también Jesús CARRO GARCÍA, "El palacio y torre de Don Berenguel de Landoira", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1948, pp. 347 y ss.
- <sup>54</sup> Dos sínodos compostelanos promovidos por don Berenguel dispusieron medidas económicas para la obra de los alcazares catedralicios. En el sínodo de 1320, consta lo siguiente en el capítulo 5º:  
 Et nichilominus prelati uel prelati uel eorum uicarii qui hanc receptionem fecerint, sint officio et beneficio suspensi donec fabrica ecclesie beati Iacobi et alcarceris mille morabetinos monete Regis domini Fernandi persoluerint operariis ad consumanda dicta opera deputandis. (Synodicon, I, p. 298).  
 Nuevos emolumentos se le asignan en el capítulo 12 del sínodo del año 1322:  
 Clericus uero qui interfuerit talibus matrimoniis eo ipso sit priuatus medietate omnium fructuum et reddituum ecclesiasticorum per annum, si beneficiatus extiterit, fabrica nostre Compostellane ecclesie aut alcarceris applicanda. (Synodicon, I, p. 307).
- <sup>55</sup> José GARCÍA ORO, *Galicia en la...*, pp. 263 y 264.
- <sup>56</sup> José María QUADRADO, *Salamanca...*, p. 598.
- <sup>57</sup> MARTINENA, *op. cit.* pp. 309 - 310.
- <sup>58</sup> Sobre la catedral seguntina véase el libro de Mª del Carmen MUÑOZ PÁRRAGA, *La catedral de Sigüenza (Las fábricas románica y gótica)*, Guadalajara, 1987, con respecto al tema de su encastillamiento especialmente pp. 156 y ss, 262 y 265 y ss.

# Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía\*

Josefina Planas  
Universidad de Lleida

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Uno de los teólogos más prolíficos a nivel literario de la Corona de Aragón fue Francesc Eiximenis. Natural de Gerona, ciudad donde se supone nacería en torno a 1327, desarrolló una intensa actividad política y religiosa, vinculándose directamente a monarcas como Juan I y Martín el Humano. Durante los últimos años de su vida fue nombrado patriarca de Jerusalén y obispo de Elna, falleciendo en Perpignan en 1409. Notable moralista y teólogo de tradición escolástica, recopiló sus pensamientos en una copiosa obra literaria que en comparación con otras lecturas de la época se iluminaron con mayor o menor fortuna artística. Entre sus obras destaca especialmente Lo Crestià, magna enciclopedia que incluía la redacción de trece volúmenes de los que sólo pudo concluir cuatro, el Llibre dels àngels, Scala Dei o el Psalterium Laudatorium, por citar los más significativos artísticamente. Con este estudio pretendemos analizar las aportaciones iconográficas de estos códices, ocasionalmente de gran originalidad, con influencias que nos obligan a buscar sus antecedentes en las repúblicas italianas.*

## SUMMARY

*One of the most prolific theologians from the Crown of Aragon in terms of literatura was Francesc Eiximenis. He was a native of Gerona, city where supposedly he was born around 1327. He developed an intense political and religious activity, directly linking himself to kings such as Juan I and Martin el Humano. During the last years of his life he was appointed patriarch of Jerusalem and bishop of Elna. He died in Perpignan in 1409. Outstanding moralist and theologian of scholastic tradition, he compiled his thoughts in a copious literary work, in comparison to other readings from the age that achieved more or less artistic fortuna. Among his works we can specially stand out Lo Crestià, a magnum encyclopedia that comprised the writing of thirteen volumes but he could only finish four. The most artistically significant volumes that can be named are Llibre dels àngels, Scala Dei or Psalterium Laudatorium. With this research we intend to analyze the iconographic contributions of these manuscripts, occasionally of great originality with influences that bind us to look for his background in the Italian republics.*

Una de las particularidades más notables de los textos de Francesc Eiximenis, fue por una parte la amplia divulgación de los mismos<sup>1</sup>, más allá incluso de los límites territoriales de la antigua Corona de Aragón, y por otra, el hecho de que se iluminaran –con mayor o menor fortuna artística– con una profusión ajena a otras lecturas de la época en la Península Ibérica. Y es en este segundo aspecto donde radica su originalidad, puesto que las obras de autores castellanos, muy difundidas en su momento, regatearon cualquier tipo de ilustración. A título de colación, basta con traer a la memoria las obras

del marqués de Santillana o el Corbacho de Alfonso Martínez de Toledo. Esta afirmación también puede hacerse extensiva a la confederación catalana-aragonesa, pues a pesar de la existencia de autores de notable éxito, de la talla de Bernal Metge o sor Isabel de Villena, sus textos ni tan sólo llegaron a iluminarse<sup>2</sup>. Por todo ello, el análisis iconográfico de las obras de Francesc Eiximenis resulta, si cabe, aún más atractivo, dadas las escasas ilustraciones que tuvieron a lo largo de los siglos bajomedievales los textos hispanos de autores contemporáneos.

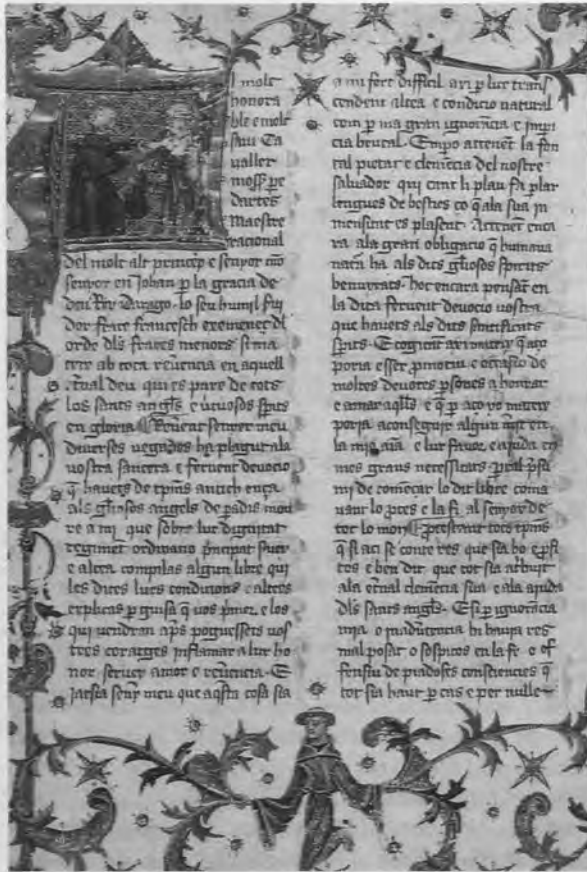


Fig. 1. Entrega de la obra por parte de Francesc Eiximenis a mosén Pere d'Artés. *Libre deis angels* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 462, fol. 1) (finales del siglo XIV).

Natural de Gerona<sup>3</sup>, ciudad donde nació en torno a 1327<sup>4</sup>, se formó en centros universitarios tales como la Universidad de París, la de Oxford –a la sazón importante centro franciscano<sup>5</sup>– o la de Toulouse, lugar este último donde recibió el título de maestro en Teología a instancias del rey Pedro IV el Ceremonioso<sup>6</sup>, ya que el franciscano Eiximenis se halló directamente vinculado con la monarquía catalanoaragonesa, desde el reinado de Pedro IV, hasta el de sus hijos Juan I y Martín el Humano. Dentro de este contexto histórico, mantuvo relaciones cordiales con el papa cismático Benedicto XIII, y a petición del mismo, fué nombrado durante los últimos años de su vida patriarca de Jerusalén y obispo de Elna, sucesivamente. Murió en Perpiñán hacia el mes de Abril de 1409<sup>7</sup>, a pesar de que buena parte de su existencia había transcurrido en Valencia, ciudad donde residía desde 1383<sup>8</sup>.

Paralelamente a esta activa vida política y religiosa<sup>9</sup>, Francesc Eiximenis fué un notable moralista y teólogo de tradición escolástica que recopiló sus pensamientos en una copiosa obra literaria, sugerente todavía para el lector actual, por plasmar de manera viva y directa la sociedad de su tiempo, ya que por encima del sentido

enciclopédico de la narración, abundantemente jalonada mediante “exempla”, proverbios y refranes, prima un agudo sentido del humor y de la captación del detalle pintoresco<sup>10</sup>, que tiene como objetivo aleccionar y distraer al lector laico.

Entre sus obras –y sobre ello incidiremos a continuación– destaca especialmente “Lo Crestia”, magna enciclopedia que incluía la redacción de trece volúmenes de los que solo pudo concluir el “Primer”, el “Segon”, el “Tercer” y el “Dotze” o Regiment de Prínceps. Si tenemos en cuenta que el total de los cuatro libros ofrece 2.587 capítulos, comprenderemos el alcance de la obra eiximeniana, llamada “l’obra da” por parte de Pedro el Ceremonioso. Otras obras surgidas de su pluma fueron “El llibre deis angels”, “Lo llibre de les dones”, dedicado a Sancha Jiménez de Arenós condesa de Prades, “Scala Dei” o Tratado de Contemplación, “Vito Christi” y el “Psalterium Laudatorium”<sup>11</sup>.

Pero si Eiximenis resulta un autor sugerente, impregnado de tradición escolástica, planteando un concepto procapitalista de la sociedad, en perfecta sintonía con la mentalidad burguesa de la Corona de Aragón y su monarquía pactista, también resulta interesante, bajo el punto de vista artístico, la decoración miniada de la que fue objeto alguno de sus textos. Cronológicamente, con independencia a la fecha de redacción, abarcan desde los últimos años del siglo XIV, hasta la segunda mitad del siglo XV, excluyendo de este análisis los códices iluminados fuera de las fronteras de la confederación catalano-aragonesa, por desbordar el marco de este estudio. El interés de estas ilustraciones se basa en las nuevas propuestas iconográficas efectuadas por los miniaturistas, quienes deben ilustrar textos totalmente inéditos, que desconocen, al menos de partida, cualquier tradición icónica consolidada.

“El llibre dels angels” redactado en Valencia durante 1392, fue dedicado al noble valenciano Pere d’Artés, maestro racional de Juan I, según reza la dedicatoria del tratado de angeología<sup>12</sup>. Inspirado en obras precedentes de Ramón Llull, Pseudo-Dionisio Areopagita (Jerarquía Celeste) y Juan Damasceno, el éxito del tratado fue extraordinario, suscitando la renovación del culto a los ángeles. Popularidad potenciada desde la propia ciudad del Turia, población donde San Vicente Ferrer habla enfatizado la importancia del ángel custodio personal<sup>13</sup>, paralelamente al acuerdo del concejo municipal que decidía decorar la sala de reuniones con la figura del arcángel San Miguel en 1392<sup>14</sup>. En este sentido, cabe citar el deseo del rey Martín de pintar una capilla situada en el Palacio Real de Valencia, mediante copias inspiradas en las pinturas que adornaban la torre de los Ángeles en la residencia papal de Aviñón<sup>15</sup>.

Se conservan tres ejemplares miniados alusivos al tratado angeológico. Siguiendo la secuencia cronológica, el

primero de ellos sería el ms. 462 de la Biblioteca de Catalunya, de fines del siglo XIV procedente de la Biblioteca Dalmases<sup>16</sup>. Contiene una página miniada (fol. 1) (Fig. 1) rodeada por una orla vegetal formada por hojas de acanto, habitual en la miniatura catalana del s. XIV, y una letra capital "A" que acoge la escena de entrega de la obra, por parte de Eiximenis a mosén Pere d' Artés. La figura del religioso representado en el margen inferior del folio sosteniendo sendos vástagos vegetales de los que parte la decoración marginal, es una clara alusión a la orden franciscana a la cual pertenecía el autor del tratado<sup>17</sup>. En el fol. 8 (Fig.2), encabezando el texto del primer capítulo se representa al arcángel San Miguel dando muerte al ser demoniaco, del mismo modo que se hacía en la pintura catalana sobre tabla contemporánea<sup>18</sup>. Conforme el texto del colofón situado en el folio 184, la fecha exacta de conclusión de este manuscrito fue el año 1392. Se trata por tanto, de una de las primeras copias del relato angélico<sup>19</sup>.

Consideramos más atractiva la representación del ms. 342 perteneciente a la Biblioteca de Catalunya, finalizado durante el mes de diciembre de 1418, según especifica una inscripción situada en el colofón<sup>20</sup>. La zona superior del folio 10, inicio del primer libro (Fig.3), se ilustra mediante una imagen realizada en grisalla con toques en amarillo, de relativa calidad artística<sup>21</sup>. Centra la composición María coronada, siguiendo la tipología de Virgen de la Humildad y "regina angelorum", sosteniendo en sus brazos a Jesús bendiciendo, rodeados por un grupo de ángeles y un franciscano orando, que se ha querido asociar con Eiximenis<sup>22</sup>. Esta representación presenta puntos de contacto compositivos con una tabla del pintor Jaume Cabrera custodiada en el Museo Episcopal de Vic<sup>23</sup>. En la pintura, la Virgen aparece rodeada por ángeles músicos en un ambiente dulce y suave, próximo a las obras de Stefan Lochner, prelujiando en cierta medida a la pintura, dos siglos posterior, de Bartolomé Esteban Murillo. Con anterioridad, este tema ya había sido representado por parte de Simone Martini, a instancias del cardenal Stefaneschi<sup>24</sup>, en la fachada de la catedral de Notre-Dame-des-Doms (1340-1343) de Aviñón.

A nivel iconográfico, aunque no artístico, destaca el tercer ejemplar del "Llibre deis angels" (Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona, ms. 400)<sup>25</sup>, acabado de caligrafiar por Jaume Vilardell, el día 22 de febrero de 1486<sup>26</sup>. Es un códice sugerente en cuanto que aporta nuevas posibilidades iconográficas al texto, probablemente inspiradas en algún modelo miniado desaparecido. De las cuatro representaciones que decoran el escrito (Aparición del arcángel San Gabriel a Zacarías en el templo, fol. 46v; las tres Marías ante el sepulcro, fol. 47; Creación de los ángeles, fol. 127, y San Miguel, fol. 209), las dos primeras (Figs. 4 y 5) pueden vincularse con las propuestas iconográfi-

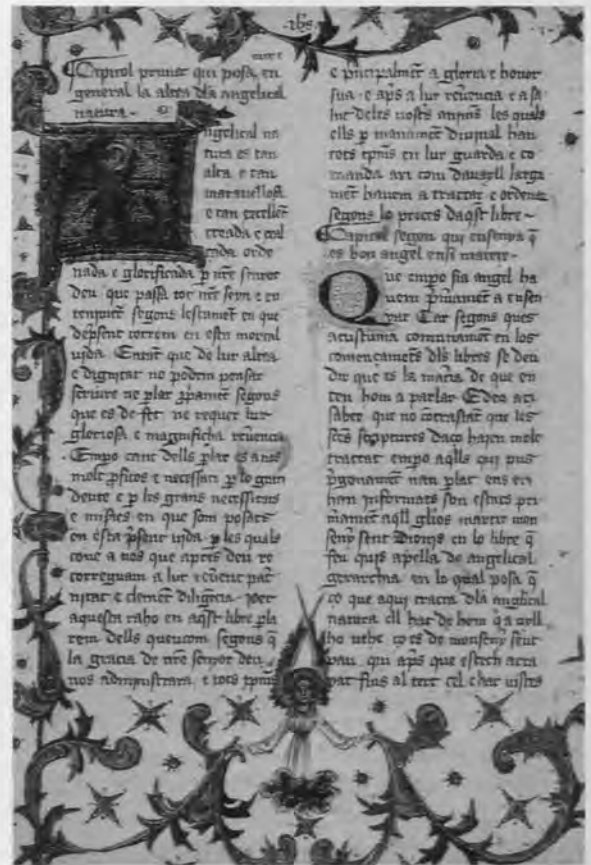


Fig. 2. San Miguel. *Llibre deis angels* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 462, fol. 8) (finales del siglo XIV).

cas del retablo dedicado al arcángel San Gabriel de la catedral de Barcelona (c.1390), anterior al texto eiximeniano, pero elemento conductor, sin duda, de una línea de pensamiento que precedió al tratado de angeología analizado y el interés suscitado por los seres angélicos a lo largo de los siglos XV y XVI<sup>27</sup>. Además, estas dos imágenes pertenecientes al Antiguo y al Nuevo Testamento se representan compartiendo el ámbito común de un bifolio, basándose en el Capítulo Tercero del tercer tratado: "Com mostra e ensenya com los sants angels son nostras consoladors", texto que narra las virtudes de San Gabriel, consuelo de personas atribuladas: por ejemplo, la Virgen en la Anunciación, Zacarías en el templo de Dios o las santas mujeres ante el sepulcro vacío (fol. 46).

La creación de los ángeles (fol. 127) (Fig.6) ilustra el primer capítulo del cuarto tratado dedicado monográficamente a las jerarquías angélicas: "Lo primer Capítol mostra quina fou la creacio e ordinacio deis angels en llur comensament". La miniatura dispuesta en el margen derecho del folio, sin ningún tipo de enmarcamiento que la defina con respecto al texto, muestra a Jesucristo con nimbo crucífero y esfera, creando los nueve coros angé-



Fig. 3. María y Jesús acompañados por un coro angelico. Llibre deis angels (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 342, fol. 10)(1418).



Fig. 5. Las tres Marías ante el sepulcro. Llibre deis angels (Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal del Seminario, ms. 400, fol. 47) (1486).



Fig. 4. Aparición del arcángel San Gabriel a Zacarías. Llibre deis angels (Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal del Seminario, ms. 400, fol. 46v) (1486).



Fig. 6. Creación de los ángeles. Llibre deis angels (Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal del Seminario, ms. 400, fol. 127)(1486).



licos ejemplificados a través del mismo número de toscas cabecitas dispuestas en el círculo más externo de una esfera<sup>28</sup>. En concordancia con el relato eiximeniano (fol. 127v) basado en el Génesis, la cuarta cosa que creó Dios mediante su palabra fue la naturaleza angélica poblando el cielo para beneficio y custodia de los hombres.

Finalmente, en el margen inferior del folio 209 (Fig. 7), inicio del quinto tratado, dedicado al arcángel San Miguel, concretamente en el primer capítulo dedicado a: "la altesa de Sant Miquel e per que no es maior orde angelical en lo cel"<sup>29</sup>, se reproduce al arcángel San Miguel luchando contra un demonio abatido en el suelo.

Fruto de las estrechas relaciones que mantenía el franciscano con la corona, obedeciendo a una larga tradición de colaboración mutua entre frailes mendicantes y monarquía<sup>30</sup>, fue la redacción en catalán del tratado ascético-devocional, denominado "Scala Dei"<sup>31</sup>, destinado a María de Luna, esposa de Martín el Humano. Con la reina le unía una estrecha relación manifiesta en la fundación conjunta del monasterio del Sant Esperit de Morverdre y asistiéndola, en calidad de confesor, en el momento de su óbito en la ciudad de Villarreal<sup>32</sup>. Los vínculos con damas de la nobleza se mantuvieron igualmente en la redacción del "Llibre de les dones", citado más arriba.

La muerte de María de Luna en diciembre de 1406, señala el límite cronológico final de la redacción del texto, aunque se sospecha pudo ser escrito con motivo de su coronación en 1396<sup>33</sup>. Actualmente, aparte del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 92) datado en 1444, sin decoración figurada<sup>34</sup>, ha quedado constancia fotográfica de un ejemplar que hasta el año 1923 se habla conservado en la Biblioteca Imperial de San Petersburgo (Hisp. Q.I.7) proveniente de la Biblioteca Zalusky, incinerado posteriormente en Varsovia durante la segunda guerra mundial<sup>35</sup>. Encabezando el prólogo, la letra "A" (Fig. 8) albergaba en su interior una representación a pluma de la reina María flanqueada por sendos ángeles dispuestos sobre el "ductus" de la inicial y un tercero situado sobre el trazo superior de la misma. Arrodillado frente a María de Luna observamos a un monje franciscano, probablemente Eiximenis, entregando su tratado en una escena de donación usual en los códices bajomedievales<sup>36</sup>. Tema que en este caso concreto nos sirve para reflexionar sobre el papel adoptado por el teólogo catalán frente a la monarquía.

Según las teorías recogidas en el "Dotze" de raigambre aristotélica, Eiximenis se había decantado por una monarquía constitucional y parlamentaria que en última instancia culminaría con una visión teocrática, ámbito que permitiría al gobernante parangonarse con las jerarquías celestiales: "La persona del princep és, per raó de son offici, axi alta que tocar aquella és tocar Déu, e és rompre virtut e senyoria, e trencarse e dissoldre tota uni-



Fig. 7. San Miguel. *Llibre deis angels* (Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal del Seminario, ms. 400, fol. 209) (1486).

tat e noblea, e és dar loch a tot mal..." (Dotze, cap. 444)<sup>37</sup>. Paralelamente a Juan de Salisbury, Eiximenis piensa que la potestad del príncipe en la tierra es imagen de la de Dios, realizándose una unidad entre el concepto de sociedad e iglesia, siguiendo la idea fundamental del agustinismo políticosocial, tan apreciado por los teólogos franciscanos, y en ese sentido debemos interpretar la imagen de la reina junto a las jerarquías angélicas<sup>38</sup>. Algunos autores opinan que el códice de San Petersburgo pudo ser el original regalado a la esposa de Martín el Humano<sup>39</sup>. Por nuestra parte, y a nivel estilístico, consideramos que se trata de una obra realizada con posterioridad a la muerte de la reina para otro promotor<sup>40</sup>.

Sobre el texto latino del Psalterium Laudatorium<sup>41</sup> existe un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Valencia (ms. 726) procedente del convento de San Miguel de los Reyes, encargado por Alfonso el Magnánimo, atestiguado por un documento expedido en Tocco el 16 de septiembre de 1442<sup>42</sup>. Manuscrito de bella ejecución y rica encuadernación rememorada por la documentación<sup>43</sup>, posee dos folios decorados (fols. 2 y 127)<sup>44</sup>. El primero de ellos (Fig. 9) elaborado por Leonardo Crespi, muestra en la inicial al autor del texto sentado en su estudio caligrafiando sobre un pupitre el contenido del Psalterio, en una escena que podríamos calificar recurrente, conectando con las representaciones de los evangelistas del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (London, British Museum, add. 28962)<sup>45</sup>. En el margen inferior dos ángeles sostienen las armas de Aragón, sobre una orla variopinta formada básicamente por hojas de acanto, de hiedra y una fauna pintoresca. En el margen derecho se observa la presencia de un "putto" con un libro abierto en sus manos. Este folio se iluminó en 1443 cuando Pedro Bonora, miniaturista a quien se habla confiado la ilustración de la obra, perdió los cuatro primeros folios.



Fig. 8. Reina flanqueada por ángeles. *Scala Dei* (San Petersburgo, Biblioteca Imperrial, Hisp. Q.I.7). Desaparecido.

A la autoría del mismo Bonora se debe la orla que rodea completamente el fol. 127 (Fig. 10), asimilación temprana en el reino de Valencia del motivo “bianchi girari”, ornamentación que resultará habitual en la biblioteca napolitana del rey de Aragón. En el margen inferior del folio advertimos la presencia de un ángel tenante con las armas de la Corona de Aragón y varios angelotes dispuestos con el mismo sentido lúdico que en el folio anteriormente comentado<sup>46</sup>. Esta orla sirve de preámbulo a la tercera parte del tratado: “qui est de ordinatione et vito hominis viatoris in quo continentur duo. primo continentur aliqua iuxta preceptorum virtutum et viciorum et al iquorum al iorum pertinencium ad ordinationem vite hominis viatoris. Secundo continentur aliqui partes (sic) plangentes nunc licentiam vite preterite concludentes huius planctus et reprehensiones per considerationem mortis et divini iudicii purgatorii inferni et finaliter paradisi ut procedit. Doletque homo qui mole vixit”<sup>47</sup>.

“Lo Crestia”, vasta “Summa Teologica”, y a su vez la obra más ambiciosa de Eiximenis, tenía entre sus objetivos prioritarios estimular el estudio de teología entre seglares. Del proyecto global que incluía la redacción de trece volúmenes, se han conservado cuatro libros que

alcanzaron notable difusión<sup>48</sup> (Primer, Segon, Terç i Dotze) de los cuales sólo dos recibieron decoración figurada<sup>49</sup>. En esta línea sólo deseamos recordar que la versión del “Segon” perteneciente a la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 2215), muestra una gran orla (fol. 7) con las armas de la familia Despla promotora del códice<sup>50</sup>, y el ejemplar del Dotze custodiado en la Biblioteca Nacional de París (ms. esp. 9) carece de elementos icónicos<sup>51</sup>.

Bajo el punto de vista artístico, consideramos muy sugerente la aportación del “Primer” conservado en la Biblioteca del Real monasterio de El Escorial (ms. T.I.11)<sup>52</sup>, compuesto con el fin de dilucidar cuál es la base del cristianismo y de la persona que sigue una vida cristiana “qui ensenya co». crestianisme és estament lo pus excel.lent qui al món sia”<sup>53</sup>. La obra original fue realizada a instancias del rey Pedro, de los “consellers” de la ciudad de Barcelona y de algunos devotos y honorables ciudadanos de la misma ciudad. Se divide en cuatro partes y 381 capítulos<sup>54</sup>. Junto al contenido teológico del mismo, destaca su refutación del judaísmo inspirada en el “Pugio Fidel” del dominico fra Ramón Martí y en la doctrina del famoso converso franciscano Nicolás de Lyra<sup>55</sup>.

El campar de la letra “C” (fol.1) (Fig. 11), obertura de las palabras “Crestiana religio”, alberga una representación alegórica que trata de plasmar en síntesis el concepto de vida cristiana manifiesto en este tratado teológico, de modo que cada uno de los elementos representados obedecen a diferentes ideas expresadas a lo largo de la obra. En primer lugar, el artista ubica la escena en el interior de un ámbito eclesiástico tridimensional, en cuyo eje situa la imagen de Cristo en actitud de bendecir, siguiendo un tipo iconográfico inaugurado por Jan van Eyck<sup>56</sup>. El énfasis concedido al marco arquitectónico debe responder a la preocupación expresada en el Capitulo CCVI de la tercera parte, titulado “Qui posa la primera dignitat de ha lestatment crestia sobre la sinagoga e es quant ha maior spay o siti” y en concreto en el fragmento: “La primera excellencia donchs en que lestatment crestia sobrepuja la sinagoga es: car la sancta crestiandat es situada en pus honorable e en millar e major siti e habitacio”, señalando las diferencias existentes entre el espacio sagrado de la ley cristiana, la judaica y la mosaica.

La presencia de Jesucristo queda justificada no sólo por su protagonismo y originalidad frente a las otras dos religiones, vigentes en la Península Ibérica en esos momentos, sino al concepto de Iglesia como comunidad de fieles y sacramentos instituidos desde la llegada de Cristo (Cap. CXCII, 2.ª parte). En este sentido, cabe interpretar el sacramento del bautismo, ritual iniciático previo a la visión de Dios (Cap. CC.XCI, 3.ª parte), teñido con connotaciones escatológicas: “La quinta rao e



Fig. 9. Francesc Eiximenis en su estudio. Leonardo Crespí. Psalterium Laudatorium (Valencia, Biblioteca de la Universidad, ms. 726, fol. 2)(1443).

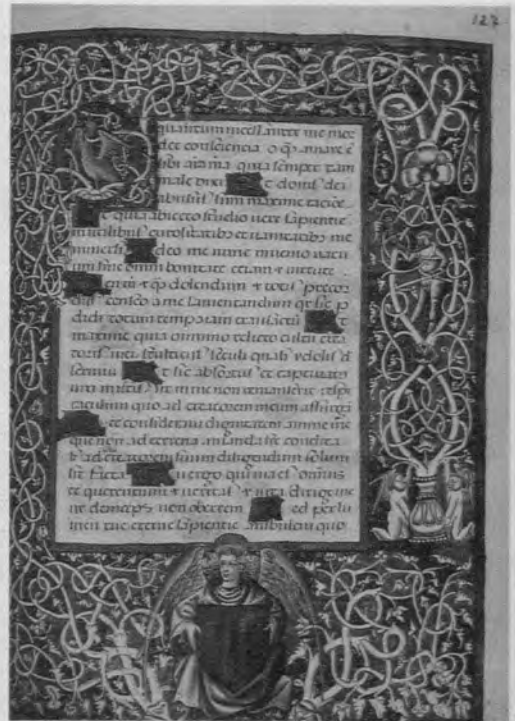


Fig. 10. Orla perteneciente a la tercera parte del Psalterium Laudatorium. Pedro Bonora. (Valencia, Biblioteca de la Universidad, ms. 726, fol.127) (c.1442).



Fig. 11. Representación alegórica de la iglesia cristiana. Primer del Crestia (Biblioteca del Real monasterio de El Escorial, ms. T.L.11, fol. 1) (mediados del siglo XV).



Fig. 12. Frontispicio del Terç del Crestia (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1792, fol. 1) (c. 1400).



Fig. 13. Representación alegórica de Ramon Cervera acompañado por los ciudadanos y regidores de la ciudad de Barcelona (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1792, fol.1) (c. 1400).

principal per que aquella sancta religio crestiana sapella e pot esser appellada ley de amor si es: car sots aquella nostre senyor iesu crist ha lexades als homens les sues precioses joyas qui son de infinida dignitat e excellencia çoes los sancts sacraments specialment lo sacrament del sanct baptisme quins obre la porta de paradís” (Cap. XVI, 1.ª parte). Con su gesto, referido a la Santísima Trinidad, bendice a tres pequeños personajes, no exentos de alusiones simbólicas, sumergidos en una pila bautismal que están siendo bautizados por un clérigo acompañado por varios personajes laicos. Estos aspectos ya habían sido expresados básicamente en el preámbulo de la obra, especificando que la religión cristiana había sido instituida por el hijo de Dios, Jesucristo con el fin de conducir a los fieles desde esta vida presente al más allá: “Com Deu ajada al hom contra los dits empatxaments a amarlo per vies naturals que havia de Deu reebuts, quant fonch novellament creada, e fas encara despullada de la gracia de Deu per lo dit peccat del primer pare, e per consequent fas grossera e ignorant a entendre que es ultra vida e virtuosa e quins son los amagats secrets de Deu”<sup>57</sup>.

A la derecha de la composición observamos un grupo de religiosos de diferentes órdenes entre los que reconocemos

dos franciscanos, un dominico, un miembro de la orden del cister y algún benedictino. La presencia de los estamentos religiosos y los espectadores situados a la izquierda de la composición queda justificada mediante el contenido textual del Capítulo CC.XCII de la tercera parte del libro:

“Capitol CC.XCII. Qui posa la onzena dignitat que sta en la bella ordinacio jerarchica de la sancta sgleya crestiana.”

“La onzena dignitat de la sancta religio crestiana si es en los staments diversos que contenen tots deputats al servey de nostre senyor deu. E primerament atten al stament ecclesiastich e veuras entre lo papa qui es cap general de tota crestiandat: e un simple clergue quants graus hi ha mitjans e staments de personas notables: e cascan en son propi offici es deputat specialment al servey de deu. Apres atten als religiosos reddituats: vejes orde de monges negras e blancs: e de canonges seglars... Atten aiximateix als religiosos posats en habit de cavalleria.. Apres atten als religiosos mendicants vet frares menors, e preycadors, agustins e carmelitans e daltres molts co». illumenen tota la sancta crestiandat per sanctedat de vida e per lum de gracia e de molt sanct exempli. Apres atten los hermitans qui habiten en los

deserts, apres diverses beguins qui viuen en molta sanctedat e penitencia e tots deputats per specials maneres al servey de deu. Apres atten en lestament setglar notable e molt bella varietat: car alguns son en stament matrimonial, altres en stament vidual, altres en lo pus al-: car son lestament virginal...”

La visión jerárquica de la iglesia culminando en la persona de Jesucristo, debe interpretarse, metafóricamente, como la visión mística de la Jerusalén celestial del mismo modo que lo sustenta el propio Eiximenis en el mismo capítulo: “Cert la sinagoga james no hague aquestes excellencies: per que appar per aço en special que la sancta religio crestiana es molt pus alta e pus digna davant nostre senyor deu axicom voliem provar: e daquesta axi bella e nobla ordinacio jerarchica en la sglesya crestiana per la lo decret en huitanta nou distincions. Ad hoc. Nota e ensenya co», la ecclesiastica dignitat es fort honrada e embellida per aquests tan bells graus e staments qui son en ella: alguns volen aci ensenyar co». aquesta ordinacio tan bella respon ala ordinacio de la ciutat de paradís inspirada als sancts passats qui aquesta nostra ordenaren”.

La originalidad de esta representación revela la posible vigencia de un modelo anterior, actualmente desaparecido, o bien, la intervención de un ideólogo encargado de indicar las directrices iconográficas al artista, ya que se trata de una composición carente de cualquier tradición representativa anterior. No obstante, sabemos que en la Sala del Consell de Valencia existía un ejemplar del “Primer del Crestia” caligrafiado en Barcelona en 1384 y otro en el convento de San Francisco de la misma ciudad<sup>59</sup>, aunque desconocemos si llegaron a poseer ilustración alguna. De todos modos, la envergadura de la institución que costeó el primero permite presuponerlo.

El fol. 1 del códice escurialense queda rodeado mediante una orla a página entera compuesta básicamente por un entramado vegetal de hojas de hiedra, sobre el que se superponen hojas de acanto, entrelazas y frutos tratados bajo un punto de vista naturalista que señala una influencia nórdica y una fecha de realización no demasiado alejada de los años centrales del siglo XV. A ello habría que añadir los elementos zoomorfos e híbridos que actúan de contrapunto ofreciendo un cierto toque lúdico, frente a la representación básicamente intelectual de la letra capital.

Una de las aportaciones iconográficas más relevantes de este “corpus” miniaturístico aparece en el frontispicio del “Terç del Crestià” (Madrid, Bibl. nac. ms. 1792) (Fig. 12). Texto fragmentado arbitrariamente en tres volúmenes (ms. 1793 y ms. 1794). Es el más extenso e importante de los cuatro libros existentes sobre la materia. Para explicar el tema concerniente a lo “que es el mal”, Eiximenis necesitó 1060 capítulos distribuidos en doce tratados de extensión desigual, utilizando fuentes esco-



Fig. 14. Ambrogio Lorenzetti. *Pinturas del Buen y el Mal Gobierno de la Sala della Pace, Palacio Comunal de Siena.*

lásticas como San Buenaventura, Alexandre de Hales o Santo Tomás de Aquino y una serie de manuales de lectura piadosa, denominados “Summae de vitiis”, del estilo de las redactadas por el dominico Guillaume Peraud, o los franciscanos Juan de Gales y Servasant de Faenza<sup>59</sup>.

El manuscrito fue copiado por orden de Ramón Çavall, notable ciudadano barcelonés, tal y como lo corroboran sus armas, representadas cuatro veces consecutivas en el folio<sup>60</sup>. Además, el códice fue vendido por su viuda Inés —a través del librero Guillem Comes— al monasterio barcelonés de San Jerónimo del Valle Hebrón el 30 de junio de 1417, según consta en una inscripción del segundo folio de guardas<sup>61</sup>. Çavall que integraba las filas del patriciado barcelonés durante el reinado de Juan I sufrió, junto con otros consejeros barceloneses las iras del grupo de cortesanos que rodeaba al rey, pero con la muerte súbita del monarca y el ascenso de Martín el Humano y su esposa María de Luna su situación frente a la monarquía mejoró notablemente.

Las únicas representaciones miniadas del “Terç” se agrupan en el primer folio. En la parte superior (Fig. 13), se articula una gran composición alegórica en torno a un personaje masculino identificado con el propio Çavall,



Fig. 15. Ramon Çavall y su esposa Inés oran ante la Maiestas Domini. *Terç del Crestia* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1792, fol. 1) (c.1400).

vestido en calidad de consejero en jefe, cargo que detentó desde 1405 a 1408. Otra inscripción situada en la base del trono nos informa explícitamente que Cavall fue Primogénito en la obra del “Crestia”. Por nuestra parte, no descartamos una lectura más amplia en el terreno alegórico que nos permita parangonar esta representación masculina con la personificación de la ciudad, del bien común o del magistrado idóneo encargado de asegurar el gobierno correcto de la ciudad, en el sentido que se le había otorgado —a juicio de Skinner— en algunas de las ciudades de la Toscana<sup>62</sup>. Le flanquean los consejeros y regidores de la ciudad de Barcelona y los ciudadanos y populares en número de doce, cantidad que debe obedecer a una lectura simbólica y no real del consejo municipal barcelonés<sup>63</sup>, dado que no responde a la realidad histórica, al menos parcialmente, puesto que se alude a las tres manos aristotélicas que formaban el conjunto de la “civitas” —“honrats ciutadans”, “ciutadans” y “menestrals”— reflejadas igualmente en el capítulos 115 del “Dotzè”<sup>64</sup>.

Los doce personajes muestran unas filacterias donde se consignan una serie de vicios que dificultan el gobierno de la ciudad. Así, a la izquierda del trono sobre el que se acomoda la figura principal, observamos a cinco personajes sujetando cinco pergaminos rotulados con las expresiones: “Mals ecclesiastichs e prínceps”, “Mals conseyllers e officials”, “Mals cavallers e ciutadans”, “Mals advocats, notaris e jutges” y “Mals navegaos, mercaders, menestrals, pagesos, fembres e servicials”.

Inscripciones que obedecen en buena parte a las críticas vertidas por parte de Eiximenis en diferentes capítu-

los del texto comentado. Por ejemplo, el Capítulo CXXXI lo dedica a los malos eclesiásticos y príncipes; una parte del Capítulo CCXVIII hace referencia al cargo de oficial nocivo para el bien común, mientras que la actitud negativa de los hombres de leyes se refleja con acritud en el Cap. CXXIII<sup>65</sup>. La filacteria sostenida por uno de los consejeros sentados con mayor proximidad a la figura central lleva la inscripción: “mals pagesos, fembres e servicials”. Siendo precisamente, el tema de la femineidad uno de los que preocupó más intensamente al fraile franciscano paradigma de esta afirmación es el “Libre de les dones”, dedicó un capítulo completo del “Terç” en denostar al género femenino con comentarios misóginos de arraigada tradición en la literatura medieval<sup>66</sup>. El mismo comentario puede hacerse extensivo hacia los campesinos, puestos en tela de juicio en varios capítulos de la obra, por su ignorancia y malicia, crítica despiadada ejemplificada en el Capítulo CV, mediante la fábula del león cruelmente atormentado por una familia de rústicos, y especialmente por parte la mujer, personificación de la maldad por su procedencia campesina y su condición femenina<sup>67</sup>.

Un tipo de representación que puede aproximarse a la comentada, ilustra el tercer libro de las Políticas de Aristóteles, cuya procedencia primitiva remonta a la Biblioteca de Carlos V de Francia (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 456, fol. 5), en concreto, hablamos de la visualización metafórica del cuerpo político, análoga al hambre zodiacal: de algunas partes del cuerpo, asociadas simbólicamente con ciertas funciones de los estamentos sociales, surgen filacterias con las inscripciones “senescales”, “consejeros”, “comerciantes”, “campesinos”.. recordando por analogía, en clave positiva, algunos de los rótulos del ejemplar del *Terç*<sup>68</sup>.

Volviendo al códice eiximeniano de la Biblioteca Nacional de Madrid, constatamos que en la zona derecha de la composición, seis personajes arrodillados sostienen otras tantas filacterias con las siguientes inscripciones: “Mal cogitar”, “Mal obrar”, “Mal parlar”, “Mal perseverar” y “Mal morir”. Acciones y pensamientos que poseen su comentario consiguiente a lo largo del texto de Francesc Eiximenis.

Ante tal cúmulo de defectos el personaje central se dirige hacia Dios y la respuesta se la da el arcángel San Miguel, vecedor del pecado, quien ondea un pergamino mostrando un libro abierto con un fragmento del “Terç”<sup>69</sup>: “En aquest libre estudiaràs diligentment, e aquí veuràs com pots als presents mals scapar prestament”. Las connotaciones escatológicas de este personaje quedan reforzadas por una inscripción caligráfica en el trono que permite leer: “Malarayl, mal arbre, mala flors e mal fruit”, referente al pecado original cometido por

Adán y sus consecuencias posteriores en la humanidad (Cap. XXI y XXII). Esta escena, basada con toda probabilidad en las teorías de San Agustín y la Ciudad de Dios, parece inspirarse en el único poema conservado de Ramón Çavall. La poesía, escrita en tono pesimista quejándose de los defectos y vicios de la sociedad, remite, en los últimos párrafos, hacia la divinidad fuente de resolución de todos los males<sup>70</sup>. De todos modos, la crítica social teñida con matices negativos también la hallamos en el propio “Terç” (Cap. CCXXXII). En este sentido, tampoco deberíamos olvidar que el “Sise” se habría dedicado a glosar las virtudes morales y cardinales, quizás complementando esta visión negativa del “Terç”<sup>71</sup>.

Curiosamente los ciudadanos, clase a la cual pertenecían los mercaderes, aparecen arrodillados bajo el arcángel, orando hacia la imagen central en una posición similar a la que adquiere un personaje que suplica a la figura del gobernante en el monumento funerario del obispo Guido Tarlati en la catedral de Arezzo<sup>72</sup>. Creemos que en esta imagen, a nivel global, impera un sentido metafórico que va más allá de una primera lectura, en una clara alusión a conceptos como “bien común” y “gobierno de la ciudad”, siguiendo una línea de pensamiento aristotélica<sup>73</sup> y agustiana de la ciudad, tamizado a través de diferentes pensadores medievales, complementada en última instancia por un sentido escatológico puramente cristiano<sup>74</sup>. Para estos autores la ciudad donde reinarla la Justicia se convertiría en una proyección de la Jerusalén celestial<sup>75</sup>, frente a la urbe del mal gobierno –Babilonia–. En el marco de una sociedad donde religión y política estaban estrechamente unidas, generando lo que se ha venido en denominar “teología política”.

La búsqueda de antecedentes icónicos que pudieran servir de base al ilustrador ha resultado infructuosa y los únicos ejemplos artísticos que pueden aproximarse conceptualmente con esta representación provienen de las repúblicas italianas, ámbito donde resultó más frecuente plasmar alegorías políticas seculares revestidas con tintes religiosos. Así, pueden establecerse punto de contacto con las pinturas del Buen y el Mal Gobierno de la Sala della Pace en el Palacio Comunal de Siena, obra de Ambrogio Lorenzetti<sup>76</sup> (Fig. 14). Igualmente con la predela de un panel representando a la Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y San Nicolás, datada a fines del siglo XIV (iglesia de Santa María a Quarto cerca de Bagno in Ripoll, próxima a Florencia). La predela muestra a Cristo enseñando y en torno a él, sentados sobre bancos los miembros de la Signoria de Florencia. El autor de esta imagen excepcional es un tal Maestro Francesco, miembro de la corporación de médicos y farmacéuticos, a la cual pertenecían los pintores. Esta representación del gobierno de Florencia, la más antigua con-

servada, fue realizada con toda probabilidad para el Palazzo Vecchio<sup>77</sup>. Más alejadas quedan las pinturas murales del Palazzo dell’Arte de la Lana (Sala de Justicia) de Florencia, lugar en el que Brutus, primer cónsul romano, se representa como símbolo de juez justo protegido y defendido por las Cuatro Virtudes Cardinales, mientras cuatro hombres encarnan vicios<sup>78</sup>. Tema recogido por Juan de Gales, autor que sirve, al menos parcialmente, a Eiximenis para redactar parte del “Terç”<sup>79</sup>.

En la inicial (Fig. 15) del “Terç”, el comitente y su esposa rezan fervorosamente a la imagen de la Maiestas, reforzando más si cabe, el deseo de exaltación personal que impera en las diferentes representaciones de este frontispicio. En un pequeño recuadro, situado en la zona inferior del folio, figura la estigmatización de San Francisco, sugiriendo al fundador de la orden a la cual pertenecía Eiximenis<sup>80</sup>, reafirmando el concepto social de los franciscanos y su mentalidad pre-capitalista<sup>81</sup>.

A modo de conclusión y de forma sintética, deseáramos destacar la relativa originalidad iconográfica de los códices eiximenianos, en cuanto que obedecen a fuentes de inspiración de diversa índole: la propia base textual aportada por la prosa eiximeniana, a la que habría que añadir la mentalidad política existente en la Corona de Aragón, donde junto al talante liberal de una monarquía pactista y una burguesía mercantil se superpone una visión teocrática de la sociedad típicamente medieval. A continuación, cabría señalar las propias fuentes artísticas, por una parte fruto de una inercia icónica manifiesta en las escenas de donación o la plasmación del autor escribiendo en un atril, y las aportaciones sumamente originales relacionables con las repúblicas italianas, poniendo de relieve los contactos estilísticos e iconográficos mantenidos con la Corona de Aragón a lo largo de buena parte de los siglos XIV y XV.

Finalmente, nos podemos plantear una última reflexión relativa a estos códices, en el sentido de dilucidar si existió conexión entre texto e imagen. Consideramos, que salvo casos puntuales como el ejemplar del *Llibre dels àngels* datado en 1486 (Barcelona, Bibl. Pública Episcopal del Seminario, ms. 400) o el “Primer” de la Biblioteca del Real monasterio de El Escorial (ms. T.I.11), el resto de manuscritos conservados plantean abiertamente la disociación texto-imagen, generando la utilización de representaciones en ocasiones recurrentes que ilustran con suma parquedad las obras de Francesc Eiximenis. No obstante, pese a esta afirmación y al desigual interés artístico mostrado por estas imágenes, consideramos de vital importancia su prodigalidad, característica que, como hemos señalado no fue habitual en las lecturas más usuales de los siglos bajomedievales.

## NOTAS

\* Un extracto del contenido de este artículo fué presentado en el "Thirtieth International Congress on Medieval Studies" organizado por la Michigan University, Kalamazoo el día 6 de Mayo de 1995. Concretamente, en una de las dos sesiones dedicadas a "The Franciscan Order and the Transformation of Images" presididas por Anne Derbes y Helen C. Evans. Debo agradecer a la Comissió Interdepartamental de Recerca y Innovació Tecnològica (C.I.R.I.T.) de la Generalitat de Catalunya, la concesión de una ayuda a la investigación, que permitió mi desplazamiento a "The Warburg Institute" (London University) con el fin de ampliar algunos de los aspectos contenidos en el presente estudio. Finalmente, deseo hacer constar mi agradecimiento al profesor Joaquín Yarza (Universidad Autónoma de Barcelona) por sus interesantes reflexiones relativas al valor de los códices eiximenianos en su propio contexto histórico, y al profesor Enrico Castelnuovo (Scuola Normale Superiore di Pisa) por sus sugerencias bibliográficas.

<sup>1</sup> La divulgación de sus textos queda atestiguada mediante antiguos inventarios y otros documentos notariales, fenómeno que continuó y aumentó a lo largo del siglo XV. MADURELL I MARIMON, J.M.a: *Manuscrits eiximenians petit repertori documental*, "Martí Ferrando archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria" Asociación nacional de Bibliotecarios, archiveros y arqueólogos, Barcelona 1968, pp.291 a 313.

<sup>2</sup> YARZA LUACES, J.: *Notas sobre las relaciones textoimagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval*, "Actas del Ve. Congrés Espanyol d' Historia de l' Art" C.E.H.A., vol. I, Barcelona 1984, pp. 193 a 199.

<sup>3</sup> No está en mi ánimo desarrollar exhaustivamente la biografía del padre franciscano, puesto que esta tarea ha sido realizada por otros autores que se han dedicado "in extenso" a reconstruir las vicisitudes de su vida. Sobre el particular podemos destacar la recopilación documental de Antoni RUBIO I LLUCH: *Documents per l'història de la cultura catalana migeval*, Barcelona Institut d'Estudis Catalans, 1921-1928, 2 vols. MARTÍ DE BARCELONA, P.: *Fra Francesc Eiximenis, O. M. (1340?-1409?)*, "Estudis Franciscans" n°s 238-239 (1928), pp. 437 a 500. IVARS, A.: *El escritor Fr. Francisco Eiximenés en València (1383-1408)*, "Archivo Ibero-Americano" n° XIV (1920), pp. 76 a 104; n° XV (1921) pp. 289 a 331; n° XIX (1923), pp. 359 a 398; n° XX (1923), pp. 210 a 248; n° XXIV (1925), pp. 325 a 382; n° XXV (1926), pp. 5 a 48 y 289 a 333.

LÓPEZ-AMO, A.: *Datos para la biografía de Fr. Francisco Eiximenis patriarca de Jerusalén*, "Archivo Ibero-Americano" n° II (1914-1917), pp. 229 a 240.

VIERA, D.J.: *Bibliografía anotada de la vida y obra de Francesc Eiximenis (1340?-1409?)*, Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona 1980.

RIQUER, M. de: *Historia de la literatura catalana*, vol. 2, Barcelona 1983, pp. 133 a 140.

CERVERA VERA, L.: *Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal*, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial 1989, pp. 17 a 45.

HAUF, A.G.: *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena*. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval, Biblioteca Sanchís Guarnier, Barcelona 1990, pp. 59 a 82. *Estudis sobre Francesc Eiximenis* Y. Studia bibliographica, Emili Grahit, Jaume Massó y Torrents, Fr. Atanasio López, Josep Sanchís Sivera, P. Martí de Barcelona, Jacques Monfrin y David J. Viera, Col.legi Universitari de Girona, Diputació de Girona 1991.

"De mal saber ab verinós coratge,  
Er a barats, dur, inich e z anterch  
Son huy les gents: que no vey tant no serch  
Que.l baix a l'alt valla dar aventatge;  
Tant es l'ergull e l'enveja que fan  
Que no s'ich veu cominal pauch en gran;  
Perque ve». tuyt capvall a mal viatge.

Pensar no puch que.ls homens de paratge  
Haguessen rey si fas a lur voler;  
Ço qui.ls fir mes e.ls fa lo cor doler  
Es temps de pau ço». no han sou en gatge.  
Los ciutadans fan estament reyal,  
En lur vestir meten guany e cabal:  
En brear fon dran e mudaran penatge.

Deis mercaders es cosa fort salvatge  
Qui.ls veu anar cavalcant a tropells,  
Rient, cantant, folrats de bellas pells  
Per que sovent n'ich tornen ab guiatge.  
Dels menestrals, maldir e ben manjar  
Es lur deport, e no molt treballar:  
Aytal se fa de cascú son missatge.

Pagesos veig que.s llansen a carnatge  
Per ben venjar, menant bandositats;  
pentinats van, ab los collars brodat,  
E no.us pensets dupten de fer filtratge  
Per punt d'onor a qui.s valla que fas;  
De feyna fer los es fort enfljós,  
Perque mant jorn han pa seos companatge.

De neguns homs llurs obres ne lenguatge  
No s'entén huy, tan falçat han lur cor:  
Malvestat viu e la bondat hich mor,

(La traducción castellana de este poema es la siguiente:

"De mal saber con ponzoñoso ánimo  
—fraudulentos, crueles, inicuos y porfiados—  
es hay la gente, que no veo sino  
que el humilde solo procura aventajar al poderoso.  
Tanto se extiende el orgullo y la envidia que no se salva el común de  
las gentes, ni muchos ni pocos,  
por lo que todos vamos cuesta abajo, a la perdición.

No puedo creer que los hombres de linaje  
quisieran rey, sino fuera de su agrado;  
lo que más les hiere y les duele en el corazón  
es tiempo de paz, porque no reciben sueldo ni gajes.  
Los ciudadanos presumen de estamento real,  
invirtiendo sus ganancias y caudales en vestir,  
pero en breve perderán y mudarán de plumaje.

Es hecho sumamente zafio ver como los mercaderes  
se van cabalgando en tropel,  
—riendo, cantando, cubiertos de ricas pieles—,  
porque a menudo regresan con guía.  
Los menestrales hallan placer en decir mal y comer bien,  
y en trabajar lo menos posible:  
Este se convierte en su propio criado.

Veo campesinos que se arrojan a carnicería  
por verganzas, sosteniendo bandosidades;  
van peinados, con los cuellos bordados,  
y cread que no dudan en ultrajar  
por pundonor a quien quiera que sea;  
les causa gran enojo trabajar,  
por lo que muchos días obtienen el pan sin condumio.

Hoy no se entienden las obras y el lenguaje  
de persona alguna, han falseado tanto su corazón;  
vive la maldad y la bondad muere,



Pau no s'ich té, en fe, en homenatge.  
 Los graos princeps e los majors prelatos  
 Del dret comí son del tot desviats,  
 Per pun d'onor qui.s val n'aja damnatge.  
 Dona del mon qui fes lo pariatge  
 De Deu e hom, per qui fo», reparats,  
 Pregats per nos, qui so». descaminats  
 Lo vostre fill qui.n vos feu son hostatge.  
 Mete-s cascú la ma en son coratge  
 E veja si d'aycets mal es tocats,  
 E si.u veu ciar luny-se de tals barats;  
 Prenets mas dits per peres e formatge”.

no hay paz, ni fe, ni homenaje.  
 Los grandes príncipes y los mayores prelados  
 se han desviado del recto camino  
 por pundonor. ¡Quien quiera, que se condene!  
 Señora del mundo, que hicisteis las paces  
 entre Dios y el hombre, por quien fuimos redimidos,  
 rogado por nosotros, que estamos que estamos desencaminados,  
 a vuestro Hijo, que en vos se hospedó.  
 Póngase cada cual la mano en el corazón  
 y compruebe si está tocado por estos males y,  
 viéndolo, aléjese de tales insidias:  
 (sí no) tened mis dichos por pitos flautos”).

- 4 Existen discrepancias en cuanto a la fecha de nacimiento del “menoret”, dada la escasez de datos fidedignos, pero si precisamos que recibió órdenes mayores en 1352 y que para acceder a la dignidad sacerdotal era imprescindible ser mayor de veinte años, resulta plausible retrasar la fecha de su nacimiento hasta el año indicado. PERARNAU, J.: *Documents i precisions entorn de Francesc Eiximenis fc. 1330-1409*, “Arxiu de Textos Catalans Antics”, I (1982), pp. 202 a 207. Un esquema resumido de esta controversia, apuntando una fecha de nacimiento más tardía aparece en la edición de Curt WITTLIN sobre el texto de F. Eiximenis: *Psalterium alias Laudatorium Papae Benedicto XIII dedicatum*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, “Studies and Texts” n° 87, Toronto 1988, pp. 1 a 2.
- 5 Sus contactos con el exterior le permitieron conocer famosos maestros de teología y consultar obras desconocidas en la Corona de Aragón. Circunstancia que parece provocar un cierto tono de amargura en sus comentarios, o al menos eso se desprende cuando alude a la obra “De caelo et mundo” de Aristóteles “lo qual no és en Catalunya, en lo hi havem per familiar, trabar-lo-has, empero, en les flnivesitats de Paris e Anglaterra” (Primer del Crestia, Cap. LX). Extraído de HAUF, A.G.: Op. cit. p. 63.
- 6 Eiximenis conocía otros países, según indica en sus propios escritos. Visitó Colonia, Florencia, Roma y Asís. Hacia 1371 se propuso su nombramiento al frente de una cátedra en la Universidad de Lleida, pero tuvo la oposición del provincial, probablemente por la falta del título académico correspondiente. Titulación que obtuvo posteriormente (1374) en la Universidad de Toulouse, a instancias de la realeza catalana. Sobre este aspecto resulta paradigmática la recopilación documental de Antoni RUBIO I LLUCH en: *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, vol. Y, doc. CCLV, CCLXII, CCLXIII y CCLXX.
- 7 Con referencia a la biblioteca del padre franciscano en el momento de su muerte, ver: WILLIMAN, D. *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la papafité d'Avignon*. II Inventaires de prélats et de clercs non français, Paris 1980, ppp. 287 a 306 n° 409.3. Jaume Coll afirma que el óbito de Eiximenis se produjo el 14 de Noviembre de 1415. COLL, J. *Chronica Serafica de la Santa Provincia de Cathaluña*, de la regular observancia de nuestro padre San Francisco, Imprenta de los herederos de Juan Pablo y María Martí, administrada por Mauro Martí, año 1738, p. 188.
- 8 Después de su estancia en Toulouse de Lenguaodoc, permaneció durante unos años en Barcelona iniciando su vasta obra literaria, mudándose en 1383 a la ciudad del Turia. Los motivos de este traslado parecen un tanto oscuros, aunque se especula con la posibilidad de ser requerido en calidad de árbitro en el testamento de Vidal de Vilanova y como colaborador del Consejo General de Valencia en diferentes comisiones. MARTI DE BARCELONA, P.: Op. cit., p. 444. IVARS, A.: Op. cit., n° 43 (1921), pp. 289 a 331. No tardaría en garuase la voluntad de los jurados, gracias a los elogios plasmado en el inicio del texto del *Regiment de la Cosa Pública*, relativos a la belleza especial de Valencia, su huerta y sus moradores, (de P. Daniel de Molins de Rei, O. M. Cap.), “Els Nostres Classics”, Barcelona 1927, pp. 22 a 35.
- 9 Medió en las revueltas que existían en Valencia, y además fue nombrado Comisario Apostólico de la cruzada valencianomallorquina, la cual tenía entre sus objetivos prioritarios, alejar la piratería sarracena de las costas valencianas. También pronunció un sermón durante las exequias del rey Pedro el Ceremonioso (1387).  
 IVARS, D.A.: *Dos creuades valenciano-mallorquines a les costes de Berberia (1397-1399)*, Valencia 1921.
- 10 VIERA, D.J.: *L'humor en les obres de Francesc Eiximenis*, “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras”, vol. XXXIX (1983-1984), pp. 157 a 175.
- 11 Otras obras que integran el “corpus” literario eiximeniano son: “Cercapou”, “Doctrina Compendiosa”. Entre las atribuciones un tanto discutibles podemos citar: “Ars praedicandi populo”, “Pastorale” y “Expositio in psalmos poenitentiales”.
- 12 RUBIO I BALAGUER, J.: *Proleg a El Naixement de l'Infant Jesús de Francesc Eiximenis*, “Estudis de Literatura catalana” n° X, Abadía de Montserrat 1992, pp. 283 a 285. TORRAS I BAGES, J.: *Obres completes*, vol. IV “La tradició catalana”, “El mestre Francesc Eiximenis”, Cap. IV, Barcelona 1913, p. 352.
- 13 FERRER, V.: *Sermons* vol. 186, 188, 189 y 274. I, Barcelona 1932, pp. 63 a 64;
- 14 LLOMPART, G. *El àngel custodid en los reinos de la Corona de Aragón*, “Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca” n° 673 (1971), pp. 153 a 157.
- 15 Este mismo monarca poseía un ejemplar del tratado angélico, al igual que Alfonso el Magnánimo y su esposa María de Castilla.  
 MIRET I SANS, J.: *Llibres i joyas del Rey Martí no inventariats en 1410 per la reina Margarida*, “Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica barcelonesa”, vol. VI (1910), p. 222. TOLEDO GIRAU, J. *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*, “Anales del Centro de Cultura Valenciana” n° 7 (1961), p. 50 n° 15. MASSO TORRENTS, J.: *Les obres de Fra Francesc Eiximenis (1340?1409? assaig d'una bibliografia*, “Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans” III (1909-1910), p. 33 n° 53; p. 34 n° 54 y p. 35 n° 58.
- 16 Esta biblioteca había sido fundada por Pau Ignasi palmases i Ros (+1718). El códice comentado se identificaba mediante la signatura n° 16 y pasó a pertenecer a la Biblioteca de Catalunya el día 3 de Noviembre de 1916. *La Biblioteca Dalmases*, “Bfitletí de la Biblioteca de Catalunya” n° III (1916), p. 32 n° 462. BOFARULL, F. de: *Bibliologia. Los códices, diplomas e impresos de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona 1890, p. 70.

- 17 DOMINGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas*, Madrid 1933, vol. I, p. 42, n° 56.
- 18 El contenido textual del “Llibre deis angels” se articula del siguiente modo:
- Primer libro  
– “Capitol primer qui posa en general la altea de la angelical natura”.
- Segundo libro  
– “Capitol primer del segon tractat daquest libre han se tracto deis sants angels e de lur orde reverent”
- Tercer libro  
– “Capitol primer del Terç tractat daquest libre que es de lur servey diligent e primerament ensenya co». los sants angels nos guarden”
- Cuarto libro  
– “Capitol primer del quart tractat daquest libre e ensaya quina fo la creacio e ordinacio deis angels en lur començament”.
- Quinto libro  
– “Capitol primer qui tracto de la altea de sent Miquel e parque no es deis maiors ordens angelicals”.
- 19 “...acabat donchs aquest libre deis sants angels segons la mia ignocencia compost deis dits deis sants doctors e pares. No resta sino fer gracias a deu tot poderos Offirent lo a vos molt honorable Cavaller mossen Pere dartes mestre racional e Camerlench del molt alt princep e senyor, monsenyor en Johan huy per la gracia de vos Rey Darago regnant que comptam mil e tresents noranta e dos”, ful. 184.
- 20 Ingresó en la Biblioteca de Catalunya procedente de la biblioteca del Prof. Hermann Suchier Halle del Saale, el día 28 de Abril de 1914. Anteriormente había formado parte de la biblioteca de D. Miguel Mayora de Barcelona, según la descripción que hizo Pi i Arimón en *Barcelona antigua y moderna*. En 1869 estaba a la venta en la librería barcelonesa “La Anticuarla”, siendo adquirido por una casa de París y en esta ciudad lo compró el penúltimo poseedor.
- PI I ARIMON, A.A.: *Barcelona antigua y moderna*, vol. II, Barcelona 1854, p. 222. MASSO TORRENTS, J.: Op. cit., p. 34 n° 55. *Crónica*, “Bftlletí de la Biblioteca de Catalunya”, n° 1 (1914), p. 31.
- 21 DOMINGUEZ BORDONA, J.: Op. cit., vol. I, p. 42 n° 53. Del mismo autor: *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, Barcelona 1962, p. 64 n° 99. SOBERANAS LLEO, A.J.: Eiximenis, Francesc. *Llibre dels àngels*, ficha de catálogo elaborada para la exposición “La Corona de Aragón en el Mediterráneo. Un legado común para España e Italia”, Barcelona 1988, p. 212 n° 252.
- 22 El tema iconográfico de la Virgen de la Humildad había penetrado en Cataluña a mediados del siglo XIV, a través de obras emparentadas con el taller de Ferrer Bassa: el retablo de Cardona, obra del maestro de Baltimore (Museu Nacional d’Art de Catalunya), o la escena de la Anunciación del libro de Horas de María de Navarra (fol. 17v)(Venecia, Biblioteca Marciana ms. Lat I.104/12640). MEISS, M.: *The Madonna of Humility*, “The Art Bulletin”, vol. XVIII (1936), pp. 435 a 464.
- 23 J. Gudiol en una cita errónea, puesta en evidencia Madurell, considera que la ilustración del “Llibre deis angels”, pudo ser efectuada por Jaume Cirera. La creencia de considerar a Jaume Cabrera autor de la ilustración miniada fué retomada por dos investigadores más: el ya citado José María Madurell y Post. GUDIOL, J.: *Els Trecentistes. La pintura mig-aval catalana*, vol. II, 2a parte, Barcelona s.d. (1926)p. 312-313, fig. 98. MADURELL MARIMON, J. M.a: *El arte en la comarca alta de Urgel*, “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, vol. IV, (1946), p. 81. POST, CH. R.: *A History of Spanish painting*, vol. II. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1930 (reprint New York 1970), p. 366, fig. 211. Las dos citas bibliográficas que vienen a continuación sólo aluden a la tabla del Museo Episcopal de Vic. JOSÉ I PTARCH, A.: *Taula de la Mare de Déu amb el neo y àngels músics*, “Thesaurus. L’art als bisbats de Catalunya 1000/1800, Barcelona 1985 n° 91, cat. 80, pp. 144 y 145. GUDIOL RICART, J.; ALCOLEO BLANCH, S.: *Pintura gòtica catalana*, Barcelona 1986, p. 95, n° 247, fig. 33.
- 24 MARTINDALE, A. 104. *Simone Martini*, Oxford 1988, p. 48 fig. 104..
- LEONE DE CASTRIS, P.: *Simone Martini. Catalogue complet*, Paris 1991, pp. 126 y 127. n° 29.
- JANNELLA, C.: *Simone Martini*, Milán 1994, p. 70, fig. 73.
- 25 Procede del legado del obispo don Joan Dimas Loris. En el margen inferior del primer folio de rúbricas se lee: “Del Collegio de Barcelona de la Compañía de Jesús”. Presenta la particularidad de sustituir en el prólogo el nombre de Pere d’Artes por el de “chrestians” y de atrasar diez años la fecha de composición del texto. Igualmente muestra algunas variantes textuales en el último capítulo. MASSO TORRENTS, J.: Op. cit., p. 35 n° 59. FABREGA GRAU, A.: *Inventario de manuscritos de la Biblioteca Arzobispal del Seminario Conciliar de Barcelona*, “Analecta Sacra Tarraconensia”, vol. XXXVI (1965), pp. 306 y 307, n° 400.
- 26 Según nos informa el explícit, pp. 306 y 307: “Qui scripsit scribat, semper cum Domino et custodie angelorum s(uorum) vivat. Amen. Acabat és lo libre deis Angels el dia de la Cadira de Sant Pere, a XXII de Fabrer, any Mil CCCLXXXVI, scrit de la ma d’ en Jaume Vilardell, spater, ciutada de Barchinona, que Déu li lex bé acabar sos dies. Amén. Finito libro, sit laus gloria Christo. Amen”. Transcrito por ALTURO I PERUCHO, J.: *Llibre deis àngels*, “Millenium. Historia y Arte de la Iglesia Catalana”, Barcelona 1989, p. 328 n° 252.
- 27 ALCOY, R.: *El retafle de Sant Gabriel. Pere de Valldebriga y el primer Borrassa*, “Lambard”, vol. VI (1991/1993), p. 346. Si bien estamos de acuerdo con la autora por lo que respecta a los vínculos iconográficos establecidos entre el texto eiximeniano y el retablo de la catedral de Barcelona, no consideramos factible su adscripción a Pere de Valldebriga, en cuanto que no existe obra alguna conservada y documentada sobre este pintor que permita ofrecer propuestas estilísticas claras. Sobre el particular, ver: YARZA, J.: *Taula central d’un retaule dedicat a la Mare de Déu*, “Catalunya Medieval”. Catalog de l’exposició, Barcelona 1992, pp. 266 y 267 n° 3.18.
- 28 A nivel conceptual, podemos aproximar esta escena con el retablo dedicado a San Miguel arcángel y los nueve coros angélicos realizado por Lluís Borrassa (c. 1425) conservado en la catedral de Amberes (Bélgica).Obra que debe obedecer, sin duda, al auge angeológico del momento, siendo una de las representaciones medievales más completas de la corte angelical. GUDIOL RICART, J.: *Borrassa*, Barcelona 1953, pp. 80-81; 119-121, cat. XXXIII, figs. 180 y 182. POST, CH. R.: Op. cit., vol. II, pp. 452 a 455, fig. 246, vol. XII parte I, 1958, p. 563. GUDIOL RICART, J.; ALCOLEO BLANCH, S.: Op. cit., p. 85 n° 214, fig. 403.
- 29 Este último tratado mereció una edición crítica por parte de Curt J. Wittlin. Francesc EIXIMENIS: *De Sant Miquel Arcángel*, Barcelona 1983.
- 30 Los “menorets” son conjuntamente con los dominicos y mercedarios el grupo eclesiástico más dinámico del espacio catalana-aragonés. Su gestión se basaba en la predicación popular, el diálogo religioso con moros y judíos, la organización económica y diplomática con los poderes eclesiásticos

- y civiles de la Península, más la dirección de movimientos religiosos seculares agrupados en torno a cofradías. GARCÍA ORO, J.: *Francisco de Asís en la España medieval*, C.S.I.C. Liceo Franciscano, "Monografías de Historia Eclesiástica", vol. XVI, Santiago de Compostela 1988, p. 458.
- 31 En este texto Eiximenis abrevia o copia más de doscientos capítulos que había escrito poco antes para el "Libre de les dones", añadiendo una primera parte totalmente nueva de oraciones y contemplaciones. El recurso de la escalera para mostrar mediante el sentido ascensional las etapas del camino de perfección tiene una larga historia en el mundo occidental remontando a obras de Boecio, Prudencio, Juan Climaco "Scala paradisi" o la "Ars inventiva veritatis" de Ramón Llull. EIXIMENIS, F.: *Scala Dei. Devocionari de la reina Maria*, transcripción del manuscrito antiguo, nota preliminar y final de Curt Wittlin, Abadía de Montserrat 1985, pp. 5, 94 y 95.
- 32 TUIXANS, J.: *Epistolario de la reina Doña María de Luna*, esposa de D. Martín, Almanaque de "Las Provincias" 1924, pp. 235 a 238. JAVIERRE MUR, A.L.: *María de Luna, reina de Aragón*, C.S.I.C., Madrid 1942, pp. 10 y ss. A.G. HAUF en su obra D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena, hace referencia a esta relación y aporta bibliografía sobre el tema. Vide pp. 80 y 81, notas 31 a 33. Sobre el franciscanismo de María de Luna: IVARS, A.: *Franciscanismo de la reina de Aragón doña María de Luna (1396-1406)*, "Archivo Ibero-Americano" n° 34 (1931), pp. 587 a 594; n° 36 (1933) pp. 259 a 281; n° 36 (19) pp. 416 a 422. IVARS CARDONA, A.; WEBSTER, J.R.: *Franciscanismo de la reina de Aragón, doña María de Luna (1396-1406)*, "Archivo Ibero-Americano" n° 42 (1982), pp. 81 a 123.
- 33 EIXIMENIS, F.: *Scala Dei...*, p. 93. RIQUER, M. de: Op. cit., vol. II, p. 149. Según Manuel J. Peláez, la obra pudo finalizarse en 1404 debido a unas cantidades abonadas por la reina a Francesc Eiximenis. PELÁEZ, M.J.: *El pensamiento político catalán del siglo XV*, "Manuel de Montsuar, dega de Lleida i president de la Generalitat de Catalunya" (societat, política y mecenatge cultural a la Catalunya del segle XV), Lleida 1994, p. 35.
- 34 MASSO TORRENTS, J.: Op. cit., pp. 61 y 62, n° 126. DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas*, vol. I, p. 236. Del mismo autor: *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1931, p. 12 n° 92. CASTRO, M. de: *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca nacional*, Madrid 1973, pp. 20 y 21 n° 9. MARTI DE BARCELONA, P.: *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional*, "Estudios Franciscanos" n° 45 (1933), p. 342. Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, vol. I (1 a 500), Madrid 1953, p. 89. Del mismo autor: *Notes descriptives deis manlscrits franciscans medievals de la Biblioteca Nacional de Madrid*, "Estudios Franciscans" n° 256-257 (1933), pp. 342 y 343 n° 92.
- 35 WITTLIN, C.J.: *De "Lo libre de les dones" a la "Scala Dei"*, "Actas del Tercer Col.loqui d'Estudis Catalans a NordAmerica", Toronto 1982, Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1983, p. 146.
- 36 MASSO TORRENTS, J.: Op. cit., p. 61 n° 125.
- 37 Citado por P. Norbert D'ORDAL, O.M.C.: *El príncep segons Eiximenis*, "Miscel.lania Patxot", Barcelona 1931, p. 323. En el propio texto de "Scala Dei" y más en concreto el apartado correspondiente al tercer "benefici" de la Primera contemplación, especifica las cualidades que debe mostrar la reina consorte, de acuerdo con el comentario efectuado por San Cirilo sobre el segundo salmo. Dice que entre los notables bienes que Dios hace en esta vida a los príncipes seculares, está el de darles mujer que tema a Dios y no entienda en soberbia, sino en bien, honor y provecho de su marido y su pueblo. EIXIMENIS, F.: *Scala Dei...*, p. 16.
- 38 LÓPEZ-AMO Y MARIN, A.: *El pensamiento político de Eximeniç en su tratado de "Regiment de prínceps"*, "Anuario de Historia del Derecho Español" n° XVII (1946), p. 102.
- 39 Es una idea defendida ya por Massó Torrents, de la que se han hecho eco, entre otros, Curt Wittlin y Martí de Riquer. MASSO TORRENTS, J.: Op. cit., p. 61 n° 125. EIXIMENIS, F.: *Scala Dei*, p. 93. RIQUER, M. de: Op. cit., p. 150.
- 40 Sabemos que la reina María de Castilla había mandado copiar la obra de Eiximenis a Dalmau Colomes, calígrafo tarraconense en 1421. A través de su inventario, tenemos constancia de la existencia de dos ejemplares de la "Scala Dei" en su librería particular. Además, podemos señalar que en la epístola dedicatoria figura escrito el apellido del autor de acuerdo con una morfología generalizada, por esas fechas, en el reino de Valencia. Si esta hipótesis nos parece factible, menos sólida nos parece la opinión de A. Ivars de relacionar el códice de San Petersburgo con el iluminador valenciano Pedro Soler, porque desconocemos cualquier obra conservada de este artista. IVARS, A.: *Franciscanismo de la reina de Aragón...*, pp. 265 y 266, nota 5. Pedro, condestable de Portugal, también poseyó un libro escrito en papel sobre la "Contemplació de la Reyna". MASSO TORRENTS, J.: Op. cit., pp. 62, 63 n° 129, n° 131 y n° 133.
- BALAGUER Y MERINO, A.: *D. Pedro el condestable de Portugal*, considerado como escritor, erudito y anticuario, "Revista de Ciencias históricas", t. II, (1881), p. 404.
- 41 Originalmente, el texto había sido dedicado a Berenguer de Ribalta, nombrado arzobispo de Tarazona desde Julio de 1404, pero murió durante los primeros meses de 1405. Con anterioridad había sido prior del convento de Santa Ana de Barcelona y mantenía relaciones con la curia cismática de Aviñón. Precisamente, el tratado devocional comentado fue reedicado a Benedicto XIII, a causa del interés personal mostrado hacia el mismo por parte de Pedro de Luna. La traducción catalana realizada en 1416 por Guillem Fontana fué dirigida a Inés, viuda de Ramón Çavall, personajes sobre los que incidiremos más adelante.
- EIXIMENIS, F.: *Psalterium alias Landatorium...*, pp. 9 y ss. RIQUER, M. de: Op. cit., vol. II, p. 150. PERARNAU, J.: Op. cit., p. 196.
- 42 "Co». lo batlle general (de Valencia) faça scriure en la ciutat de Valencia un libre appellat lo saltiri o lafildatori del reverend Maestre Francesch Eximenis del ordre deis frares menors a ops e servey de nostras e per la dita raho al dit batlle hala convegut e de qui avant li convedrà donar e pagar a diverses personas diverses quantitats aixi en compres de pergamins de cabrit co». en fer scriuire aquel, i storiar e quemar e en altres coses necessaries per acabar lo dit libre". MARINIS, T. de: *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, Milán 1947, vol. II, p. 137 y vol. IV, lám. 202.
- 43 DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas*, vol. II, p. 261 n° 1965. Del mismo autor: *La Miniatura*, Barcelona Buenos Aires 1950, p. 182, fig. 225. Miniatura, "Ars Hispaniae", vol. XVIII, Madrid 1962, p. 82, 221, figs. 225 y 293. GUTIÉRREZ DEL CAÑO, M.: *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, vol. I, Valencia 1913, pp. 101 y 102 n° 241. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *La ilustración en los manuscritos*, "Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos", "Fundación Sánchez Ruipérez", Madrid 1993, p. 345. La encuadernación original fué especialmente cuidada. Juan Pérez, platero, realizó los cierres y escudos de plata dorada con esmaltes donde campeaban las armas de Aragón, Sicilia y Nápoles. VILLALBA DAVALOS, A.: *Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, "Institución Alfonso el Magnánimo" Valencia 1964, p. 93 doc. 65.
- 44 Todas las mayúsculas del texto son polícromas, cualidad que le confiere notable suntuosidad por su belleza de ejecución, aún a pesar de no poseer decoración figurada. En el fol. 64, coincidiendo con el inicio del segundo tratado dedicado a "de vito et de excellencia redemptoris ubi fit memoria de eius matre Sanctissima et de angelis et de apostolis et de quibusdam ei quoquo modo annexis". Figura una orla a página entera realizada mediante

- una delicada plumilla formando una sutil caligrafía de elementos imbricados y circulares que se expenden por el folio. Según Amparo Villalba pudo ser realizada por el amanuense del códice, Gabriel Altadell, notable calígrafo y teórico de su arte. VILLALBA DAVALOS, A.: *Op. cit.*, pp. 239 y 240.
- PETRUCCI, A.: *Biblioteca. Libri. scritture nella Napoli Aragonesa*. "Manfscrits del duc de Calabria. Codexs de la Universitat de Valencia", Universitat de Valencia 1991, p. 13.
- 45 VILLALBA DAVALOS, A.: *Op. cit.*, pp. 109 a 110; láms. 47 a 50.
- 46 VILLALBA DAVALOS, A.: *Op. cit.*, pp. 142 a 145, doc. 62; pp. 237 y 238; pp. 237 y 238 doc. 56. BOHIGAS, P.: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*. Período gótico y renacimiento, I, vol. II, pp. 67 a 69.
- 47 Consta la existencia de un ejemplar del "Psalterium Laudatorium" en la librería del rey Pedro condestable de Portugal, inventariada en 1446. MASSO TORRENTS, J.: *Op. cit.*, p. 86 n° 180.
- 48 Así por ejemplo, Lucrecia Borgia poseía en 1502 un ejemplar del Dotze en lengua original. RUBIO I BALAGUER, J.: *Proleg a el Naixement de l'Infant Jesús de Francisc Eiximenis*, p. 291. FLEMING, J.V.: *An Introduction to the Franciscan Literatura of the Middle Ages*, Chicago 1977, p. 165. Tenemos constancia documental según la cual, Alfonso de Gandía había hecho pagar diversas cantidades en florines de Aragón con el fin de copiar, iluminar y encuadernar una versión del "Dotze" que no ha llegado hasta nuestros días. EIXIMENIS, F.: *Dotze llibre del Crestia*, Segona part, vol. I, ed. a cargo de Curt Wittlin, Arseni Pacheco, Jill Webster, Josep Maria Pujol, Josefina Fíguls, Bernal Joan y August Bover, Col.legi Universitari de Girona 1986, p. XIII.
- 49 Sobre el espíritu global de "Lo Crestia", consultar la selección de textos realizada por Albert Hauf en Francisc EIXIMENIS: *Lo Crestià*, Barcelona 1983, pp. 16 y ss.
- 50 DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas*, vol. I, p. 267 n° 560. Del mismo autor. *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, p. 13. *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, tomo VI (2100 a 2374), Madrid 1962, pp. 116 y 117 n° 2215.
- 51 AVRIL, F. et alter: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París 1982, p. 123 n° 138.
- 52 Procede de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares. ZARCO CUEVAS, J. Fr.: *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid 1932, p. 78. El "Primer del Crestia" había sido redactado en Barcelona entre 1379 y 1381. Contiene trescientos ochenta y un capítulos, distribuidos mediante una introducción y cuatro partes. TORRAS Y BAGES, J.: *Op. cit.*, vol. IV, Cap. IV, pp. 316 a 326. RIQUEL, M. de: *Op. cit.*, vol. II, p. 143. GUDIOL Y CUNILL, J.: *Els Trecentistes...*, p. 258, fig. 84. Este autor lo data a fines del siglo XIV. DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas*, vol. II, p. 107, n° 1647, fig. 510. *Miniatura*, "Ars Hispaniae" vol. XVIII, p. 214, fig. 291. *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo*, Madrid 1929, p. 137. *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, p. 70 n° 135. MASSO TORRENTS, J.: *Op. cit.*, p. 10 n° 2. BOHIGAS, P.: *Op. cit.*, I-II, pp. 65 y 67, fig. 164. Deseo hacer constar mi agradecimiento a Pilar Gispert, quien con sus comentarios, me facilitó información relativa al "Primer" conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.
- 53 EIXIMENIS, F.: *Lo Crestià*, p. 40. EIXIMENIS, F.: *Prosa*, versión a cargo de Xavier Renedo y Sergi Gascón, "Tria de Classics" n° 8, Barcelona 1993, pp. 23 a 27.
- 54 "Comença la primera part del dit primer appellat Christia en la qual és tractat e ensenyat que és christiana religió, donant son fonament, per qui fon ordenada, e d'on és exida radicalment e devallada (Cap. 1-191).  
"Comença la segona part o punt principal del dit libre appellat Christia, en la qual és tractat e ensenyat co». la sancta Església catholica ha corregut segons diversos temps passats del començament del món ença sots tres leys justes e sanctas, ordenades segons bo e millar e molt millar, que s'appellen lig de natura, lig d'escriptura e lig de gracia (Caps. 192-205).  
"Comença la terça part o punt principal del dit primer libre appellat Christia, la qual posa vint dignitats que la lig de gràcia present és de molt pus alta que la lig de natura, qui és pus baixa que la lig d'escriptura. (Caps. 206-361).  
"Comença la quarta part o punt principal del dit primer libre appellat Christia en la qual és ensenyat com en especial Déu ha lo pable christia honrat e li ha singular amor ensenyada, per tal co». li ha revelat graos misteris e secrets d'abans tancats e amagats als pables, qui avien viscut sots les altres leys primeres e precedents. E ací fenex lo dit primer libre (Caps. 362-376)". MARTI DE BARCELONA, P.: *Fra Francisc Eiximenis...*, pp. 453 y 454.
- 55 VIERA, D.J.: *The Treatment of the Jew and the Moor in the Catalan works of Francisc Eimenis*, "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", vol. IX n° 2(1985), pp. 203 a 213.
- 56 O. PÄCHT y D. THOSS: *Flamische Schule II (pie Illuminierten Handchriften un Inkunabeln der Osterreichischen Nationalbibliothek*, Viena, p. 110, figs. 117-120. Extraído de YARZA, J.: *Los Reyes Católicos y la miniatura*, "Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico", Zaragoza 1993, p. 85.
- 57 MARTI DE BARCELONA, P.: *Fra Francisc Eiximenis...*, p. 454. La transcripción de los textos inéditos pertenecientes al Primer del Crestia, se han realizado a partir de la lectura del ejemplar incunable custodiado en la Biblioteca de Catalunya (2-V-15), impreso en Valencia el día 29 de Enero de 1483 por Lambert Palmart.
- 58 MARTI DE BARCELONA, P.: *Fra Francisc Eiximenis...*, p. 454.
- 59 EIXIMENIS, F.: *Terç del Crestia*, ed. a cargo de Martí de Barcelona y Norbert d'Ordal, Barcelona 1929, vol. I, pp. 11 a 14. MARTI DE BARCELONA, P.: *Fra Francisc Eiximenis...*, pp. 456 a 459. *Notes descriptives deis manfscrits franciscans...*, pp. 357-358, n° 1792-1794. TORRAS Y BAGES, J.: *Op. cit.*, vol. IV, Cap. IV, pp. 326 a 331.
- 60 RIQUEL, M. de: *Op. cit.*, vol. I, Barcelona 1982, p. 589 y ss.
- 61 Con respecto a los datos biográficos de Ramón Cavall y a la bibliografía específica del manuscrito, remitimos al texto de la ficha de catálogo realizada para la exposición "Catalunya Medieval". PLANAS I BADENAS, J.: *Terç del Crestià de Francisc Eiximenis*, "Catalunya Medieval", p. 284 n° 3.29.
- 62 SKINNER, Q.: *Ambrogio Lorenzetti: the artist as policital philosopher*, "Proceedings of the British Academy" n° 72 (1986), pp. 1 a 56. Podemos citar dos ejemplos: el primero atribuido a Ambrogio Lorenzetti (c.1344) correspondiente a la cubierta de un libro conservado en el Archivo del Estado de Siena; y otra cubierta de un manuscrito conservada en el mismo Archivo sienés de autor anónimo. NORMAN, D.: "Love justice, you who

- judge the earth*": the paintings of the Sala dei Nove in the Palazzo Pubblico, Siena, "Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400, vol. II, Yale University Press 1995, figs. 196 y 197. La cita bibliográfica de Skinner se ha extraído del estudio de Diana Norman.
- 63 Este tipo de representación ciudadana en la que el número posee implicaciones alegóricas, e incluso escatológicas tiene un precedente en la Alegoría del Buen Gobierno (c.1337-1340) del Palacio Público de Siena, realizada por Ambrogio Lorenzetti. LEUCHOVIVUS, D.: *Notes on Ambrogio Lorenzetti's Allegory of Good Government*, "The Rflgters Art Review" vol. 3 (1982), pp. 29 a 35.
- 64 EIXIMENIS, F.: *La societat catalana al segle XIV*, ed. a cargo de Jill Webster, Barcelona 1967, pp. 11 y 12. ELORZA, A.: *Eximenis y la sociedad valenciana bajomedieval*, "Anuario de Historia Económica y Social" n° 2 (1969), pp. 474 a 475. XIFRA HERAS, J.: *Régimen municipal y liberalismo burgués en la Edad Media*, "Revista del Instituto de Ciencias Sociales" n° 9 (1967) p. 17.
- 65 EIXIMENIS, F.: *Terç del Crestià*, vol. II, Caps. CXXIII, CXXXI y CCXVIII, pp. 36 y 37; 54 a 55; 275 a 278.
- 66 EIXIMENIS, F.: *Op. cit.*, vol. I, pp. 267 a 269. Pese a los comentarios aleivos emitidos sobre el género femenino, el propio Eiximenis adopta en ocasiones posturas paternalistas que sorprenden al lector cuando afirma en el Capítulo XCIII que las mujeres hallarán gloria en el París, por los grandes trabajos y miserias pasados, y por los útiles servicios que hacen al hombre. EIXIMENIS, F.: *Terç del Crestià*, vol. I, p. 269. Esta actitud ambivalente hacia el mundo femenino la habíamos detectado con anterioridad en un párrafo del "Llibre de les dones" en relación con las representaciones femeninas en los infiernos catalanes de los siglos XIV y XV. Actitud que por otra parte, también fué adoptada por otros teólogos de la Corona de Aragón, o al menos eso parece interpretarse de los comentarios de San Vicente Ferrer. PLANAS BADENAS, J.: *La imatge de la dona als inferns gòtics catalans*, "D'Art" n° 15 (1989), pp. 95 a 119.
- 67 EIXIMENIS, F.: *Op. cit.*, vol. I, pp. 295 a 298.
- 68 SHERMAN, CL. R.: *Imaging Aristotle. Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, University of California Press 1995, pp. 216 a 218.
- 69 Este es un aspecto invariable a lo largo de toda la literatura política eiximeniana: considerar que no hay ninguna potestad sobre los hombres que no tenga una procedencia divina. ESCOLA, M.B.: *Sobre la teoria del poder en el tractat de Francesc Eiximenis: Regiment de la cosa pública*, "Finestrelles" n° 6 (1994), p. 197. VALLS I TABERNER, F.: *La Societat de les Nacions i les idees de comunitat internacional en el antics autors catalans antics*, "Ferrán Valls i Taberner. Estudis d'Historia del Dret Internacional", Barcelona 1992, p. 33.
- 70 MASSO TORRENTS, J.: *Les lletres catalanes en temps del rei Martí*, "Homenatge a la memoria del rei Martí (Vè. centenari de la seva mort)", Barcelona s.d., pp. 95 a 109. RIQUER, M. de: *Op. cit.*, vol. I, p. 589 y ss.
- TAVANI, G.: *Literatura i societat a Barcelona entre la fi del segle XIV i el començament del XV*, "Actes del cinquè col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes", Abadía de Montserrat 1980, pp. 30 a 34.
- Ciudadano honrado, aferrado a las costumbres y tradiciones catalanas, amigo de Bernal Metge, Çavall revela en su poesía la preocupación de su grupo social ante una realidad que comenzaba a cuestionar sus intereses. El texto es interesante puesto que refleja una situación histórica determinada, asimilando, por otra parte, la tradición literaria del "mundo al revés" genuinamente medieval.
- La traducción de este texto catalán medieval al castellano ha sido efectuada por Isabel Grifoll profesora de Filología Catalana de la Universidad de Lleida, a quien deseo hacer llegar mi agradecimiento.
- 71 IRANZO, V.S. *La teocracia pontifica en Francisco de Eiximenis*, "Anales del Seminario de Valencia" n° VII (1967) p. 27. Citado anteriormente por el P. MARTI DE BARCELONA: *Fra Francesc Eiximenis...*, p. 449.
- 72 NORMAN, D.: *"Love justice, you who judge the earth"...*, pp. 159 y 160. No debemos omitir que según Eiximenis, Dios concedía misericordia especial a los mercaderes, aspecto que resulta más verosímil si tenemos pensamos que los padres franciscanos procedían, en buena medida, de este estamento social. WEBSTER, J.R.: *Els Menorsets. The Franciscans in the Realm of Aragon from St. Francis in the Black Death*, "Studies and Texts" n° 114, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto-Ontario 1993, p. 137.
- 73 LITTLE, L.K.: *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Londres 1978, pp. 176 y ss. ELÍAS DE TEJADA, F.: *Las doctrinas políticas en la Cataluña Medieval*, Barcelona 1950, pp. 147 y ss. PÉLAEZ, M. J.: *La sociedad civil en la obra de Francisco de Eiximenis (c.1325-1409)*, "Estudios Franciscanos" n° 78 (1977), pp. 200 a 201.
- 74 CUELLAR BASSOLS, A.: *"Doctrina compendiosa" de fray Francisco Eiximenis. Sobre la manera de comportarse y ejercer, los Jurados, los oficios públicos*, "Estudios franciscanos" n° LXII (1961), P. 428.
- D'ORDAL, N.: *El princep segons...*, p. 323. MARTI DE BARCELONA, P.: *L'Església i l'Estat segons Francesc Eiximenis*, "Criterion" n° 27 (1931), pp. 325 a 338; y n° 31 (1932) pp. 337 a 347. LÓPEZ-AMO Y MARÍN, A.: *El pensamiento político de Eximenis...*, pp. 91 a 98.
- 75 GALLETI, A.I.: *Modelli urbani nell'atà comunali: Gerusalemme*, "Il Pensiero Político-Biblioteca" n° 14 (1987), Modelli nella storia del pensiero politice I, pp. 89 a 101.
- 76 RUBINSTEIN, N.: *Political Ideas in Siense Art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, "Jofrnal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 21 (1958), N° 1 y 2, pp. 179 a 189. FELDGES-HENNING, V.: *The pictorial programme of the Sala della Pace: a new interpretation*, "Jofrnal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 35 (1972), pp. 145 a 162. Las teorías de estos dos autores, especialmente las de Rubinstein se han visto reconducidas por parte de Diana Norman, quien considera que para la interpretación de los frescos de Siena debe restarse importancia a las fuentes aristotélicas para concedérselo a autores medievales que reelaboraron las teorías clásicas dentro de las coordenadas genuinamente cristianas, al modo en que lo hizo el autor florentino Bruneto Latini o tratados de política local del tipo: *Breves officialium communis senensis*, del año 1250, catalizadores de las líneas de pensamiento que marcan, en buena medida, las pautas iconográficas de las pinturas de la Sala de los Nueve en elPalacio Público de Siena. NORMAN, D.: *"Love justice, you who judge the earth"...*, pp. 156 a 160.
- 77 Catálogo de la exposición *Emblèmes de la Libertè*, Berna 1991, p. 35.
- Pueden establecerse paralelos con la decoración miniada del "Registro que contiene el inventario de los bienes patrimoniales del municipio y copia de los instrumentos relativos a la comunidad del condado" del Archivo Histórico de Perflgia (miscellanea, 21, c. 44r) (1.a mitad del siglo XIV), en cuyo frontispicio reconocemos a los diez priores de Perflgia y su notario protegidos por San Ercolano entronizado, en alusión a la alegoría del Buen Gobierno. TODINI, F.: *Il Maestro del Corali di San Lorenzo e il definitivo affermarsi della tradizione miniatoria perugina*, "Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici a Biblioteche Miniature", Milán 1982, p. 239. AA.W.: *Carte che ridono*. Archivio di Stato di Perflgia. Comune di Perflgia, n° 61. En el ámbito francés podemos remarcar una representación atribuida al controvertido "maitre aux bouquetaux", alusiva al buen

gobierno, ilustrando las Políticas y Económicas de Aristóteles (París, colección particular, ful. 4) (13721373). WINTER, P.M. de: *La Bibliotheque de Philippe le Hardi duc de Bourgogne (13641404)*, París 1985, fig. 105.

<sup>78</sup> OFFNER, R.: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, vol. Supplement, Nueva York 1981, p. 10. MORPURGO, S.: *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podesta di Firenze*, Florencia 1897. Del mismo autor: *Bruto il Buon Giudile*, "Miscellanea di Storia dell'arte" in onore di I.B. Supino, Florencia 1933, pp. 141-163. Con respecto a la inclinación de Eiximenis hacia la cultura antigua, vide: BOHIGAS, P.: *Idees de fra Francisc Eiximenis sobre la cultura antiga*, "Estudis Franciscans", vol. XLII (1930), pp. 80 a 85.

<sup>79</sup> GALLES, J. de: *Breviloqui*, a cargo del P. Norbert d'Ordal, Barcelona 1930, pp. 40 y 41. Se cita a Brutus en el Capítulo CXXIII del Terç.

<sup>80</sup> La escena de la estigmatización, junto con la predicación a los pájaros aparecieron en la iconografía franciscana italiana desde 1235. CIARDI DUPRE DAL POGETTO, M.G.: *La miniatura en li libri francescani*, "Francesco il francescanesimo", Roma 1986, p. 327. FRUGONI, CH.: *Francesco e l'invenzione dalle stimmate una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turín 1993.

<sup>81</sup> MARAVALL, J.A.: *Franciscanismo, burguesía y mentalidad precapitalista: la obra de Eiximenis*, "VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón", vol. II-1, Valencia 1969, pp. 285 a 306.

# La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea

Mercedes Gómez-Ferrer  
Universitat de Valencia

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*El presente artículo recorre la biografía del cantero Antoni Dalmau, activo en Valencia desde 1440 a 1453, vinculado principalmente a las obras de la catedral. Analiza las relaciones del mundo constructivo valenciano con otros territorios de la Corona de Aragón y de la zona mediterránea, el intercambio de saberes entre los maestros de diversas áreas geográficas, al tiempo que estudia la versatilidad de la formación de arquitectos y escultores o las obligaciones que generaban algunos cargos oficiales, durante la primera mitad del siglo XV.*

## SUMMARY

*The present article through the biography of the stonemaster Antoni Dalmau, who worked in Valencia from 1440 until 1453, linked to the Cathedral, analyses the relations between the building situation in Valencia during the first half of the XVth century and other territories of Spain, specially those of the antique Corona de Aragón and the rest of the mediterranean area. It analyses also the interchange of the stone masters of these different geographical areas, as well as the multiple formation of architects and sculptors or the obligations that some official responsibilities lead to.*

En los últimos años y gracias al incremento de estudios y publicaciones se ha impulsado el interés por la cantería valenciana y especialmente por el peculiar desarrollo de una escuela de estereotomía "moderna" en torno a las figuras de Francesc Baldomar y Pere Compte, activas en la segunda mitad del siglo XV. Las experimentaciones llevadas a cabo por estos maestros, especialistas en el arte de la piedra, con un progresivo paso de los modos tradicionales del gótico a nuevas soluciones en abovedamientos (de las bóvedas aristadas de Baldomar al rampante redondo en las bóvedas masivas y de múltiples nervios de Compte), en escaleras (escaleras de ojo abierto, escaleras de una *volta* sobre bóvedas escarzanas), en esvajes de puertas y ventanas y en otras originales soluciones (jarjamentos horizontales, puertas en esquina y

rincón o pilares entorchados) han despertado la atención de los investigadores que han reivindicado la especial situación de la estereotomía en Valencia desde los años 1440 hasta 1510<sup>1</sup>. Pero hasta el momento han sido pocos los estudios que se centran en la situación vivida en los años inmediatos a esta "revolución", quizá en parte motivados por la relativa escasez de referencias y datos que han provocado un cierto desconocimiento, por la pérdida de muchos de los restos de esta época y por el propio análisis de los logros conseguidos, a primera vista mucho menos espectaculares que los atrevimientos antes mencionados<sup>2</sup>. No obstante, disponemos a partir de la nueva documentación encontrada en los archivos valencianos y la ya publicada, de noticias que nos permiten aproximarnos al mundo de la construcción en

Valencia que en los años finales del siglo XIV y primera mitad del XV vivía unas intensas relaciones especialmente con otros territorios de la Corona de Aragón, aunque también con el resto del área mediterránea (Murcia y Andalucía). Tomando como hilos conductores la figura del maestro de cantería Antoni Dalmau (act. 1435-1453) y una gran fábrica, como supone todo el proceso constructivo y de ornamentación que se genera en torno a una Catedral, en este caso la de Valencia, se plantean algunas cuestiones como las relaciones fluidas de los maestros entre las diversas áreas geográficas, las conexiones establecidas entre la escultura y arquitectura, disciplinas entonces no muy definidas, la formación de los maestros o las obligaciones que generaban algunos cargos oficiales.

### ANTONI DALMAU. PERFIL BIOGRÁFICO.

Antoni Dalmau, sobre el que hasta la fecha se disponían de algunas noticias dispersas, se perfila como una de las figuras clave en el proceso vivido en el mundo constructivo valenciano antes de la irrupción de Baldomar. A pesar de lo limitado y precario de algunos datos que nos mantienen necesariamente en el terreno de las hipótesis, hemos creído conveniente trazar un panorama de su peripecia profesional que nos permitirá abordar algunas de las cuestiones anteriormente mencionadas.

Su biografía permanece oscura hasta que se pueda confirmar que diversas alusiones a Antoni Dalmau corresponden exactamente al maestro que nos ocupa. No conocemos su lugar de nacimiento y en ninguno de los documentos que a él se refieren consta que sea valenciano o vecino de Valencia, aunque permaneció en Valencia desde 1440, realizando allí casi toda su obra. Debió nacer hacia 1410-1415, unos veinte años antes de la primera noticia sobre su formación fechada en 1435. Una posible hipótesis sobre su origen familiar consistiría en tratar de establecer algún lazo de unión entre Antoni y el pintor Lluís Dalmau, (doc. entre 1428-1462, en Valencia y en Barcelona), miembro de la "casa del senyor Rey" Alfonso el Magnánimo, viajero a Flandes en 1431, y uno de los más claros introductores de la corriente flamenca en la pintura gótica. Mayer menciona que Lluís Dalmau tuvo un hijo de nombre Antonio, que pintó el órgano de la catedral de Barcelona, sin que hayamos podido comprobar esta noticia<sup>3</sup>. Por otro lado, hay una alusión a un Antoni Dalmau en el testamento de la mujer del pintor valenciano Gonçal Peris, (activo en Valencia desde 1404 a 1451), Na Margalida, quien el 28 de octubre de 1437 dona a su hermana Na Catalina y a su hijo Antoni Dalmau, diez sous. Sabemos que estas fechas coinciden con una nueva estancia de Lluís Dalmau en Valencia,

presente al menos desde julio de 1436, hasta el 5 de febrero de 1438 en que firma un ápoça que es tachada por Gonçal Peris y otros pintores<sup>4</sup>. En cualquier caso de tratarse de Lluís Dalmau o de otro, podemos afirmar que Antoni Dalmau murió joven y que su padre le sobrevivió porque figura junto a su viuda, Na Francescha con la que se había casado el 12 de noviembre de 1442<sup>5</sup>, en uno de los pagos que se efectúan a ésta tras la muerte del maestro en 1453<sup>6</sup>. De confirmarse esta hipótesis, se podrían explicar algunos datos de la peripecia profesional de Dalmau, como su especial posición al servicio de la reina María de Castilla, esposa del rey Magnánimo o las relaciones que mantuvo con maestros de Barcelona, lugar de supuesta residencia paterna.

### PRIMER PERIODO. FORMACIÓN CON EL ESCULTOR PERE JOAN

Los primeros datos sobre un maestro, cantero de profesión, de nombre Antoni Dalmau, corresponden a la documentación conservada sobre las obras del retablo mayor de la Seo de Zaragoza, a partir del año 1435. Este retablo había sido contratado con el escultor catalán Pere Joan (act. 1418-1458) por mediación del arzobispo Dalmau de Mur, el mismo que años antes, cuando ocupaba la mitra de Tarragona, encargó el retablo mayor de esta catedral. Ambas obras se insertan dentro de una larga tradición de piezas realizadas en alabastro, tanto en Aragón como en Cataluña, que desde mediados del siglo XIV se había generalizado, llegando a un perfeccionamiento técnico y figurativo en la obra de los Jordi de Deu, Pere Oller o el propio Pere Joan, uno de los escultores que recibe mayor número de encargos a comienzos del siglo XV. Pere Joan en el retablo zaragozano, se vió acompañado desde 1434 por otros canteros valencianos, Joan Simo y Guillem Paliça, lo que nos hace pensar que el Antoni Dalmau que se añade a la nómina de trabajadores a partir de 1435, sea el mismo hombre que luego encontraremos en Valencia. A éstos se sumarán, en fechas posteriores y coincidentes con la reanudación del retablo que sufrió una breve interrupción, otros valencianos. En enero de 1445 llegan procedentes de Valencia, Joan Soriano y Miguel Navarro y en agosto de ese mismo año comienza la intervención de Joan de Segorb, que debió de ser muy breve porque en diciembre de 1445 había cesado la obra del retablo<sup>7</sup>.

El comienzo del retablo de Zaragoza coincide con la finalización del retablo tarraconense, por lo que es posible que Pere Joan dispusiera de una cuadrilla de canteros diferente a la que obraba aquel retablo, en el que trabajaban destacados miembros de su taller escultórico. Su primera actuación fue la inspección y visita de diversas canteras (Cuenca, Gelsa, Sástago, Escatrón, Beuda,



Besalú) a fin de elegir el alabastro más adecuado, decidiéndose por la de Gelsa donde se trabajaba en la extracción de la piedra desde mayo de 1434, que posteriormente sería enviada por el Ebro hasta la ciudad de Zaragoza. Los canteros valencianos Simo y Paliça fueron los *pedrapiquers* que colaboraron inicialmente en las labores de extracción del alabastro, tarea que en principio no requería ninguna especialización y que en Valencia normalmente realizaban los llamados *tallapedras*, apelativo que los distinguía de maestros mejor formados. Antoni Dalmau se suma al grupo cuando ya se está procediendo a la talla de las escenas de la predela, entre abril y diciembre de 1435, hecho que lo distingue de los canteros anteriores y que implica necesariamente una distinta categoría profesional. La obra se paralizó y no se reanuda hasta 1440, pero resulta significativo que a partir de esta fecha, al abandonarse el trabajo en alabastro porque el cuerpo principal del retablo iba a ser de piedra y de madera, desaparece Dalmau, quien ya estaría en Valencia, donde aparecerá ampliamente documentado. Estas primeras noticias sobre la formación de Antoni Dalmau, nos confirman una especialización inicial en la escultura de alabastro, que le valdrá encargos posteriores, y la facilidad de desplazamiento para la colaboración con maestros que pertenecientes a otras áreas geográficas próximas como la catalana le ofrecen en una primera instancia unas posibilidades de aprendizaje y una proyección más interesante que la que en un principio pudiera encontrar en Valencia, donde no existía una escuela escultórica de tanta calidad como la catalana.

Las relaciones entre Valencia y Cataluña se habían generalizado a finales del siglo XIV, en que se observa un aumento del tráfico de maestros entre ambas áreas, especialmente significativas en las obras escultóricas y arquitectónicas de la Catedral<sup>8</sup>. Entre otros, el maestro Andreu Julià, figura en ambos ámbitos, y de él se sabe que en 1359 estaba en Valencia donde se encarga de la compra de una serie de materiales con destino al palacio de los Papas en Avignon. En 1362, se encontraba aún en Valencia donde inspeccionó la acequia de Favara, trasladándose a Tortosa en julio de 1376, donde se encargaría de las obras de la Seu<sup>9</sup>. Desde esta ciudad se desplazaría nuevamente a Valencia en 1380, para dar las trazas y comenzar la construcción del Miguelete en 1381. Su presencia en Valencia fue muy breve, ya que sirvió simplemente para dar las directrices de la obra, actuando como arquitecto experto al margen del proceso constructivo, que deja en manos de los maestros locales, en esos momentos al frente de las obras concretas de la catedral.

Hubo otros intentos por disponer de maestros prestigiosos para la realización material de determinadas obras, como consta el interés que tuvo el canónigo de la Catedral de Valencia, Gil Sanchis de Montalván, por

hacer venir en 1394 al entonces maestro de obras de la catedral de Lleida, Guillem de Solivella. Este escultor debía ocuparse de la construcción de un *portal* para el coro de la catedral valenciana, que se acababa de renovar en 1389, obra cuya ejecución final realizaría el propio Antoni Dalmau, y que se había venido planteando desde 1392, en que se encargó al entonces maestro de la catedral, Johan Franch un dibujo en pergamino para que lo viera el señor cardenal. La llamada se reitera en 1397, pero Solivella nunca llegó a efectuar el viaje quizá por encontrarse entonces ocupado en la obra del portal del claustro de la catedral de Lleida. Probablemente, este requerimiento a maestros foráneos sea una constatación de las escasas posibilidades que existían en Valencia de encontrar a un escultor capaz de realizar una obra de semejante envergadura, o más aún de trabajar el alabastro, si es que ya entonces se había determinado esa opción para el citado portal del coro<sup>10</sup>.

Si comparamos la situación que vivía la escultura valenciana, con el resto de los territorios de la Corona de Aragón, podemos concluir que hay una casi nula existencia de retablos realizados en piedra o en alabastro, mientras que por el contrario y como hemos indicado, se generalizan en otras zonas. En Valencia fueron muchísimo más frecuentes los retablos en madera que iban a albergar las tablas de la floreciente escuela valenciana de pintura en los años finales del XIV y primeros del XV, y prácticamente no nos ha llegado ningún ejemplo escultórico de retablo en piedra, salvo algunos restos pertenecientes a la zona del Maestrazgo (retablo de la arciprestal de San Mateo o de la capilla mayor del monasterio de Benifasá). En la ciudad de Valencia, la escultura se reducía a ornamentación de obras arquitectónicas, portadas, capillas y claustros, imágenes de bulto redondo y monumentos funerarios. A excepción hecha del trascoro catedralicio, hemos documentado escasos ejemplos de retablos de piedra. Uno el realizado para la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa Catalina, que se reformaba a comienzos del siglo XV, capitulado con el imaginero Francisco Sanz en 1410, en el que debían incluirse al menos cuatro historias: la resurrección, Santa María Magdalena, la ascensión y la venida del Espíritu Santo, posteriormente pintado y dorado por Pedro Rubert<sup>11</sup>. También tuvo un relieve de mármol, el altar que hubo en la capilla del Palacio Real, esculpido en 1449 con el tema de la Pasión de Cristo, por un maestro, el alemán Pedro Staquar, que se había desplazado desde Barcelona a Valencia para cumplir este encargo, hecho que nos vuelve a confirmar el requerimiento a maestros foráneos para esta clase de obras, que por otra parte no se han conservado<sup>12</sup>.

En este intercambio de artistas, se pueden señalar las fluidas relaciones que hubo también a la inversa, y que se manifiestan en la presencia de canteros valencianos

fuera de sus tierras con encargos más o menos significativos. En este sentido, el valenciano Pere Torregrosa, que se vincula posteriormente a la catedral, en 1411 se encontraba en Perpinyà, en calidad de maestro de obras, junto al escultor lorenés Rotllí Gautier, al bruselés Johan de Liho y a Guillem Sagrera<sup>13</sup>. En 1414, de regreso a Valencia contrataba obras para la capilla de San Juan Bautista de la catedral valenciana encargada por el canónigo y paborde Pere d'Artes. Además de los elementos constructivos propiamente dichos como la bóveda de crucería y plementos de ladrillo y yeso, es interesante constatar su labor más propia de un escultor en una serie de imágenes enmarcadas por una organización arquitectónica de pilares, "*vestits de bassa e sotsbassa*", con doseles, pináculos, crestería y otras labores de claraboya o tracería calada, que debieron constituir un claro precedente de otras obras posteriores como la que se contrata al año siguiente con Jaume Esteve para la portada del coro y que acabaría ejecutando Dalmau<sup>14</sup>. Que esta versatilidad, era un hecho habitual en los maestros de esta época lo demuestran encargos posteriores, como los de 1416, en que en calidad de imaginero, Torregrosa contrata obras para el municipio, que se repiten a partir de 1425, cuando formaba parte del grupo que realizaba en la cubierta principal y en el porche de la Sala del Consejo de la Casa de la Ciudad, los canes tallados que soportaban las jácenas del artesonado, o cuando en calidad de *piquer* trabajó en las piedras de las ventanas de esta misma casa<sup>15</sup>.

Las relaciones no sólo se circunscriben al área catalana, sino que también observamos la marcha de maestros canteros valencianos a otras tierras como es el caso del *piquer* Juan Sánchez, que figura en Murcia en 1398, junto a un maestro de Santarem, nombrado como "maestre Andreo", presentes en los comienzos de la catedral murciana. Quizá esta presencia de artistas valencianos explica las similitudes que muestran las dos catedrales en la resolución planimétrica de la cabecera así como en aspectos escultóricos, tales como pueda ser la puerta de los Apóstoles<sup>16</sup>.

Esta movilidad es signo inequívoco de unas fluidas relaciones entre los territorios y del desplazamiento de los maestros allí donde pudiera encontrarse un más fácil trabajo o una formación más adecuada a sus intereses, y no va a ser exclusiva de esta etapa sino que se mantendrá a lo largo de todo el siglo XV y XVI, especialmente evidente en algunos colectivos como el de los canteros vizcaínos. Algunos procesos constructivos que se han estudiado con detalle como las referencias documentales de la Seu Vella de Lleida o las de Murcia, demuestran la presencia itinerante de los canteros, muchos de los cuales no permanecían más de un año vinculados a la misma obra<sup>17</sup>. Quizá lo más llamativo no sea por tanto este sentido trashumante de los maestros canteros, sino el hecho

de que algunos, sólo los más destacados, se afinquen en una ciudad y consigan permanecer en ella, acaparando encargos. Y en el caso valenciano, parece ser que algunos de los que más claramente permanecen en la ciudad son precisamente originarios de Cataluña, como el gerundense Pere Compte o el propio Francesc Baldomar, quizá hijo del Francesc de Baldomar que en 1407, trabajaba como cantero en la catedral vieja de Lérida<sup>18</sup>.

#### PRIMERAS OBRAS DE ANTONI DALMAU EN VALENCIA. SU NOMBRAMIENTO COMO MAESTRO DE LA CATEDRAL

En 1440, y coincidiendo con la terminación de la prebenda del retablo zaragozano, Antoni Dalmau se encuentra en Valencia, contratando obras en calidad de "*imaginaire*", es decir, fundamentalmente considerado como escultor. En principio, se relaciona con obras municipales, como confirma el pago del 5 de marzo de 1440 por esculpir el capitel para una cruz de término, la del camino de Aragón, monumentos erigidos y custodiados por la *sotsobreria de murs i valls* municipal<sup>19</sup>. El 29 de abril de 1440, contrata para la catedral de Valencia, una imagen de piedra de Santa Marta para la capilla que mandó construir el reverendo mossen Penarrocha, y que se había roto con motivo de la representación de la Asunción de la Virgen. En este momento se le cita como "*maçoner imaginaire*"<sup>20</sup>. El 7 de agosto de 1440, se encargaba junto a Simo Bonfill de una nueva cruz de término, la del camino de Valencia, situada en Villarreal, que fue destruida en 1936<sup>21</sup>.

Todas estas obras menores, desaparecidas, y otras que desconocemos le habrían proporcionado un cierto prestigio, porque el 28 de julio de 1441 recibió el nombramiento de "*mestre de la Seu*", en sustitución del anterior maestro, Martí Llobet. Se indicaba que a partir de ese día se le considerara y nombrara maestro de la Catedral y que tomara posesión de la casa que hasta entonces había ocupado Llobet, casa en la que habían ido viviendo todos los maestros de la seo, situada detrás de la capilla de San Vicente Ferrer, junto a la que había otra para guardar los materiales y herramientas propias de su oficio, y que debía ser bastante similar a la que en otras catedrales, como la de Barcelona, se denomina *casa de la trassa*, donde el maestro de la seo, realizaba su principal labor<sup>22</sup>. Por las condiciones que debía cumplir todo maestro de la catedral pactadas en 1404, con el predecesor de Martí Llobet en el cargo, el maestro Juan Llobet, y que prácticamente eran similares a las que había pactado cien años, en 1305, uno de los primeros maestros, Nicolás de Ancona, sabemos que debía estar presente en todas las obras que se llevaran a cabo en la catedral, prometiendo que las realizaría él, recibiendo como paga 15



Fig. 1. Vista general del trascoro de la Catedral de Valencia.

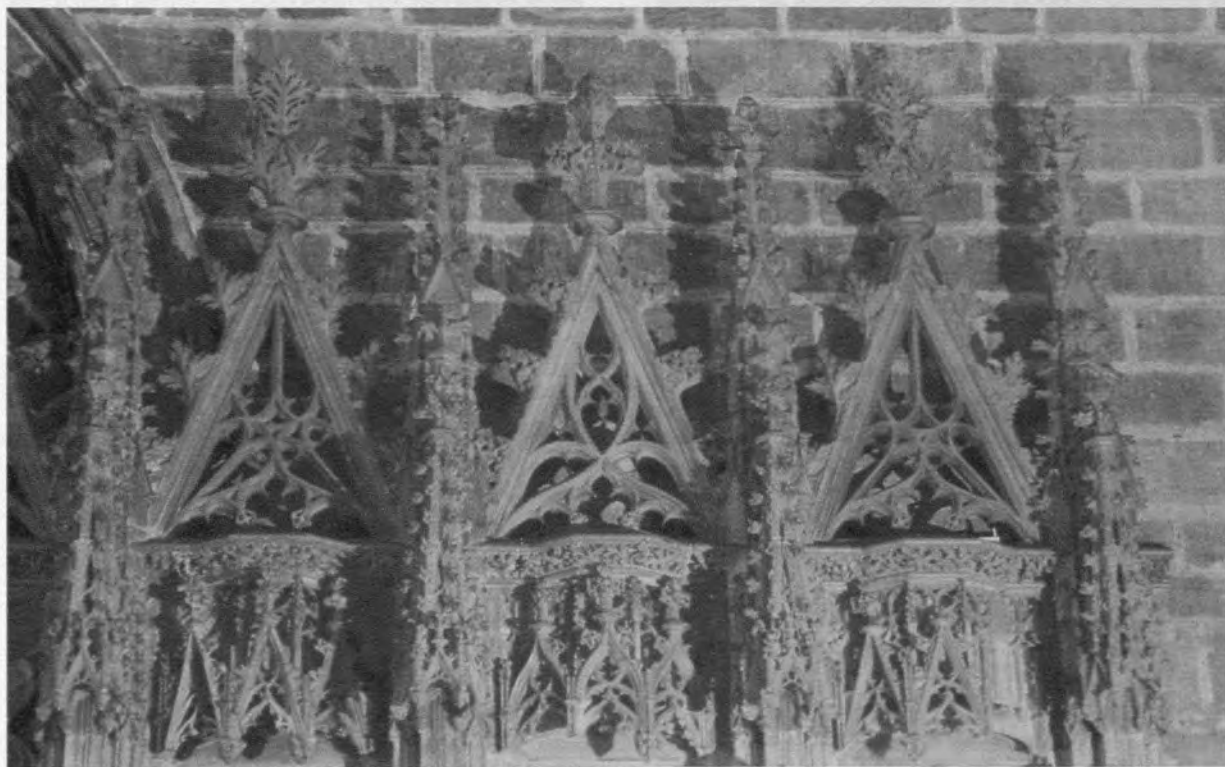


Fig. 2. Detalle del trascoro de la Catedral de Valencia.

dineros todos los días incluso cuando no hubiera obras, a lo que se añadía dos sueldos diarios si las había. No podía llevar a cabo ninguna otra obra fuera de la ciudad, en el Reino o fuera del Reino de Valencia, sin voluntad, consentimiento y expresa licencia del señor obispo y capítulo de la catedral. Entre otras obligaciones debía dictaminar cada año las reparaciones que fueran necesarias en las casas del capítulo, obligaciones a las que con el tiempo se añadieron algunas tareas periódicas como era la limpieza de las historias del coro, de las esculturas del Portal de los Apóstoles o el repaso periódico de los terrados de la catedral<sup>23</sup>. Aunque en estos años, no se explicita que el maestro de la Seo tuviera que saber proporcionar trazas, se deduce de la capacidad de todos aquellos que ostentaron el cargo, antes y después de Dalmau, hasta la especificación que se produce en el contrato del nombramiento de Miguel Porcar, en 1560, cuando se indica que tendría que “*traçare et ordinare*” las obras de la catedral, quizá por la relajación en el cargo que había producido la práctica ausencia de obras importantes durante la primera mitad del siglo XVI<sup>24</sup>. También de las cláusulas se deduce una implícita versatilidad por parte de los maestros, a los que se les podía exigir todo tipo de obras, tanto de escultura como de construcción. Esta falta de especialización inicial, en la práctica se traducirá por encargos de muy diversa índole e importancia, hasta que con el tiempo se hizo necesario, la presencia de dos o más maestros, según las capacidades de cada uno. Aquellos que se sentían más inclinados a la construcción de cantería, precisaron a su lado o para obras concretas, a escultores capaces de ofrecer otro tipo de prestaciones. Y en otras ocasiones, según la necesidad prioritaria del cabildo se buscaba a un maestro capaz de resolver esa demanda, como al parecer ocurrió en el nombramiento de Antoni Dalmau, en unos momentos en los que la catedral contaba con un maestro *piquer* de gran categoría como fue Martí Llobet, al que se sustituye oficialmente por Dalmau, capaz de satisfacer el deseo primordial de aquellos años, la terminación de la portada del coro, aunque de hecho Llobet siguió trabajando para la catedral en obras de cantería.

De los maestros de la Seo anteriores a Dalmau, sabemos que Juan Franch, que ostentó el cargo al menos desde 1389, tenía formación de cantero y se le cita como “*mestre piquer de la obra de la Seu*”, habiendo entregado trazas del nuevo portal del coro en 1392. Los siguientes en el cargo presentan una formación más parecida a la de Dalmau, siendo a un tiempo considerados como imagineros y canteros, a lo que se suma su probada capacidad como tracistas. Joan Llobet nombrado en 1404, compartió el cargo con Pere Balaguer que en 1408 ya figuraba también como “*magistro operis seu fabrice dicte sedis*”, hasta que en 1424 ambos debieron ser sustituidos por Martí Llobet. Éste continuó en el cargo,

compartiendo encargos en la catedral desde 1432 con otro Joan Llobet, probablemente hijo del anterior, hasta 1441 en que fue nombrado Dalmau.

Sobre la figura de Joan Llobet se presentan ciertas dudas dada la existencia de un homónimo, posiblemente hijo suyo que trabajó para la catedral en fechas coetáneas a Martí Llobet y en obras municipales como las tallas de los artesonados de la casa de la ciudad y obras para el Palacio Real, hasta su muerte en 1435. Sabemos que el Joan Llobet nombrado maestro de la catedral en 1404, se había formado con el anterior maestro Franch, y que aparecía citado como *imaginaire* en varias ocasiones, como maestro de obras y como experto en obras de cantería, al formar parte de la comisión que valoró las obras del puente de la Trinidad que finalmente se entregaron a destajo al *mestre piquer* Francesc Tona en 1405<sup>25</sup>. Sobre el siguiente en el cargo, Pere Balaguer, los datos son mucho más claros y su participación en destacadas obras de la ciudad de Valencia como las torres de Serrano o la iglesia parroquial de Santa Catalina es de sobras conocida, pero también hay que mencionar que trabajó como escultor en cruces de término, en un púlpito realizado para la misma iglesia de Santa Catalina y en una tumba para la capilla de San Marcos de la Catedral. El cabildo a su vez, le facultó para efectuar un viaje en el que debía de tomar ideas sobre como rematar el Miguelete, por lo que se le presupone una capacidad de tracista. En calidad de “*lapicida magister sedis Valencie*” trabajó también en la puerta de ingreso al Aula Capitular y visurando la obra del portal del coro<sup>26</sup>. Martí Llobet representa un caso similar, y aparece mencionado tanto como *piquer* como *imaginaire*. En condición de escultor había trabajado en diversos materiales, en madera para las galeras y tiendas del Rey, y en masonería, realizando varias esculturas de ángeles para una de las habitaciones de la cuarta torre del Palacio Real. También había trabajado para la ciudad realizando escudos de piedra como señales o mojones y la talla de la cruz del camino del Grao. A su vez, constaba su colaboración con el maestro de obras de la ciudad Joan del Poyo en el artesonado de la Sala Dorada de la casa de la ciudad, obra de excepcional calidad en la que figuró como maestro de talla en madera. En la Catedral se había encargado tanto de pequeñas obras de escultura como dos ángeles de madera, para la cofradía de Santa María de la Seo o en la reparación de las imágenes del portal de los Apóstoles, como de las más importantes obras que se llevaban a cabo en el primer cuarto del siglo XV, entregando unos dibujos de la claraboya y de la espiga del campanario, y reparando el cimborrio de la catedral. También había estado al frente de obras constructivas relevantes, como varias arcadas en el segundo claustro del convento de San Francisco a partir de 1425, uno de los conventos de mayor prestigio en la ciudad de Valencia<sup>27</sup>.

## EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA Y "LA RAHO DEL COMPAS".

En cualquier caso, los predecesores de Dalmau en el cargo eran escultores de piedra o tallistas de madera, mientras que lo que verdaderamente precisaba el cabildo era un maestro capaz de obrar el alabastro, ya que el nombramiento de Dalmau coincide con el expreso deseo de finalizar la obra del portal del coro, interrumpida desde hacía varios años, y que había sido comenzada con este material. El mismo día de su nombramiento como maestro de la Seo se acuerda que se acabe el portal de alabastro del coro y que se deshaga todo lo que aún permanecía errado<sup>28</sup>. La intención que se esconde tras la destitución de un maestro de la capacidad de Llobet no puede ser otra que la de dar prioridad a una obra determinada que está marcada por unas precisas condiciones de trabajo, encontrar un maestro capaz de obrar el alabastro con pericia, lo que nos hace suponer que el Antoni Dalmau que colaboraba con Pere Joan en el retablo alabastrino de la Seo de Zaragoza fuera el mismo que se encarga en Valencia de la estructura arquitectónica del trascoro.

La historia de esta portada, sobre la que se había volcado el interés del cabildo durante los últimos cincuenta años, había resultado ser una sucesión de fracasos, tras los intentos frustrados de hacer venir a Guillem de Solivella a tallarlo a finales del siglo XIV. Parecía que la situación se había resuelto de forma favorable en 1415 con la decisión del cabildo de entregar la obra al maestro setabense Jaume Esteve, pero los problemas no habían cesado. Esteve en un plazo de tres años y según las capitulaciones y acuerdos a los que se comprometía, debía de realizar además de la estructura, nueve de las doce historias o relieves que adornarían el conjunto, en el que se empleaban dos clases de alabastro, el extraído de las canteras de Besalú y el procedente del reino de Navarra, según "*una mostra ja deboxat e pintat en un gran pergami*", cuyo autor no se menciona, guardada en la sacristía y firmada por el notario. Para cualquier consulta debía contar con el parecer del cantero Pere Balaguer, que ya era entonces maestro de la Seo, y del platero Bertomeu Coscolla, a quienes quizá se puede adjudicar la traza general de esta portada, si es que ésta había sido variada al respecto de la entregada por el maestro Franch años antes<sup>29</sup>. De este encargo prosperaría fundamentalmente la consecución de las historias, gracias a la presencia en Valencia del escultor Julià Florentí, activo en la obra al menos desde el 5 de julio de 1418 y hasta el 22 de mayo de 1424, fechas entre las que recibió pagos por un mínimo de seis piezas, si no fueron más<sup>30</sup>. Sobre este maestro, se ha especulado mucho, llegándosele a confundir con el discípulo de Ghiberti, Giuliano Poggibonsi, en base a los elementos renacen-

tistas que se aprecian en algunos de los paneles; sin embargo resulta más atractiva, la hipótesis esbozada por Durán y Sanpere, quien creía identificar a este maestro, con el escultor florentino Julià Nofre, que se documenta realizando unas pilas bautismales para la catedral de Barcelona, entre 1434 y 1435, hipótesis no del todo improbable y que reiteraría nuevamente las relaciones entre los maestros de ambos ámbitos en su búsqueda de encargos<sup>31</sup>.

No obstante, sobre la actuación del florentino no hubo queja alguna y debió cumplir su cometido en la talla de los relieves, salvo por algún retraso temporal en su ejecución respecto a lo pactado, mientras que los problemas con Esteve se declararon en 1422, en que se le acusaba de errores en el portal, es decir, la estructura que los albergaba. El 28 de febrero de 1424 se produjo la paralización definitiva de la obra, visurada por los maestros Coscolla y Balaguer, quienes decretaron los fallos principalmente en "*la volta, volsors e angels*" del portal, es decir, la zona central que permitía el ingreso en el coro, a los lados de la cual se iban a colocar los diversos relieves, y el 15 de junio se procedió a su parcial derribo, al tiempo que se realizó un armazón provisional a la espera de una solución definitiva que se retrasaría hasta 1441.

El caso de Jaume Esteve corrobora de nuevo la dualidad formativa de los maestros de la catedral, ya que al igual que los que ostentaron el cargo oficialmente, él también se puede considerar como formado inicialmente en la escultura, tal y como se le considera desde 1398 y en las propias capitulaciones del coro, "*magister operis talle, seu imaginarius*". Mientras que en obras coetáneas a su fracaso con el cabildo figura como *picapedrer*, comprometido con la cofradía de San Jorge en la realización de tres arcadas "*arcs y crehuers*" para la casa que éstos poseían en la parroquia de San Andrés, obra capitulada en 1423 y que en 1427 aún no había concluido<sup>32</sup>. Pero el ejemplo más elocuente de su formación y que se puede extender a muchos de los maestros de esta época lo constituyen las capitulaciones que firma en calidad de "*lapidista sive piquerius*" en 1430 para la capilla funeraria de Bernat de Bonastre en el convento de San Francisco. Capilla situada a la entrada de la iglesia, travada por medio de perpiños con la pared del templo, cubierta toda ella de crucería y plementos de piedra, cuyos nervios arrancaban de un entablamento y capiteles, y cuya altura total debía ser de "*tant com demane la raho del compas a coneguda del mestre*", aunque en otra cláusula se especificaba que "*lo compas de la volta*" fuera de "*terç poch mes o menys*"<sup>33</sup>. Estas constantes alusiones a la capacidad de libre decisión del maestro y a su manejo del compás, nos permiten confirmar la práctica habitual y el dominio en los saberes de la geometría de todos aquellos maestros que aparecen mencionados

como simples “*piquers*”, y que por otro lado eran expertos conocedores del arte de geometría. Ya en el caso de los maestros niveladores de aguas, se mencionaba la buena formación de los valencianos, cuando en 1374 se formó una comisión de expertos para estudiar un proyecto de trasvase de aguas del río Júcar al Túria, y se indicaba que Valencia tenía “*bons mestres de la dita art de geometria e de livell*”<sup>34</sup>. La utilización habitual de los compases por parte de los maestros canteros se vuelve a reiterar en la documentación de la capilla real del convento de Santo Domingo que realizaba el maestro Francesc Baldomar, cuando en 1444 se siguió “*la raho del cartabó*” para la realización de los cimientos y en 1452 se compró a un carpintero una antena de 32 palmos de larga para “*fer compas per a tancar dita obra*”, con lo que imaginamos una vara extensa y flexible que a escala natural se utilizaría para calcular el cerramiento de la bóveda<sup>35</sup>. En 1495, los capítulos del gremio de *pedrapiquers* de Valencia, no hacían sino constatar un hecho habitual al indicar que un maestro no solamente debe saber obrar la piedra sino “*que sapia elegir e ordenar ab lo compas e regle totes aquelles coses que pertanyen a saber de mestre*”<sup>36</sup>.

Este dominio de la geometría y del dibujo arquitectónico lo debió de demostrar el mismo Antoni Dalmau al encargarse de las nuevas trazas de este portal, a los dos días de su nombramiento como maestro. Vemos como de nuevo vuelve a repetirse en la documentación de esta obra la expresión “*fer compas*”, cuando el 20 de agosto de 1443, se compraba “*mig quarto per fer compas a la volta del portal*”, lo que implicó el cerramiento final por parte de Dalmau del arco situado en la parte central de la estructura arquitectónica a cuyos lados se paredaban las historias, y que había sido una de las principales causas de descontento por parte del cabildo en el anterior contrato con el maestro Esteve<sup>37</sup>.

Durante los tres años que duró la obra, hasta junio de 1444, Dalmau dirigió a un nutrido grupo de escultores, los cuales se decantarían posteriormente como maestros canteros y otros como tallistas<sup>38</sup>. Muchos aparecen posteriormente vinculados al maestro Francesc Baldomar, del que sin embargo no nos consta su presencia en esta obra, mientras que otros se desplazan itinerantes por varios territorios de la Corona de Aragón, al servicio de maestros que pudieran precisarlos o en calidad ya de contratistas de obras con independencia. Hombres de la talla de Juan Sagrera, procedente de Lérida donde había trabajado para Rotlli Gautier en 1437, completaría en Valencia junto a Dalmau su formación, para pasar después a Nápoles, Palermo y Mallorca, vinculado a diversas obras reales<sup>39</sup>. Otros como Juan de Segorbe, al finalizar la obra valenciana decidirían proseguir su aprendizaje con Pere Joan, documentándose su presencia a partir de 1445 en el retablo de Zaragoza, al

tiempo que regresaría nuevamente a Valencia en 1456, donde demostrarían su dualidad formativa al contratar ya en calidad de *mestre pedrapiquer* la obra de unos arcos y gran escalera de una vuelta, “*escala a una tirada, sense girada*” con “*gentil mollura en lo passama e agulla ab hun lleo*” en el patio de la casa de don Berenguer Marti de Torres, dando sobradas muestras de su habilidad y pericia como maestro cantero<sup>40</sup>. Otros como Fernando Gozalvo permanecieron en Valencia, dedicados casi exclusivamente a la escultura y a partir de la década de los sesenta contrataban importantes obras, (todas ellas desaparecidas), como la talla del órgano de la Catedral, en la que trabajó desde 1461 a 1467<sup>41</sup>, la estructura de madera del retablo de la capilla real del convento de Santo Domingo en 1462, cuya pintura se capituló con Joan Reixach<sup>42</sup>, o la sillería del coro y facistolos para la catedral de Segorbe, encargados a este maestro en 1480, que debían seguir el modelo de la seo valenciana<sup>43</sup>. Otros como Gaspar Ferrando y Miguel de Conqua, pertenecieron a partir de 1445 a la cuadrilla que Baldomar dirigía en las obras de la Capilla Real de Santo Domingo<sup>44</sup>. Jaime Pérez se decantaría por obras municipales, trabajando con Baldomar en el Portal de Quart<sup>45</sup>. Mientras que Jacquet de Villans, aparecía vinculado a Baldomar en fechas anteriores, concretamente en 1441, cuando ambos realizaban el pórtico de la iglesia del Hospital de Inocentes<sup>46</sup>. Algunos como Simó Bonfill o Joan de Caritat proseguirían obras con el propio Antoni Dalmau, compartiendo inicialmente y sustituyéndole después, al frente de la remodelación de la iglesia de Villarreal, obra que se encargó a Dalmau el 28 de mayo de 1442<sup>47</sup>.

La fachada del trascoro, hoy por hoy constituye una de las escasas muestras del arte de Dalmau, y se conserva en la actualidad, bastante trastocada, en la capilla del Santo Cáliz de la catedral valenciana (antes Aula Capitular). Su estructura y relieves de alabastro constituyen uno de los pocos ejemplos de escultura monumental del siglo XV en Valencia, siendo por otro lado muestra de la confluencia y la interrelación de las corrientes artísticas que imperaban en la primera mitad del XV en Valencia y del avanzado gusto del cabildo que no dudó en aceptar esta insólita, por lo avanzada en el tiempo, muestra de un arte internacional, netamente italianizante. Algunos de sus paneles, doce en total con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, representan el más temprano ejemplo de la introducción del renacimiento en el ámbito valenciano, y si cabe, en el conjunto peninsular, al tratarse de obras, en algunos casos con fondos arquitectónicos y tratamiento del relieve netamente quattrocentistas, atribuibles al desconocido escultor Julià, lo *florentí*. Mientras que el armazón de Dalmau responde, sin duda, a las formas góticas floridas, de abundantes pináculos y gabletes, que se generalizan en Valencia en

la primera mitad de siglo, antes del triunfo definitivo de la estereotomía desornamentada de la segunda mitad, y que coinciden con otras manifestaciones que se habían dado en la catedral de Valencia como la portada del Aula capitular o el tratamiento del último cuerpo del Miguelete.

#### OTRAS OBRAS DE DALMAU HASTA 1445

Mientras Dalmau obraba el trascoro de la catedral de Valencia, contrató otra serie de obras en el ámbito valenciano. La más importante fue la de la mencionada iglesia de Villarreal concertada el 28 de mayo de 1442. De esta iglesia, desaparecida, se conoce a través de la documentación, parte de su proceso constructivo, extremadamente largo, al prolongarse durante casi toda la segunda mitad del siglo XV. Su origen parece vincularse a una decisión de los jurados de la villa, que en 1441 decidían la transformación de la cabecera. En un principio, mandaron llamar al *obrer de vila* de la ciudad de Valencia, Pere Matheu, para que visitara Villarreal e hiciera constatar mediante traza y dibujo el estado de la cabecera. Posteriormente, acompañaron al citado maestro a visitar la iglesia de Onda, cuya cabecera también fue plasmada en una traza. Este maestro desaparece de la documentación y en ningún momento se indica que fuera él, el autor de la traza que luego se realizaría. La obra fue finalmente adjudicada en el año 1442 a Anthoni Dalmau, que aparece citado como *piquer y mestre de la obra de la Seu*, al cual acompañaba Simo Bonfill, *piquer* de Valencia. Se comprometían a ejecutar la cabecera en un plazo de tres años por la cantidad de doce mil sueldos. Las obras posteriormente se proseguirían, procediendo a la transformación parcial del resto de la iglesia que en un principio se había dejado intacta. Pero, esto sucedió después de la muerte de Dalmau, ya en 1457, en que se encarga a Johan de Caritat, el tramo consecutivo al presbiterio y la sacristía, que continuaría Johan Alcañiz. Finalmente se sabe que Pere Compte estuvo vinculado a las obras de esta iglesia desde 1480 hasta 1493. Al haber sido demolida no podemos estudiar cuales serían las características arquitectónicas del edificio, lo que nos hubiera permitido poder conocer la faceta constructiva de Dalmau.

El resto de obras contratadas durante estos años, son también obras desaparecidas, y vienen a reiterar la disposición de Dalmau para toda clase de encargos ya que son tanto obras de escultura como de construcción. Una fue un retablo de madera que Dalmau contrató el 19 de julio de 1442, para la iglesia de Burjasot, como cumplimiento del mandato testamentario de Bernardo Perales, que había sido capitulado en la pintura con el pintor real Jacomart, para que realizara en él la historia de San

Miguel y una predela con la pasión. Curiosamente en lugar de figurar como imaginero, Dalmau aparece mencionado en el contrato como maestro de albañilería de la Seo valenciana, "*magister operis ville sedis Valentie*", lo que nos debe hacer pensar que además de realizar el portal del coro en estos años debió realizar obras en calidad de albañil en la catedral<sup>48</sup>. Así parece deducirse de la obra que contrató en principio en calidad de cantero el 4 de febrero de 1443, en la capilla de San Andrés, que tampoco se conserva<sup>49</sup>.

#### DALMAU EN EL CONVENTO DE LA TRINIDAD DE VALENCIA

A partir del 27 de junio de 1444, en que finalizan las obras del coro y salvo por dos días el 29 y 30 de noviembre de 1447, en que hace un pilar y una estructura de madera para mostrar la custodia, no encontramos a Dalmau relacionado con ninguna obra de la catedral<sup>50</sup>. La explicación más probable de la ausencia de Dalmau del ámbito catedralicio puede venir de la mano de su vinculación con las obras del monasterio de la Trinidad<sup>51</sup>. El monasterio de la Trinidad, fundado por la reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, se situaba extramuros sobre el emplazamiento de un convento trinitario anterior, que había sido suprimido por el expreso deseo de la reina que deseaba establecer una comunidad de clarisas y ser enterrada en la nueva edificación, cuya primera piedra, puesta por la propia reina, se colocó el día 9 de julio de 1445. Las obras de la fase inicial se pueden adjudicar al maestro Antoni Dalmau, quien probablemente trabajó en las mismas hasta su muerte acaecida en 1453. En el libro de bienhechores del convento en el que figuran algunas de las personas que contribuyeron al sostenimiento de la fábrica aparece mencionado *Nantoni Dalmau, pedrapiquer, mestre de la obra y Juanet Dalmau, fill del mestre de la obra*. Noticia que se corrobora con la documentación que presentamos perteneciente al año 1449 en que además de constatar que Dalmau era maestro de la catedral valenciana, se indica que era maestro de la reina aragonesa, doña María, "*magistri in arte lapicidea et in operibus eiusdem artis serenissime domine Marie Regine Aragonum et sedis Valentie magistri*"<sup>52</sup>.

El problema estriba en intentar determinar que es lo que del conjunto del monasterio puede responder a las obras en las que intervino Dalmau. Según indica Zaragoza, quizá a él se deba el planteamiento general de la obra y los comienzos de la iglesia y el claustro. La iglesia posteriormente remodelada a fines del siglo XVII, conserva en el interior, ocultos, algunos de sus primitivos elementos, mientras que el exterior presenta parte de su aspecto original. De planta tradicional con

nave única, capillas entre los contrafuertes y cabecera poligonal, conserva por encima de la bóveda de cañón, las bóvedas de crucería realizadas totalmente en piedra con sus claves y en algunos lugares restos de la policromía original, que pueden pertenecer a esta fase primera de obras, mientras que en la zona inmediata al presbiterio hay algunos elementos que parecen algo posteriores como la denominada tribuna de la reina, con bóveda aristada de ladrillo. En el interior de uno de los contrafuertes se encuentra, casi como si de una pequeña maqueta se tratara, una bóveda aristada de cantería, de las que luego generalizarían Baldomar y Compte, no pudiendo precisarse por el momento su cronología ni autoría. Lo que sí parece responder a la mano de Dalmau es el sepulcro de la reina María, situado en la galería sur del claustro. El claustro era también una de las primeras zonas que se obraba y por las características de su arquitectura, bóvedas de crucería simple y cuidada desornamentación se puede datar en los primeros años, aunque se sabe que a la muerte de la reina en 1458, aún no estaba terminado. Sin embargo, el sepulcro, obra de finísima labra, que muestra ciertas afinidades con el tratamiento de la estructura arquitectónica del trascoro, parece poder adjudicarse al maestro Dalmau, principal escultor de su tiempo. En forma de arcosolio, bajo arco conopial, exhibe en la parte inferior tres escudos coronados con las armas reales y en los extremos dos bajorrelieves. La posible figura o retablo que se situaría en el arcosolio ha desaparecido, encontrándose también muy maltratados el conjunto de relieves. El resto de dependencias que se desarrollan en torno al claustro, son posiblemente posteriores, ya que las obras se prolongaron con especial impulso en la época de Sor Isabel de Villena (1463-1490).

A pesar de las dificultades que existen para datar este conjunto y atribuir por tanto las obras a los diferentes maestros, el convento de la Trinidad constituye uno de los escasos restos de la arquitectura construida por Dalmau y puede aventurarse que fuera el lugar de formación de los canteros que en 1449, se trasladan para aprender y profundizar en el arte de la cantería con este maestro. Muchos de los espacios subsidiarios que rodean el núcleo de la arquitectura primitiva, iglesia y claustro, presentan hoy por hoy un pequeño muestrario, casi a modo de ejercicios de cantería, de algunas soluciones de estereotomía que caracterizarán la segunda mitad del siglo XV valenciano y se pueden atribuir a los discípulos de Dalmau, que continuaron y perfeccionaron su arte.

## LOS AÑOS FINALES.

Hasta ahora, las últimas noticias sobre las actividades

de Dalmau se fechaban en 1451, en que se documenta un pago por una de las tareas periódicas de la catedral, que era precisamente la limpieza de las historias del coro<sup>53</sup>, y en el año de su fallecimiento, en 1453, en que había dos sencillas alusiones a reparaciones de cruces de término, fechadas el 27 de enero y el 21 de febrero de 1453<sup>54</sup>. Los datos posteriores se producían tras su muerte, cuando el 21 de junio de 1453 se efectuaba un pago a su viuda y a su padre, por una maqueta de la espiga del Miguelete, "*la bella mostra de la espiga quis devia fer en lo campanar nou*". La posible solución de un remate para la torre del Miguelete se había venido planteando desde 1424 en que se había pagado a Martí Llobet por diversas muestras que había dibujado tanto de la clara-boya como de la espiga del campanario, pero nunca se había llegado a construir. La propuesta de Dalmau, muy codiciada por otros maestros de cantería, tampoco se llevaría a cabo y esta obra se pospondría hasta la construcción del remate actual, que nada tiene que ver con la estructura de la torre. En cualquier caso, parece indicarnos una importante actividad de Dalmau en la catedral, además de presuponerse la continuación de sus trabajos en la Trinidad.

Antes de retomar la cuestión de las posibles obras finales de Dalmau en la catedral, queremos analizar la nueva documentación que puede arrojar datos sobre la fama alcanzada por este maestro y la importancia de la cantería valenciana en el ámbito mediterráneo. El primero de los documentos constituye una de las escasas alusiones al sistema de aprendizaje en el mundo de la cantería, antes de que se instituya formalmente el gremio de *pedrapiquers* en 1472 con un más reglamentado modo de formación, exámenes y acceso a la maestría. Mientras que para la pintura son relativamente abundantes las actas de afirmamiento, es decir, los contratos de vinculación entre un aprendiz y un maestro con la explicitación del compromiso de servicio por parte de aquel y de enseñanza por parte de éste, en la cantería son muy pocos los ejemplos conocidos. Éste se fecha el 19 de junio de 1449, en que dos aprendices canteros, que en la documentación se mencionan como *piqueros*, se afirman para servir a Antonius Dalmau, *magister in arte lapicidea seu piqueria*, en el arte de la cantería, por espacio de dos años hábiles en los que no contaban los días perdidos por enfermedad, por lo que pagaban un total de veinte florines<sup>55</sup>. Desconocemos el compromiso de enseñanza al que se sometía Dalmau, pero podemos deducir que se trataba de algún sistema de especialización en la construcción, puesto que estos aprendices llegaban ya en calidad de canteros. Posiblemente este proceso conlleva el acceso al título de maestro, que no se menciona, después de pasar estos canteros una estimación de sus saberes por parte de personas expertas, que se nombrarían para evaluar su grado de formación o simplemente



después del aprendizaje, podrían ya contratar por cuenta propia, sin especificar el grado alcanzado, que vendría de la propia práctica ulterior del oficio.

Los canteros en cuestión procedían ambos del mundo catalán: uno era presentado por el espartero vecino de Barcelona, Joan Constanti, y su nombre era Petro Girones, *piquero* natural de la ciudad de Gerona. El otro era Martino Pi, *piquero*, hijo de Andres Pi, maestro constructor de casas de la ciudad de Barcelona. Como primera hipótesis de trabajo podría intentarse la identificación de Pedro de Gerona con el maestro Pere Compte. *Compte aparece como tal, documentado en Valencia por vez primera en 1455 en la cuadrilla que dirigía Francesc Baldomar en las obras de la Capilla Real de Santo Domingo, con lo que no es descabellado pensar en una formación previa con uno de los maestros más importantes en la Valencia de mediados de siglo. Por otro lado, cronológicamente sería factible aceptar una longevidad de unos setenta o setenta y cinco años, por lo que esta acta de afirmamiento quizá se produjo cuando Compte rondaba la veintena, hecho bastante habitual en la época y cuando ya había sido introducido años antes en el mundo de la cantería en su ciudad natal. También coincide con la suposición de que Compte era gerundense, basada en unos datos presentados por Almela y Vives que señalaban que en 1492 dos representantes del maestro presentaron al Consejo Municipal de Gerona un documento notarial por el que Pere Compte solicitaba desnaturalizarse de aquella ciudad. En este documento, el maestro anunciaba que en adelante ni se diría, ni sería, ni quería ser ciudadano de Gerona, y por consiguiente renunciaba a los privilegios y libertades que pudieran corresponderle como tal<sup>56</sup>. Parece claro que hiciera esta petición por cuanto había llegado a Valencia muy joven y allí había realizado el grueso de su formación y posterior carrera profesional, hasta su fallecimiento en 1506.*

El otro cantero era hijo de Andreu Pi, maestro barceloní que llegó a ostentar el título de maestro mayor de la seo de Lleida<sup>57</sup>. Posiblemente marcha a Valencia a formarse en el arte de la cantería porque su padre se puede considerar más un maestro escultor que constructor. Sobre Martino Pi no se vuelven a tener noticias en Valencia, y quizás después de este aprendizaje regresaría de nuevo a su tierra natal, junto a su padre o contratando obras con independencia, que por el momento no hemos podido documentar<sup>58</sup>. El hecho más sorprendente de este caso es que renuncia a formarse con su padre, de la misma profesión y además se desplaza fuera de su ámbito inmediato para hacerlo. No obstante, parece ser que esto no fue tan inhabitual ya que al menos sabemos de otro caso bastante similar, el de Pere Riera, vecino de Valencia, hijo de un maestro lapicida del mismo nombre, que se coloca de aprendiz de cantero en casa de Julián Martínez, lapicida de Valencia en 1415<sup>59</sup>.



Fig. 3. Claustro del Monasterio de la Trinidad de Valencia.

El otro documento atestigua la fama alcanzada por Dalmau en el mundo de la cantería, por cuanto que el 25 de septiembre del mismo año, 1449, llega una delegación procedente de Sevilla encabezada por el canónigo de la Catedral hispalense, Petrus Roderia, con el propósito de convencer a Dalmau para que se trasladara a la ciudad de Sevilla a trabajar en las obras de la catedral. Este canónigo explicó como la iglesia hispalense buscaba un maestro experto en el arte de la cantería para finalizar las obras comenzadas en la catedral sevillana y quería ver si Dalmau estaría dispuesto a ir. Dalmau por su parte respondía proponiendo unas drásticas condiciones para aceptar semejante ofrecimiento. El notario sus condiciones que eran ser el único maestro, libertad absoluta para elegir sus ayudantes o aparejadores, una retribución de seis mil maravedis al año y dos cañicias de trigo para su caballo y casa para él, su familia y criados en especiales condiciones.

La historia de la catedral sevillana durante la primera mitad del XV había sido, entre otras, la historia de una búsqueda continuada de maestros mayores por toda la península. A los oscuros Alonso Martínez y Pedro

García, cuyo verdadero protagonismo está aún por delimitar, habían sucedido maestros prestigiosos, llamados a Sevilla desde diversos ámbitos. Algunos se desplazaron simplemente a dictaminar sobre algún problema concreto como el maestro Isambret, presente en zonas distantes como Aragón (Daroca y Zaragoza) y activo en la catedral de Palencia, que acudió a Sevilla en 1434. O el maestro Carlin, quien permaneció al frente de la obra por varios años, llegado a Sevilla en 1439, desde Barcelona, donde había presentado un proyecto para la fachada de la catedral. La llamada a Dalmau en el año de 1449, coincide en efecto con la ausencia en Sevilla de un maestro mayor que dirigiera las obras catedralicias, ya que el maestro Carlin, deja de aparecer en las nóminas en 1449. El siguiente maestro mayor que aparece oficialmente como tal, fue Juan Norman, nombrado en 1454. Sabemos que Juan Norman había trabajado como cantero para la catedral desde 1446 y que en 1449, aparece como aparejador junto a Pedro de Toledo. No sabemos exactamente que ocurrió entre 1449 y 1454, aunque en 1451 se cita a un Juan López, albañil, como maestro mayor y quizá fue él, el que desempeñó estas funciones<sup>60</sup>. Creemos que las condiciones impuestas por Dalmau no fueron aceptadas o que quizá el propio Dalmau decidiría no desplazarse a Sevilla, porque los últimos datos lo relacionan con Valencia. Cualquier intento de explicar el desinterés de Dalmau por la obra sevillana queda necesariamente como hipótesis. Quizá alguna enfermedad, que explique a su vez su prematura muerte, quizá el propio interés por la labor que desempeñaba en Valencia, tanto en la Trinidad como en la propia Catedral. Tampoco sabemos bien a que pueda deberse el alcance de su fama, ya que no debía tratarse exclusivamente de su obra como escultor, ya que entonces la catedral hispalense se encontraba en pleno proceso constructivo, y precisaba de un cantero de sólida formación. Nos faltan más datos sobre las obras de Dalmau para la catedral de Valencia, el alcance de su proyecto para el remate del Miguelete o incluso quepa aventurar una posible vinculación con otras obras transcendentales de la propia catedral valenciana. Quizá una reparación de envergadura en el cimborrio, en el que desde 1432 se ocupaba Martí Llobet hasta su muerte en 1447, y que pudo continuar Dalmau. El cimborrio, obra de cronología controvertida e indudable alarde técnico, es para algunos construcción de una sola fase en la segunda mitad del XIV, con reparaciones puntuales en la primera mitad del XV, mientras que para otros el segundo cuerpo es claramente obra del segundo cuarto del XV<sup>61</sup>. En todo caso, esta documentación nos indica que su capacidad había excedido con creces la de un escultor porque en ambas situaciones se le aprecia por su habilidad como maestro de cantería. Con menos de veinte años de actividad profesional, Dalmau, sin duda por su innegable

dominio del arte de la cantería, alcanza una merecida fama que traspasa incluso los territorios de la Corona de Aragón, al ser requerido para la catedral de mayores pretensiones que se plantea en el siglo XV hispánico. Es ejemplo de la versatilidad de los entonces maestros de cantería, muestra clara de la importancia de los maestros de las catedrales, que entonces constituían uno de los más destacados y avanzados lugares de formación para todo profesional de la construcción, y símbolo de esa apertura y movilidad entre los territorios, que queda manifiesta en el intenso fluir de las relaciones en el mundo del trabajo arquitectónico y escultórico.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### *Documento N.º 1*

APPV. Notario: Vicent Camarasa. Sig: 20916. 19 de junio de 1449

Die jovis XVIII junni anno a Nativitate Domini M<sup>o</sup>CCCCXLVIII<sup>o</sup>

Antonius Dalmau magister in arte lapicidea sea piqueria civis Valencie scienter etc facio etc per consilium meum certum etc vos Johanem Costanti sparterum vicinum civitatis Barchinone licet absentem ut presentem videlicet ad petendum et recipiendum etc qua suis pecunie quantitatis mutua debita deposita comandas etc et de receptis apocas etc faciendum etc et signanter ad petendum a Petro Girones piquerio naturali civitatis Gerunde totum illud tempus et encerdam et satisfractiones illius temporis quod michi dest tam ratione infirmitate sue quod alius ad complementum illorum duorum annorum ex quibus mecum se affirmant ad serviendum michi in officio seu arte predicta lapicidea precio mercede logerio sive solidata salarione viginti florenorum monete regalium Valencie pro dictis duobus annis et ab eodem petendum et recipiendum quod eidem bistraxi de dicta solidata et quod expendidi in induendo eum. Et a Martino Pi piquerio filio Andree Pi magistri constructore domorum vicinus civitatis predictae barchinone et ab ipso eodem Andrea tempus et emendam temporis quod deffuit et quod michi dest tam ratione sue infirmitatem quem alias ad complementum illorum duorum annorum quibus mecum se affirmant ad serviendum michi in dicto officio seu arte quod quidem tempus non completum tam dicti Petri Girones quem dicti Martini Pi et seu deffectum dicti temporis tachari et extimari faciatur etc personam vel personas ad hec expertas per vos dicto nomine eligendum etc et pro hiis et aliis coram quibus cum que uius etc comprehendum etc fiat large ad lites cum posse substituendi et revocandi unum vel plures pro etc promittes hereratum etc sub obligacione

omnium bonorum moris moblum etc Actum Valencie etc

Testes Anthonius Vilardell laborator et Johannes de Caritat piquerius Valencie habitatores

### Documento N.º2

APPV. Notario: Vicent Camarasa. Sig: 20916. 25 de septiembre de 1449

Die jovis XXV septembris anno a Nativitate Domini M<sup>o</sup>CCCC<sup>o</sup> XXXXVIII<sup>o</sup>

Noverint universi etc anno a Nativitate Domini Millessimo CCCC<sup>o</sup> XXXXVIII<sup>o</sup> die videlicet jovis in dictione XXV septembris constitutus honorabile et providus vir Dominus Petrus Roderia de Sivilla canonicus Yspalensis personaliter in civitate Valencie in presentia mei Anthoni Dalmau magistri in arte lapicidea et in operibus eiusdem artis serenissime domine Marie Regine Aragonum et sedis Valencie magistri et notari et testium subscriptorum daxit et verbo explicuit quod ecclesia yspalensis indigebat quodam magistro in dicta arte lapicidea experto pro et adopus perficiendi fabricam seu opus inceptum in ecclesia maiori dicte yspalensis civitatis et quod si ego dictus Anthonius Dalmau delliberabam illuch ire et dictum opus penas me suscipe quod ipse honorabile Petrus Roderici cum esset in dicta civitate yspalensis respondet coram reverendissimo in Christo Patre et domino domino Cardinali ostiensis administratore perpetuo dicte ecclesie ac venerabilibus capitulo et canonicis dicte ecclesie cui quidem Petro Roderici ego dictus Anthonius Dalmau respondens dixi quod si idem reverendissimus Dominus Cardinalis Capitulum et canonici yspalensis

adiemplerent operis per effectum qua infrascripta continentur michi dicto Anthonius Dalmau quod eram contentus ad dictam civitatem yspalensis ire et dictum opus libenti animo suscipere sub condicionibus in sequentibus videlicet primo quod in toto dicto opere perficiendo ego Anthonius Dalmau solus et in solum sum magister et nullus allius. Secundo quod si in dicto opere erunt magister [sic] preparator aut preparatoris seu locum tenens vel locum tenentes mii non imponantur nec eligantur ibidem nisi quem vel quos voluero et elegero juxta morem et consuetudinem in similibus conservatam et conscienciam meam. Tercio quod michi deutor quolibet die ferrata XXX morabatum monete Castelle alias maravadis et quolibet anno durante opere antedicto sexmille maravadis dicte monete et duo cafficia tritici quolibet anno e provisio continua pro quodam equo et domus talis que michi abta sit secundum condicionem meam et quod possim habitare tres familiares in opere ipso secundum quod omnia ista supradicta fuerunt michi ante recessim meum promissa et consignata in dicta civitate Yspalis per antedictos venerabiles capitulum et canonicos quibus quidem diebus et singulis supradicte per reverendissimo in Christo Patrem et domini dominum cardinale perpetuum administratorem ecclesie predicte et dominos decanum et capitulum ipsum per efficax instrumentum inde confectum promissis et juramento roborater ego dictus Anthonius Dalmau promitto ire ad dictam civitatem yspalensis cum muliere et familia mea videlicet filius et faliabus meis et ibidem in dicta civitate Yspalis morare et habitare et ibidem dictum opus exercere mea vita durante que acta fuerunt Valencie die et Anno predictus presentibus ad hec Thomas de Barons hostaleris cives et Johanne de Corbera mercatore habitatores civitatis Valencie testibus vocatis et rogate.

### NOTAS

- <sup>1</sup> Mirar especialmente varias de las publicaciones de ZARAGOZÁ, A., quien se ha ocupado de estas cuestiones. ZARAGOZÁ, A., "El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesc Baldomar y la estereotomía moderna" *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp.97-105, ZARAGOZÁ, A., *La Capilla Real de Santo Domingo*, Valencia, 1997 o ZARAGOZÁ, A., "El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Quatrocientos: Pere Compte y su círculo", *Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1996 (en prensa). También ver, MARIAS, F., "Materiales y técnicas: viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas del Quinientos" en las *Actas del Primer Congreso de H<sup>o</sup> del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 263-269
- <sup>2</sup> Al respecto de la situación valenciana de la primera mitad del siglo XV, caben reseñar las publicaciones de SERRA, A., "El Consell de Valencia y el embelliment de la ciutat, 1412-1460", *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 75-79 y SERRA, A., "Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)", *Ars Longa*, n<sup>o</sup>5, Valencia, 1994, pp. 111-119
- <sup>3</sup> MAYER, A., *El estilo gótico en España*, Madrid, 1909, p. 207. Señala que Antoni Dalmau, hijo del pintor Lluís Dalmau adornó con pinturas el órgano pequeño de la catedral de Barcelona, que ya no se conservan. Hay que reseñar la presencia ampliamente documentada de un pintor que vivió en Barcelona en la segunda mitad del siglo XV de nombre Antoni Dalmau, que es con el que quizá se pueda identificar esta afirmación no contrastada de Mayer. En la documentación tradicional sobre la catedral de Barcelona, este nombre no aparece; sin embargo sí que figura casándose en Barcelona el 8 de junio de 1451, cifrar, MAS, J., "Notes sobre pintors antics a Catalunya", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de*

- Barcelona, vol. VI, 1912, pp. 250-260, y también figura en otra documentación hasta 1499 resumida en RAFOLS, J.F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, 1951, p.314
- 4 ALIAGA, J., *Els Peris y la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, pp. 222-223. Este autor señala que se desconoce la posible relación entre ambos.
- 5 ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA, (en lo sucesivo, ACV) signatura: 1480, "Dilluns a XII de noembre no si obra res per raho de la tornaboda del mestre, el mestre no res, el XIII y el XIII"
- 6 SANCHIS SIVIERA, J., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 100 "Item per tant com en Dalmau mestre de la seu sia mort (...) porque yo tingui manera ab la viuda sa muller e ab son pare"
- 7 DALMASES, N., y PITARCH, J., *Història de l'Art Català*, El Renacimiento o el subtítulo que sea. Vol. III, Barcelona, 1984, p.200, resumen esta documentación que apareció publicada en SERRANO Y SANZ, M., *Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI*, Discurso de recepción leído en la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1916 y fue retomada en GALINDO ROMEO, P., "Monumentos artísticos de la Seo en el siglo XV", *Estudios eclesiásticos de Aragón*, segunda serie, Zaragoza, 1923, pp.63-88.
- 8 Las referencias a los maestros que trabajan para la catedral valenciana proceden de SANCHIS SIVIERA, J., opus cit.
- 9 ALMUNI BALADA, V., *L'obra de la seu de Tortosa (1345-1441)*, Tortosa, 1991, p.64
- 10 Sobre la llamada a Solivella, ver SANCHIS SIVIERA, J., opus cit. p. 215. Solivella fue maestro mayor de la Seu vella de Lleida desde 1383 hasta 1405, dedicado fundamentalmente a obras escultóricas que no se pueden estudiar porque fueron posteriormente sustituidas por las de otros maestros. Sobre Solivella ver, ALONSO GARCÍA, G., *Los maestros de la Seu vella de Lleida y sus colaboradores*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, 1976. Datos actualizados en VV.AA., *Congrès de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991
- 11 ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA, (en lo sucesivo ARV), sección: Protocolos, notario: Francisco MONZÓ, signatura: 1555, 19 de marzo de 1410, "Franciscus Sanç imaginador (...) 34 florines auri ad opus retabuli dicte ecclesie (Sancte Catherine) operandi que fe quatuor penas lapidum in bandes storiám resurrectionis, Ste marie Magdalene, ascensionis Jesu Christi e Sancti Spiritus missionis" y 22 de octubre de 1410, "Petrus Rubert pictor (...) pro illuminatione retabuli maioris Sancte Catherine deaurandi et pintandi astachum lapideum dicte altaris"
- 12 SANCHIS SIVIERA, J., "La escultura valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, pp.3-29, especialmente pp.22-23
- 13 DALMASES, N., y PITARCH, J., opus cit., p. 203
- 14 SANCHIS SIVIERA, J., "La escultura valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, p. 12
- 15 TRAMOYERES, L., "Los artesonados de la antigua casa municipal de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, pp. 31-71
- 16 VERA BOTÍ, A., *La Catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, 1994, p. 110
- 17 Sobre este tema ver entre otros, ARGILES, C., "L'activitat laboral à la Seu entre 1395 i 1410". *Congrès sobre la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, y MENJOT, D., *Los trabajos de la construcción en 1400: primeros enfoques*, Murcia, 1980.
- 18 ARGILES, C., "L'activitat... opus cit.", menciona una relación de canteros que trabajaban para la Seu Vella de Lleida , y entre los piquers de 1407 encontramos a Francesc de Baldomar, piquer procedente de la pequeña población de Baldomar, pueblo del Segre, cercano a Artesa de Segre.
- 19 CARRERES ZACARÉS, S., "Cruces terminales de la ciudad de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, pp. 83-108
- 20 En SANCHIS SIVIERA, J., *La catedral... opus cit.*, p. 45, se fechaba este dato en 1439. En realidad corresponde a 29 de abril de 1440, ACV, signatura: 1479, fol. 31 vº "item pagui an Anthoni Dalmau maçoner imagineire per una ymatge de pedra que obra de Sancta Martha per a la capella que se construhi en la dita Seu lo reverend Penarrocha mossen Francesch Clement en manaren obrar los senyors del capitol en loch de aquella ymatge de pedra de Sancta Martha que trencaven e destruoren de la dita capella en la representacio que antigament se feu en la dita Seu de la Assumptió de la Gloriosa Verge Maria"
- 21 DOÑATE SEBASTIÀ, *Datos para la Historia de Villarreal*, Villarreal, 1971, T. III, pp.110-111
- 22 ACV, signatura: 1480, fol. 20vº, 28 de junio de 1441, "E primerament en lo beneyt nom de Jesus e de la sua gloriosa mare, dimecres a XXVIII juny per lo honorable capitol fou provehit en Anthoni Dalmau per mestre de la dita Seu e fou manat per mi dit Vicent Marti axi com a sotsobrer quel tingues per mestre e metes en posesio de la casa que tenia en Marti Llobet que mestre de la dita seu en acostumen de estar la qual cosa meti en execució". Sobre el proceso constructivo en la catedral de Barcelona, ver CARRERAS CANDI, F., "Les obres de la catedral de Barcelona", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 7, año 1913-14
- 23 Sobre las condiciones de los maestros de la seo ver las voces Nicolas de Ancona y Joan Llobet del artículo de SANCHIS SIVIERA, J., "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1925, pp. 23-52
- 24 ACV, Signatura: 3732, notario: Joan Alemany, 13 de septiembre de 1560, "(...) servíre et in omnibus operibus dicte sedis et fabrice assistere et interesse et opera predicta traçare et ordinare (...)"
- 25 Datos sobre Joan Llobet en los artículos citados de TRAMOYERES, L., *Los artesonados... opus cit.*, especialmente en la pp. 69-70, en SANCHIS SIVIERA, J., *Maestros de obras... opus cit.*, pp. 30-34 y *La escultura... opus cit.*, p. 20, además de en SERRA, A., *Al servicio... opus cit.*, p. 112
- 26 Sobre la figura de Pere Balaguer, mirar los dos artículos de SANCHIS SIVIERA, J., citados que complementan las noticias que aparecen en el libro de la Catedral de Valencia. En *Maestros de obra... opus cit.* especialmente pp. 33-36, en *La escultura... opus cit.* p. 11 Además para su actuación en las Torres de Serrano, ver ALMELA Y VIVES, F., "Pere Balaguer y las Torres de Serranos", *Archivo de Arte Valenciano*, 1959, pp. 27-39
- 27 Sobre Marti Llobet, mirar SANCHIS SIVIERA, J., "Maestros de obras... opus cit.", p. 40, SANCHIS SIVIERA, J., "La escultura... pp. 17-20 y SANCHIS SIVIERA, J., *La Catedral... opus cit.* especialmente pp. 98 y 128
- 28 ACV, signatura: 1480, fol. 20vº, "E mes avant aquell dia mateix fou provehit per lo dit honorable capitol ques acabas lo dit portal de alabast del cor e ques desfes lo portal e tot lo que era errat e mana a mi que tantost metes la cosa en execució"
- 29 El documento completo sobre este retablo del trascoro y la visura posterior en SANCHIS SIVIERA, J., "La escultura ... opus cit.", pp. 5-9
- 30 Los extractos de la documentación que mencionan a Julià lo florentí en SANCHIS SIVIERA, J., *La catedral... opus cit.* p. 216.
- 31 DURAN Y SANPERE, A., *Els retaules de pedra*, Vol II., Barcelona, 1934, p. 19, quien señalaba que este florentino podía ser el mismo que trabajaba en Barcelona en 1433-35, haciendo unas pilas bautismales para la catedral. Este maestro se llamaba Julià Nofre, y aparecía citado como imagineire

- de la ciutat de Florencia, al respecto ver MAS, J., "Notes de escultors antics a Catalunya", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VII, años 1913-14, p. 118
- 32 ARCHIVO PROTOCOLOS PATRIARCA DE VALENCIA, (en lo sucesivo APPV), notario: Lluís DESPUIG, signatura: 22027, 20 de junio de 1427, "en Jacme Steve picapedrer ciutat de Valencia (...) fiats obligat de emparedar los archs e crehuers de la dita confraria (de Sant Jordi) començada a obrar (...)"
- 33 APPV, notario: Andreu POLGAR, signatura: 23198, 12 de julio de 1430, "(...) Jacme Steve piquer de Valencia per fer o fabricar una capella en la esglesia de mon senyor sant Francesch orde de freres menors de la dita ciutat de Valencia (...) que la dita capella haja de tou quatorze palms poch mes o menys e de peu dret haja setze palms tro als represes o capitells don moura la volta e d'aquí ensus tant com demane la raho del compas a coneguda del mestre. (...) Que lo dit mestre sia tengut de obrar la volta de la capella en tal manera que responga a la obra dels peus eque lo compas de la volta sia de terç poch mes o menys e que la volta sia de pedra appellada duelles (...)"
- 34 GLICK, T., *Regadío y sociedad en la Valencia medieval*, Valencia, 1988, pp. 363-367
- 35 TOLOSA, L., *La Capella Reial de Alfons el Magnànim*, II, *Documents*, Valencia 1996, p. 28 y p. 88
- 36 FALOMIR, M., *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, 1996, pp. 531-537
- 37 ACV, 1480, 20 de agosto de 1442,
- 38 Entre los nombres que figuran en la documentación hay que señalar a Jaume Pérez, Juan Segrera, Miguel de Conqua, Juan de Segorbe, Fernando Gozalbo, Gaspar Ferrando, Arnaldo Bruxells, Diego Martínez, Pere Teixidor, Pere Garcés, Simó Bonfill, Pere Vallebrera, Pere Antoni, Antoni Lopiç, Johan de Caritat, Baltasar Ciges y Jacquet de Villans
- 39 Un resumen de la actividad de Joan Sagrera, primo de Guillem Sagrera en ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*, Barcelona 1970, especialmente p. 81, 197, 208-216
- 40 APPV, notario: Joan Navarro, signatura: 17908, 20 de mayo de 1456, "sostengut de fer una escala de pedra en la qual escala haia denou graons si menester hi seran e lo grabo haia set palms de lonch menys del ramblador e hun palm dalt e la amplaria que poran segons hi cabran e la escala sia a una tirada sense girada (...) en la escala haia son ramblador de bona pedra ben obrat ab gentil mollura en lo passama e baix al peu de la escala haia una agulla ab hun lleo e hun bell cavalcador e sia de una peçaltem mes que la volta de la escala sia tota de pedra del peu del arch nou tro al vell e en lo peu del arch haia dos filades de pedra que façen rezenbent a la volta de la escala (...)"
- 41 SANCHIS SIVIERA, J., *La catedral... opus cit.*, p.227
- 42 La capella reial... opus cit., p. 155
- 43 APPV, notario: Lluís MASQUEFÀ, signatura: 18560, 8 de agosto de 1480, "Ferdinandus Gonçalvez, fusterio, per obra de fusta de la Seo de Sogorb, "Hun cor de cadires, faristol, portal e portes e tres cadires prop lo altar. E primerament com lo dit cor de cadires se ha de fer en aquell mateix lloch hon lo cor vell esta de present empero com en lo nou ha de haver cadires principals ab ses cubertes o tabernacles sera davant cascuna cadira altres davant cadires e bancals axí com esta lo cor de la Seu de Valencia (...)"
- 44 La Capella reial... opus cit., p.29. Gaspar Ferrando también figura como testigo en 1442 del época de pago a Antoni Dalmau por el retablo de Burjasot, cifrar más adelante.
- 45 SERRA, A., "El portal de Quart y la arquitectura valenciana del siglo XV", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LII-1993, pp. 189-201
- 46 APPV, notario. Ambros ALEGRET, signatura: 20709, 10 de enero de 1441, "Franciscus Baldomar e Jacquet de Vilants lapicida (...) portico ante capellam et pro portale facta ante cancellam et campanile (...)"
- 47 DONATE SEBASTIA, "Retrato arqueológico de una iglesia desaparecida. La parroquial de San Jaime de Villarreal", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, enero-marzo 1981, pp. 117-149. La fecha exacta es de 1442 y no 1441 como se señala a lo largo de este artículo
- 48 Esta referencia se databa en SANCHIS SIVIERA, J., *Maestros y lapicidas... opus cit.*, p. 44 en el año 1440, pero en realidad corresponde a 1442, ver ARV, notario: Juan García, sig: 1096, 19 de julio de 1442, "Antonius Dalmau magister operis ville Sedis Valentie fiat apoca Matheo Cristofori vicini loci de Burjasot et domino Perales vicini eiusdem loci absens et manumissores ultimo testamento Bernardi Perales gran dicti loci de XX duabus libris monete regalium Valencie racioni cuiusdam retabuli facti de fusta ad opus ecclesie dicte loci". El contrato con el pintor Jacomart se conserva en el ACV, y es anterior. notario: Jaume Monfort, sig: 3661, 28 de febrero de 1441, "Capitols concordats entre mestres Jacomart Bacho en Mateu Cristofol e en Benet Perales, marmesors del darrer testament de Benet Perales quod vehi del dit loch de Burjasot sobre hun retaule per obs de la esglesia del dit loch de la istoria de sent Miquel ab banch ab la istoria de la passio ab ses polseres (...)"
- 49 SANCHIS SIVIERA, J., *Maestros de obra ... opus cit.*, p. 44
- 50 ACV, signatura: 1480, 29 de noviembre de 1447, "Doni a mestre Dalmau mestre de la seu per dos jornals que despes en fer un pilar revestit de fusta per a mostrar la custodia e per certs bastiments que feu per a la custodia"
- 51 Sobre el monasterio de la Trinidad y su vinculación con Dalmau ver ZARAGOZA, A., "Real Monasterio de la Trinidad" en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, T. X, Valencia, 1995, pp. 140-149.
- 52 Ver apéndice documental, documento nº2
- 53 ACV, sign: 1481, 11 de agosto de 1451, "Pagui a Na Francescha muller den Antoni Dalmau per netegar lo portal del cor de alabast"
- 54 CARRERES ZACARÉS, S., *Cruces de término...* opus cit., 1928, p.76
- 55 Ver apéndice documental, documento nº1
- 56 ALMELA Y VIVES, F., *Valencia y su reino*, Valencia, 1965, pp.294-295, la noticia carece de referencia documental
- 57 DALMASES, N., y PITARCH, J., *Opus cit.*, p.206
- 58 No hemos encontrado referencia alguna a este maestro ni en Valencia ni en Cataluña
- 59 SANCHIS SIVIERA, J., *Maestros de obras opus cit.*, p. 38
- 60 Un resumen de su proceso constructivo en VV.AA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1991, ver especialmente FALCÓN, T., "El edificio gótico", pp. 133-172
- 61 Una revisión actualizada de la catedral de Valencia, en BÉRCHEZ, J., y ZARAGOZA, A., "Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María" en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, T. X, Valencia, 1995, pp. 16-55.

# Una propuesta de reconstrucción del Retablo de las Ánimas de la iglesia de San Miguel de Peñafiel

M<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.), Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*En este artículo se plantea la reconstrucción en su estado inicial de un retablo perteneciente al ámbito palentino de influencia burgalesa del primer tercio del siglo XVI, profundamente alterado en el siglo XVIII. Algunas de las tablas incorporadas al retablo actual se relacionan con el primitivo retablo mayor y el Maestro de Osma. Asimismo, se pone de manifiesto la práctica frecuente de inspirarse en grabados para la concepción de las escenas.*

## SUMMARY

*This article deals with the restoration in its initial state of an altarpiece belonging to the palentian scope with Burgos influence of the first third of the XVIth. century, profoundly altered in the XVIIIth. century. Some of panels included in the present altarpiece are related to the primitive high altarpiece and the Master of Osma. Likewise, the frequent practice of obtaining inspiration in engravings for the design of the scenes is clearly shown.*

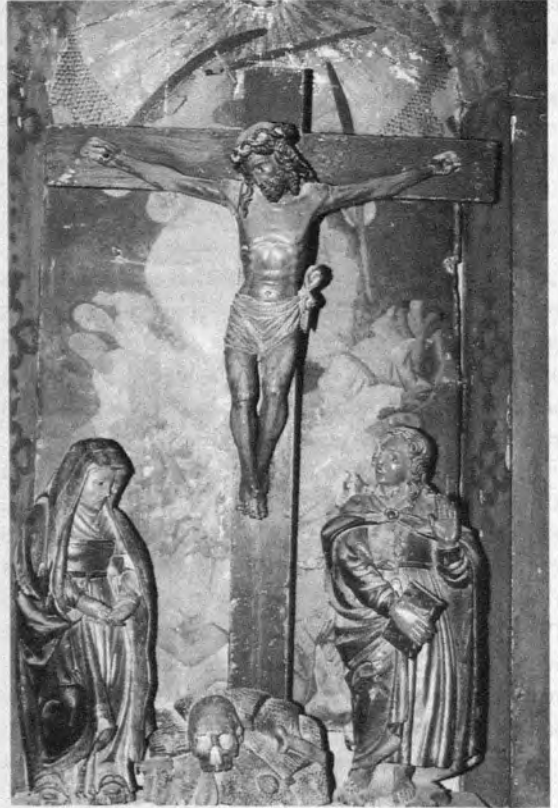
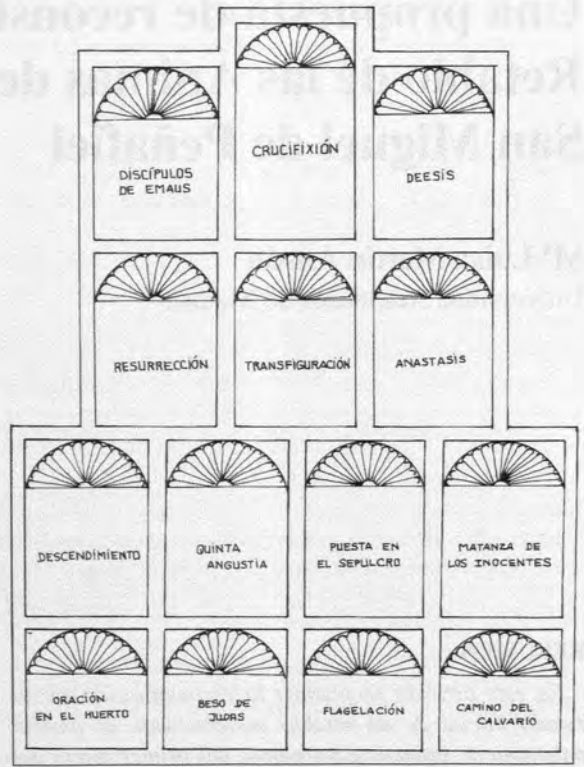
La iglesia de San Miguel en Peñafiel responde a una construcción de las postrimerias del siglo XVI. A los pies conserva la antigua cabecera de la construcción románica, convertida en capilla bautismal. El retablo que va a ser objeto de nuestro estudio, está situado en el primer tramo de la nave del Evangelio. .

En su estado actual, está recompuesto con relieves en madera y pinturas de diversos momentos, en la predela, en el remate de la calle central y en las entrecalles. Se le denomina retablo de la Soledad, seguramente debido a la pintura de la Dolorosa de la segunda mitad del siglo XVII que lo corona. También se le conoce vulgarmente como "Retablo de las Ánimas"<sup>1</sup>. Al retablo inicial pertenecen trece escenas, un grupo del Calvario y fragmentos de pilastras con decoración "a candelieri".

Los relieves están realizados en madera policromada y corresponden al primer tercio del siglo XVI<sup>2</sup>.

Siguiendo las características de la escultura policromada de este momento, en muchas imágenes se dejan amplias superficies solamente doradas<sup>3</sup>. Especialmente en algunos fondos de paisaje con árboles y en ciertos ropajes, se puede apreciar el empleo de plata bajo los colores, de forma que se trata de imitar, mucho tiempo después (más de un siglo), el efecto del esmalte traslúcido sobre plata con sus reflejos de tonos fríos.

La escasa ornamentación existente utiliza motivos de jarrones, flameros, tallos, cabezas de serafines, rostros de medias lunas contrapuestos, etc. Los relieves (algunos mutilados en los laterales), van encuadrados en hornacinas rematadas en veneras con las charnelas dispuestas hacia adentro si bien en algunos se han cortado. Por la forma de disponer la concha y por sus dimensiones, es de suponer que la escena de la Transfiguración debió ubicarse en el centro y en la parte alta del retablo.



Las figuras suelen responder a un mismo modelo. Presentan movimientos pausados y visten acordes con la moda del momento. Se deja sentir de forma especial la influencia alemana, sobre todo en el traje militar<sup>4</sup>. En general presentan canon corto y angulosidad en los rostros, de acuerdo con los seguidores del primer estilo de Bigarny. Sólo en ocasiones se produce un alargamiento de su silueta que le confiere cierto refinamiento.

Aunque por la iconografía observamos que se trata de un retablo de la Pasión, la expresión del sentimiento y el dolor, en general, son contenidos, sin gran gestualización. El número de figuras que componen las escenas es notorio y su disposición en el espacio resulta, a veces, algo torpe, sustituyendo la perspectiva por la superposición de planos.

Los modelos en que se inspiran corresponden en su mayoría a patrones del mundo gótico. Se reconocen grabados de Schongauer o Durero. Sólo esporádicamente se atisba la entrada del influjo italiano en algún contrapuesto o algún tratamiento anatómico. Los fondos suelen ser neutros y cuando se incluyen elementos ambientales son muy esquemáticos.

En la actualidad el centro lo ocupa una pintura en tabla, detrás del grupo del Calvario, con la figura de San Miguel, que probablemente perteneció al primitivo retablo mayor<sup>5</sup>. Caamaño la clasifica como del Maestro de Osma cuyas figuras define como "*de ojos ligeramente abultados, cejas separadas y perfectas, de expresión impassible y aire estático. Nada mas peculiar del Maestro de Osma que esa imperturbabilidad*"<sup>6</sup>.

Probablemente hay que relacionar con este Maestro o su taller otras tres tablas también incorporadas al retablo; una en la predela; el Ecce Homo, y dos en la parte superior, a los lados de la Dolorosa; San Juan Bautista y San Jerónimo. La relación del santo precursor con Santa Catalina en la predela del retablo de la iglesia de Corrales de Duero, cerca de Peñafiel, es evidente. Así pues podría pensarse que todas ellas formaron parte del primitivo retablo de la iglesia de San Miguel.

El retablo ha sido situado cronológicamente en el segundo cuarto del siglo XVI y puesto en relación con la escuela de Bigarny<sup>7</sup>. En realidad pertenece al ámbito palentino de influencia burgalesa.

A este taller palentino relacionado con Bigarny se vinculan obras de la comarca vallisoletana en poblaciones pertenecientes eclesiásticamente a la diócesis de Palencia. Entre ellas el retablo, en el primer tramo del lado del Evangelio, de la iglesia de Santa María de Peñafiel, en relación con el de San Miguel de Ampudia. Como señala Azcárate, también se puede incluir en este grupo "*un recompuesto retablo en la nave lateral del Evangelio, de San Miguel, de Peñafiel, con escenas de la infancia, Pasión y Resurrección de Cristo, cuya traza actual, con una pintura flamenca con la Caída de los ángeles rebel-*

*des no parece pueda ser la primitiva, al mismo tiempo que su estilo es de muy inferior calidad al de Santa María, aún muy influido por el gótico*"<sup>8</sup>. Según el propio Azcárate no pueden relacionarse con ningún artista conocido.

Portela vincula el retablo de Santa María de Peñafiel con el de San Miguel de Ampudia suponiéndoles obra del mismo autor, "*discípulo seguramente de Bigarny*". Respecto al retablo de San Miguel de Peñafiel dice: "*También en relación con el foco palentino de influencia burgalesa están los relieves de la vida de Cristo que aparecen en un retablo formado por restos de otros varios en la nave del Evangelio de la iglesia...*"<sup>9</sup>.

Con posterioridad Parrado del Olmo, a propósito del retablo de Santa María, establece la relación con un escultor que prefiere denominar como Juan Ortíz el Viejo I, para distinguirlo de otro maestro homónimo que trabaja en Palencia en la segunda mitad del siglo. En cuanto a la decoración del ensamblaje encuentra relaciones, además, con el remate del mayor de la catedral de Palencia, contratado en 1518 por el entallador palentino Pedro Manso. Supone que este entallador pudo participar en el ensamblaje y talla decorativa del de Santa María. Tanto este como el de Ampudia los sitúa en torno a 1521<sup>10</sup>.

La concepción de las escenas y el estilo de las figuras nos lleva a plantear la vinculación del retablo de San Miguel con el de la iglesia de Santa María, también en Peñafiel<sup>11</sup>, y con algunas figuras del retablo de la iglesia parroquial de Amusquillo (Valladolid). Todo apunta pues a buscar la autoría en artistas palentinos del primer tercio del siglo, con los que se relacionan las mencionadas obras.

La atribución del retablo de la iglesia de Santa María a Juan Ortíz el Viejo (activo entre 1518 y 1548) permitiría poner el de la iglesia de San Miguel en relación con el taller del mismo escultor, dada su inferior calidad pero también sus muchos puntos de contacto. De este modo, durante el segundo decenio del siglo surgen las primeras obras de influjo renaciente todavía muy cargadas de goticismo.

El contacto con la escuela burgalesa y especialmente con la personalidad de Bigarny, hay que buscarlo a través de la escuela palentina. Su intervención en el retablo de la catedral de Palencia fue sin duda decisiva. Sin embargo, hay que tener en cuenta que cuando en una zona trabaja un Maestro de gran personalidad, de él derivan generalmente unos seguidores que en sus talleres copian e interpretan su estilo y no siempre, salvo la existencia de datos documentales, es posible individualizar estos maestros y aún menos los escultores de taller.

Además, no debemos olvidar la práctica bastante habitual de que un maestro contrate una obra y a su vez éste haga una segunda e incluso una tercera subcontrata del encargo, en una actuación que poco difiere de la de un empresario. Todo esto conduce a reconocer que, en ocasiones, ni siquiera la documentación es determinante para garantizar la atribución de una obra al pintor o escultor







que la contrata. De ahí que tratar de precisar la identidad de maestros secundarios es a menudo empresa baldía.

La organización del retablo de la iglesia de San Miguel fue totalmente alterada en 1761, según se desprende de los Libros de Fábrica de la iglesia: “*Dos mil doscientos ochenta y cuatro reales que tuvo de costa la obra de la sacristía vieja en donde se puso la pila bautismal. Mas doscientos cuarenta y dos reales que tuvo de costa componer y limpiar el retablo de la Soledad*”<sup>12</sup>.

Siguiendo la disposición de retablo en forma de nutrido casillero, típica de los momentos iniciales del siglo XVI, en que todavía quedan resabios del mundo gótico y se van incorporando las nuevas corrientes del mundo italiano, se pueden formular distintas propuestas de reconstrucción para el retablo de San Miguel.

Sin duda todas resultan arriesgadas, máxime al desconocer la ubicación original del retablo. Tampoco conocemos si falta algún relieve, aunque su secuencia, bastante lógica, permite suponer que las mutilaciones han afectado más al recorte de las escenas conservadas para adaptar sus proporciones y, sin duda, a los elementos decorativos que sirvieron de encuadramiento.

Respecto al programa iconográfico, estamos ante un típico retablo de la Pasión con la inclusión de la Deesis,

tema no frecuente en ellos. Una escena de carácter similar podemos contemplar en el remate del retablo de San Miguel de Ampudia. Así mismo, dentro del ciclo de la Pasión puede sorprender la presencia de la Matanza de los inocentes, escena frecuente en los retablos góticos. Sin duda, alude a la inocencia del propio Cristo que, como aquellos niños, fue sacrificado.

La ordenación de las escenas más frecuente —“*entendiéndose por tal la sucesión cronológica según el relato evangélico y las vidas de santos*”<sup>13</sup>—, es la horizontal y la lectura de izquierda a derecha y de abajo arriba. Dada la identidad de las escenas esta secuencia parece la más correcta a la hora de plantear una posible reconstrucción.

Aunque algunos suponen una predela formada por una serie de tablas entre ellas el *Ecce Homo*, San Juan Bautista y San Jerónimo<sup>14</sup>, parece más probable, como se ha señalado, que las pinturas en tabla pertenecieran a otro conjunto. De este modo, el retablo seguiría la pauta de otros ya citados como el de Santa María de Peñafiel, el de Ampudia, etc. con los que puede relacionarse.

En la predela se ubicarían los relieves de la Oración en el huerto, la traición de Judas, la Flagelación y el Camino del Calvario<sup>15</sup>. En algunos las figuras de los





extremos están mutiladas y, asimismo, se han cortado las veneras de la parte superior<sup>16</sup>. El primer cuerpo incluiría los temas del Descendimiento, la Quinta Angustia, la Matanza de los inocentes. El segundo cuerpo lo ocuparían la Resurrección, la Transfiguración y la Anastasis. En el tercero, la Cena de Emaus y la Deesis. El grupo del Calvario podría situarse entre estas dos últimas o bien como remate .

## ANÁLISIS DE LAS ESCENAS.

### *Oración en el huerto*

A la izquierda tres apóstoles en actitud somnolenta mientras a la derecha Cristo, ajeno al grupo, de rodillas, con las manos juntas, está en ferviente oración. El fondo, con pequeños árboles de copa redondeada, pretende recordar el huerto de los olivos.

### *Prendimiento y beso de Judas*

Recoge los diversos episodios tradicionales. San Pablo de frente sostiene en una mano la espada con la que corta la oreja a Malco que está a sus pies. Judas, con la bolsa de monedas en su mano, besa a Cristo mientras un guerrero vestido con armadura coge a este último por el brazo. Las figuras se amontonan con la sensación de horror vacui.

### *Flagelación*

La escena está cortada faltando el brazo de los soldados de ambos lados. Reproduce un esquema habitual

entre fines del siglo XV y principios del siglo XVI , tomado del grabado de Schongauer. Cristo en el centro atado a la columna es golpeado por dos soldados, uno de frente y otro de espaldas cerrando la composición. En un segundo plano se ve un tercer soldado vestido con armadura.

### *Camino del calvario*

Cristo es ayudado a llevar la cruz por Simón de Cirene y acompañado por una serie de guerreros de los que uno lleva casco con alas; otro deforma su rostro al tocar una flauta y el que abre el cortejo, con rostro de rasgos muy acentuados, recuerda el expresionismo nórdico de los últimos momentos del gótico.

Este mismo esquema compositivo lo encontramos en numerosas ocasiones, por citar sólo alguna haremos referencia al retablo del Monasterio de El Paular ,la fachada de Santa María de Aranda de Duero o el trasaltar de la catedral de Burgos. En última instancia la fuente hay que buscarla en los grabados de Schongauer y Durero (serie de la Gran Pasión- 1498-1510 - y de la Pequeña Pasión- 1509-1510 -) que circularon ampliamente.

### *Descendimiento*

En el centro la cruz sobre la que apoya la escalera. Nicodemo y José de Arimatea proceden a desclavar el cuerpo de Cristo. La Virgen espera sentada al pie de la cruz acompañada de las Marías.

### *Quinta angustia*

María en el centro en posición inestable (medio sentada, medio arrodillada) sostiene en sus brazos el cuerpo inerte de Cristo. La rodean las Santas Mujeres. M<sup>a</sup> Magdalena con el bote de perfumes en una mano, con la otra coge la mano de Cristo que besa. Al fondo aparecen José de Arimatea y Nicodemo. El segundo parece vestir una capa pluvial y lleva en su mano las tenazas. Recuerda una figura de Santo Diácono de F. Vigarny en el retablo mayor de la catedral de Palencia.

La composición con la figura de Cristo en diagonal trae a la memoria todavía la pintura flamenca. El momento elegido no aparece recogido en los Evangelios. Se trata de una escena intermedia entre el Descendimiento y la Puesta en el Sepulcro.

### *Cristo es depositado en el sepulcro*

El restringido espacio condiciona las dimensiones del sepulcro y la figura de Cristo sólo aparece en tres cuartos. Sin embargo, llama la atención el tratamiento del torso de Cristo con una musculatura acentuada así como la posición de la figura que le sostiene colocada delante del sepulcro. Son las escasas notas que podemos relacionar con el mundo italiano.

La Virgen marca el eje compositivo y detrás de Ella, las tres Marías. En el último plano, unos árbolitos sugieren el escenario al aire libre.

### *Resurrección*

La figura de Cristo triunfante saliendo del sepulcro ocupa casi todo el espacio. Envuelto en amplio manto que deja visible el costado, bendice con su mano derecha. A los lados del sepulcro los soldados se disponen en planos superpuestos y cierran la composición en ángulo las piernas extendidas de los dos primeros. Llevan armaduras, cascos con barbeta, con alas y escudo de rodela igual que en las escenas del Prendimiento o del Camino del Calvario.

### *Matanza de los inocentes*

Es tal vez una de las escenas con mejor tratamiento espacial ya que la superposición de planos está vinculada a la disposición de, al menos, algunos escalones. De esta forma podemos observar tres zonas diferentes. Un primer plano donde tres soldados están sacrificando a los niños (el que aparece caído en primer plano recuerda al Niño de la Natividad del retablo de la iglesia parroquial de Amusquillo, Valladolid). Los tres han perdido sus espadas. Detrás las madres se lamentan con un sufrimiento contenido, prácticamente sin gesticulación. Al fondo, a la izquierda, una sencilla arquitectura en cuya ventana aparece asomado Herodes, con cetro y corona, se convierte en el único elemento ambiental.

### *Cena de emaus*

El momento elegido es el reconocimiento de Cristo por los discípulos en el acto de la partición del pan. Los tres personajes se sitúan en torno a una mesa rectangular apoyada en un soporte central. Cristo marca el eje compositivo. Está de pie, ante una especie de dosel. A los lados los discípulos, uno con sombrero y bastón de peregrino, están sentados en un banco y una silla de tijera respectivamente. La inspiración en el grabado de la serie de la Pequeña Pasión de Durero, en torno a 1510, es evidente.

### *Transfiguración*

Dos zonas están perfectamente diferenciadas. La terrenal donde se ubican Pedro, Santiago y Juan, delimitada por unos árbolitos, y la celestial que comienza a partir de la disposición de unas nubes. En ésta, el centro lo ocupa Cristo bendiciendo y a los lados las figuras de Moisés y Elías arrodillados.

### *Anastasis*

Cristo rompe las puertas del infierno. Deja constancia de su victoria sobre Satán y libera a distintos personajes. Los demonios aparecen en la parte superior huyendo. A la derecha Cristo y ante El, saliendo de la boca de Leviatán, Adán y Eva de rodillas y en segundo plano los gemelos Leucio y Carino, según el relato que del "Descenso a los Infiernos" hacen los Evangelios Apócrifos de la Pasión y Resurrección (Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo).

### *Deesis*

La escena del Juicio Final según la tradición bizantina se divide horizontalmente en dos zonas por medio de unas nubes, pero quedan interrumpidas en el centro por la presencia de un serafín que sirve de nexo de unión entre ambas. En la parte superior, Cristo en majestad, sentado y bendiciendo, apoya sus pies en la bola del mundo; a los lados, la Virgen y San Juan Bautista arrodillados. Debajo, a la derecha de Cristo se sitúan los bienaventurados y a la izquierda los condenados, empujados por el demonio caen en la boca del infierno. De nuevo la inspiración de la escena hay que buscarla en el grabado de la serie de la Pequeña Pasión de Durero.

### *Calvario*

El grupo del Calvario coronaría el retablo a la manera tradicional. Cristo en la cruz con tres clavos, paño de pureza anudado en la cadera, corona de espinas, cabello largo y barba, dirige la mirada hacia su madre con gesto de dolor contenido. Al otro lado, San Juan levanta su cabeza hacia Cristo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Así se referencia en 1903, HUERTA, R. "La segunda Excursión a Peñafiel", *B.S.C.E.* Valladolid, Año I, nº 5, 1903, p.38.
- <sup>2</sup> En líneas generales y considerando las mutilaciones que han sufrido, sus medidas oscilan entre 0,62 m. alto x 0,57 m. ancho y 0,62 m. alto x 0,60 m. ancho para los relieves de la predela; 0,89 m. alto x 0,59 m. ancho y 0,90 m. alto x 0,60 m. o 0,62 m. ancho para el resto de las escenas. Las pilastras miden en torno 1,18 m. alto x 0,12 m. ancho y las veneras 0,28 m. alto x 0,65 m. ancho.
- <sup>3</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "La policromía en la escultura castellana". *A.E.A.*, nº 104, t.XXVI, 1953, p.305.
- <sup>4</sup> España tuvo ocasión de recibir influjos directos de Alemania ya que los soberanos de la casa de Austria solían llevar tropas alemanas como acompañamiento. Ver: BERNIS, C. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962, pp.25-26.
- <sup>5</sup> Esta pintura debió colocarse en el retablo actual en torno a los años cuarenta ya que supone una novedad en el viaje realizado, entre otros, por Lafuente Ferrari en 1941 "...En Peñafiel, nada nuevo sobre lo ya apuntado en otras excursiones, salvo una buena tabla que sirve de fondo a la hornacina central del altar viejo de San Miguel". Excursiones. *B.S.E.A.A.* Valladolid, 1941, t.VII, p.7.
- <sup>6</sup> CAAMAÑO, J.M. "Una nueva obra del Maestro de Osma". *B.S.E.A.A.*, Valladolid 1962, p.261- 263.
- <sup>7</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Inventario Artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1970, pp.227-228. *Ibidem*, *Guías Artísticas de España. Provincia de Valladolid*. Barcelona, 1968, p.27.
- <sup>8</sup> AZCÁRATE, J.M<sup>º</sup>, *Escultura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, vol.XIII, Madrid, 1958, pp.79-80.
- <sup>9</sup> PORTELA SANDOVAL, F.J. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia, 1977, pp.90, 103-104.
- <sup>10</sup> PARRADO DEL OLMO, J.M. en *Las Edades del hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*. Salamanca, 1988, p.257. Dice que Portela apuntó la posibilidad de que el escultor pudiera ser identificado con el imaginero Juan Ortíz el Viejo que él prefiere denominar como Juan Ortíz el Viejo I.
- <sup>11</sup> WEISE, G. *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925-32, t.III, II, p.205, incluye este retablo en el grupo palentino de influencia burgalesa. GILMAN PROSKE, B. *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*. Nueva York, 1951, considera que la escuela burgalesa se extiende a Peñafiel y en el retablo de la iglesia de Santa María, la escena de la imposición de la casulla a San Ildefonso repite la del retablo de Ampudia. p. 290.
- <sup>12</sup> VALDIVIESO, E. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Peñafiel*, T.VIII. Valladolid, 1975, p.141.
- <sup>13</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *B.S.E.A.A.* Valladolid, t.XXX, 1964, p.10. En otras ocasiones se ordenan primero las escenas del lado del Evangelio y después las del lado de la Epístola, en el sentido de la vertical. A veces, se emplea el sistema de ordenación en meandro. A pesar de existir varios sistemas de ordenación, no siempre es rigurosa pues hay también retablos carentes de todo orden.
- <sup>14</sup> VALDIVIESO, *Op.Cit.* p.137. dice que las dos tablas en el remate con las figuras de San Juan Bautista y San Jerónimo proceden seguramente de la predela de este mismo retablo que se reformó en 1761, perdiendo su primitiva fisonomía y que la pintura del Ecce Homo en el centro de la predela conserva su primitivo emplazamiento.
- <sup>15</sup> La disposición que tiene ahora: Flagelación, Camino del Calvario, Beso de Judas y Oración en el huerto no es la misma que aparece en la foto de 1958 publicada en AZCARATE, *Op. Cit.* que sitúa Camino del Calvario, Flagelación, Beso de Judas y Oración en el huerto.
- <sup>16</sup> Algo similar ocurre en el retablo de la capilla de San Gregorio de la catedral palentina.

# Dos “nuevos” dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo

Juan Herranz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Las nuevas atribuciones del plano del Alcázar de Madrid y del plano de la Casa de Servicios de El Pardo al maestro real Gaspar de Vega, junto con otros datos, nos permitirán revisar y analizar algunos aspectos significativos de estos edificios durante el siglo XVI.*

## SUMMARY

*The new attribution of the plan of the Alcázar of Madrid and the plan of La Casa de Servicios of El Pardo given to the royal master builder Gaspar de Vega, with other pieces of information will permit us to look through and to examine some significant aspects of these buildings of the XVIth. century.*

Quizás, no sea éste el momento ni el lugar más indicado para destacar la importancia del Alcázar de Madrid ni el de revisar la personalidad de sus maestros reales, pero sí podría ser una buena ocasión, tras la última exposición celebrada sobre este edificio, para aclarar algunos malentendidos y ciertas omisiones relacionados con esta exhibición<sup>1</sup>. Me referiré en primer lugar a las omisiones para tratar a continuación de lo que constituye el núcleo de este artículo, la falsa atribución de un plano realizado por Gaspar de Vega a Alonso de Covarrubias. Estos argumentos nos permitirán abordar toda una serie de cuestiones paralelas relacionadas con el edificio del Alcázar de Madrid. Entre las cuales merecen destacarse la chimenea de la Alcoba y su posible relación con la chimenea de Castilla de los franceses, las noticias sobre el despiece de cantería de la fachada principal del Alcázar y unas informaciones inéditas de unas reformas en el edificio ejecutadas en los años de 1511 y 1525.

Entre los objetivos principales de esta exposición se encontraba la recopilación de todas las fuentes más importantes, tanto gráficas como escritas, relacionadas

con el Alcázar de Madrid. Sin embargo, llama la atención la ausencia de dos importantes referencias documentales sobre este edificio. La primera de ellas es el interesante informe descriptivo realizado por Hieremias Gundlach que viajó entre los años 1598 y 1599 por la península Ibérica. Las observaciones del viajero alemán, siguiendo a Fran Von Unterkircher, desembocaron en el año 1606 en una guía o manual para viajeros<sup>2</sup>. El contenido de este manuscrito se cita en el catálogo de forma genérica, excepto cuando se utilizan sus comentarios para enumerar los objetos materiales contenidos en el Guardajoyas del Alcázar de Madrid<sup>3</sup>. El resto de los comentarios realizados por Hieremias Gundlach alusivos al Alcázar no parecen haber despertado el interés de los organizadores de la exposición, ya que no forman parte de la selección de textos recopilados en el epígrafe del catálogo titulado “El Real Alcázar de Madrid fuentes escritas”. Esta misma suerte han corrido las dos “estereotipadas” imágenes del Alcázar de Madrid que acompañan al mencionado manuscrito, privándonos de unos preciosos documentos del de por sí exiguo

repertorio iconográfico del Alcázar. Con el fin de dar a conocer el texto e imágenes que, a pesar de su gran interés son aún poco conocidos en España, he creído conveniente incluir en apéndice una traducción del informe descriptivo, realizada a partir del texto latino reproducido por Fran Von Unterkircher<sup>4</sup>. Asimismo, se reproducen los dos dibujos del manuscrito, pese a la poca calidad de las imágenes.

El dibujo de la fig.1 refleja una vista panorámica general de la ciudad de Madrid que incluye el edificio del Alcázar. Esta representación es una versión personal realizada a partir de la imagen de Madrid inserta en la obra de Braun y Hogenberg "Civitatis Orbis Terrarum". Sin embargo, la fig.2 es una vista del Alcázar y de la caballeriza que no tiene precedente iconográfico conocido. En ambos casos, el punto de vista elegido nos permite contemplar un primer plano del ala de poniente y de la fachada principal del edificio. Las imágenes del manuscrito no poseen la fidelidad ni la calidad de las perspectivas del Alcázar realizadas por Anton van den Wyngaerde, debido a la condición de aficionado del autor alemán en materia de dibujo, como él mismo se encargó de advertir al lector "...Y así en el Palacio Real (que hemos reproducido al final lo mejor que nuestra mano ha podido con sencillos trazos y sombras)". Son unos dibujos que destacan por su estilo ingenuo y simplificador, pero también por el gusto por el detalle propio del mundo septentrional.

El segundo de los silencios atañe al artículo de Javier Gómez Martínez<sup>5</sup> sobre el Alcázar de Madrid, que no aparece reseñado en la recopilación bibliográfica del catálogo. En este artículo, aparte del propio discurso, se ofrece una interesante referencia gráfica coetánea del proceso constructivo inicial del Alcázar de Madrid, correspondiente al chapado de un muro entre "la Torre Dorada (I) asta la puerta falsa que es debaxo del terado que agora se haze [pasadizo entre la torre Dorada I y el primer cubo]". Con este chapado de piedra se pretendía reforzar la base muraria del segmento que miraba a la vega del río Manzanares, el cual debía adaptarse a las formas semicirculares marcadas por los cubos del edificio. El dibujo, a pesar de no pertenecer a una parte muy significativa del edificio, tiene gran relevancia dado el escaso material informativo de este tipo conservado sobre el Alcázar, que se acrecienta por ser su autor el maestro Luis de Vega, del que tampoco poseemos mucha información adicional en este sentido. Son razones suficientemente destacadas para que el dibujo hubiera merecido un lugar dentro del proyecto expositivo.

Uno de los principales atractivos de la exposición era la oportunidad de contemplar el plano del Alcázar depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores<sup>6</sup>. Precisamente, la posibilidad de ver este pergamino me ha permitido confirmar positivamente lo que en un prin-

cipio era una simple conjetura, basada en la reproducción aparecida en el trabajo de V. Gerard<sup>7</sup>. La visión de este plano durante la citada exposición alentó nuestras dudas con respecto a la atribución a Alonso de Covarrubias. Este hecho nos llevó a realizar un examen en directo del plano, cuyo resultado, que podemos anticipar ahora, ha sido el de otorgar su autoría sin ningún género de duda, no a Alonso de Covarrubias ni a Luis de Vega, sino a su sobrino Gaspar de Vega. Semejante afirmación creemos que merece una detallada explicación y por ello es inevitable que en las líneas siguientes ahondemos en distintos aspectos de la historia del Alcázar de Madrid durante el siglo XVI.

Por extraño que parezca y a pesar de la importancia del plano de la planta alta del Alcázar de Madrid para la comprensión del proceso constructivo del edificio, ningún historiador del mismo se ha enfrentado a su estudio más allá de la descripción física, ni tampoco con un mínimo de rigor científico que razonase o cuestionase la inicial atribución sugerida por V. Gerard, en la que establecía a Alonso de Covarrubias como su autor. El argumento central de su afirmación se basaba en creer que las grafías y la forma de presentación de este plano se correspondían con las aparecidas en el plano del Hospital Tavera de Toledo, cuyo autor, según las afirmaciones de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y F. Marías, era Alonso de Covarrubias. Esta secuencia de razonamientos ha llevado a esta autora a otorgar la realización del plano del Alcázar al maestro toledano<sup>8</sup>. La categórica afirmación de V. Gerard se ha podido mantener durante todos estos años gracias a que nadie se ha planteado cuestionar o verificar este juicio ni tan siquiera con ocasión de esta exposición. El equívoco se ha visto favorecido por el tradicional protagonismo asignado a la figura de Alonso de Covarrubias dentro de las obras reales, basado parcialmente en el mejor conocimiento de su trayectoria profesional y reforzado por su prestigio. Otra circunstancia que también ha contribuido a mantener este error pudiera deberse a la difícil localización del plano.

En un primer estudio del plano podemos señalar que está realizado sobre un pergamino que mide 60 x 82,5 cm.<sup>9</sup> y no tiene escala ni orientación. Esta última afirmación debe matizarse, ya que podrían identificarse dos signos localizados en la parte superior e inferior del plano con indicaciones a dos puntos cardinales, norte y sur. Estos detalles no quieren decir que no guarde unas proporciones y equivalencias, tal y como nos indican las diferentes acotaciones que aparecen en él. A nuestro juicio, entre los méritos del plano del Alcázar se encuentra haber podido reducir la difícil planimetría del edificio dentro de unas coordenadas con principios de ortogonalidad y haber mantenido las correspondencias en las dimensiones. El plano presenta un aceptable estado de



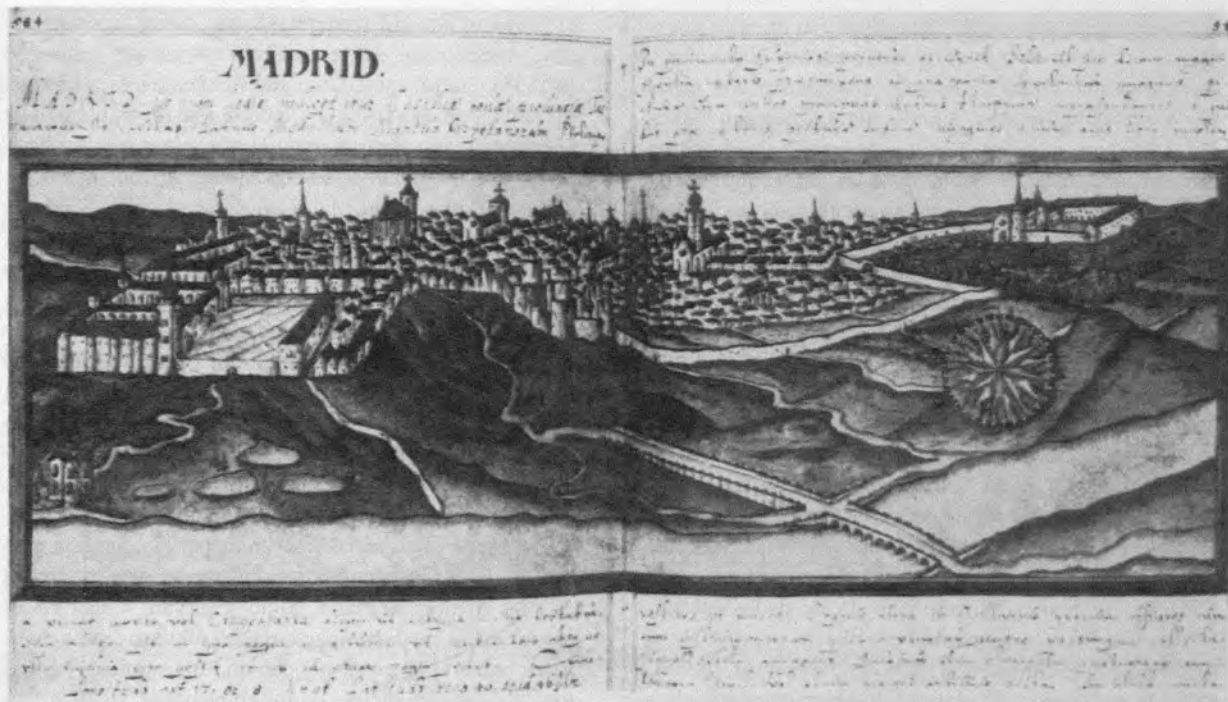


Fig. 1. *Perspectiva panorámica de Madrid del manuscrito de H. Gundlach, p.584-585.*



Fig. 2. *Perspectiva del Alcázar y Caballeriza de Madrid del manuscrito de H. Gundlach, p.589.*

conservación gracias a la propia firmeza de la superficie en la que está realizado; pero ello no ha impedido la existencia de algunas zonas deterioradas, básicamente concretadas en tres áreas. No obstante, el plano ha sido consolidado por medio de la adhesión de una fina lámina transparente por el revés del pergamino, donde aparece una anotación manuscrita -"palacio real"- realizada posiblemente por algún archivero en una fecha posterior a la cronología del plano. Uno de los desperfectos se

corresponde a un orificio situado en la parte superior del dibujo que no afecta a la comprensión del plano; los otros dos deterioros están localizados en la zona inferior del pergamino y en este caso afectan a elementos significativos del dibujo, pero sin impedir su correcta lectura. Uno de ellos se debe a unas humedades que oscurecen la superficie y el otro a una rotura localizada sobre la torre del Homenaje. Por contra, V. Gerard opina que el pergamino se encuentra en mal estado y hace imposible examinar la parte oeste de la fachada. Del mismo criterio es J.M. Barbeito quien, refiriéndose a esta parte de la fachada del mediodía dice: "aparece muy deteriorada"<sup>10</sup>. Estos comentarios nos harán comprender las interpretaciones que sus responsables hacen de la configuración de la zona sudoeste del Alcázar.

En lo que respecta a la técnica empleada en el dibujo, se puede decir que está realizado en tinta de color sepia en el que se ha dado una aguada del mismo color a los muros seccionados. En el proceso de la delineación se han empleado instrumentos tales como reglas o plantillas; también aparecen restos de huellas trazadas con punta seca, pero no existen rastros de orificios que nos indiquen traslaciones de medidas o el empleo del compás. Sin embargo, este instrumento se ha sustituido por una plantilla a la hora de trazar las semicircunferencias de los cubos de la fachada occidental. El uso de estos utensilios no ha impedido que paralelamente se maneja-se la mano alzada, sobre todo empleada para representar ciertos elementos de detalle como carpinterías, escalos-

nes, balaustres, columnas, etc. Al margen de estas cuestiones, se observa que el plano presenta acotaciones numéricas que en su totalidad corresponden con espacios de estancias o zonas significativas y que son expresadas en pies castellanos con una grafía de números romanos. Además, se puede apreciar cómo algunas de las medidas de los cuartos del ala occidental están corregidas por encima con una tinta más oscura y con un trazado más rápido pero de idéntica mano que el resto de las anotaciones. En estas correcciones se han empleado fracciones con numeración arábiga para precisar las medidas existentes, que hasta entonces se habían expresado en números romanos. Con esta misma tinta se han determinado otros posibles cambios que afectaban a la configuración del edificio. Entre estos últimos destacan las innovaciones de las ventanas situadas en la fachada del mediodía, de los cubos de la zona occidental y unos cambios en la circulación de los aposentos del ala occidental. Las correcciones en las ventanas están orientadas a ampliar el tamaño del vano y en el caso de los aposentos se quieren realizar aperturas de nuevas puertas. Estas modificaciones indican que hubo dos momentos diferentes en la realización del plano, pero sin existir entre ellos mucho tiempo de diferencia.

El plano representa la planta alta del Alcázar de Madrid tal y como indica una de las anotaciones escritas al pie del dibujo, entre las dos torres que flanqueaban la entrada principal: “[raça] alta encima de los entresuelos”. En él se plasma una distribución anterior a las reformas emprendidas por Felipe II en la década de 1560. Este rasgo, en principio, permite establecer una amplia cronología para el plano, que estaría comprendida entre los años de 1536 y 1560, período de tiempo que intentaremos concretar todo lo posible en base a diversas argumentaciones.

Si atendemos a la distribución plasmada en el dibujo, podemos constatar toda una serie de elementos definitivos del edificio tales como la estructura de dos patios adosados por medio del cuerpo de la escalera y de la capilla, la galería del Cierzo, la fachada principal entre las dos torres con sus tres ventanas, la sala Grande y la sala del Príncipe junto a la escalera de tramos rectos, el pasadizo entre la torre Dorada I y el primer cubo. Estas características, por sí solas, nos llevarían difícilmente a pensar que el plano pudiera datarse hacia 1536 como usualmente se ha hecho, ya que en esta fecha se debería corresponder con un plano de proyecto que albergaría soluciones no recogidas en el proyecto definitivo. Esta condición no se evidencia en el dibujo conservado en el Ministerio de Asuntos Exteriores que se inscribiría, más bien, en una fase avanzada o mediada de las obras, tal y como indica la propia distribución, alejada de los cambios y dudas propias de los inicios de las nuevas reformas. Cuestión que podría ser matizada si se entendiese

el proyecto constructivo del Alcázar como algo cerrado cuya concepción se realizó en un primer momento (c. 1536) y se fue materializando fielmente con el paso de los años. Pero ese sistema se puede considerar alejado de la realidad constructiva de la época, en la que generalmente las aportaciones se concatenaban. Las indicaciones contenidas en el plano no parecen corresponderse con un plano inicial de anteproyecto, ya que todo él está muy bien definido y las soluciones plasmadas parecen corresponderse fielmente con lo realizado. Por estas características y por su corrección, el dibujo debe ser interpretado como un plano en limpio de consulta, con el que se quería dejar constancia del estado y situación de la obra para que lo conocieran las personas interesadas - el Emperador, el Príncipe o alguno de los secretarios reales - y en torno a él se pudieran matizar correcciones secundarias, tal y como de hecho se puede apreciar.

Un factor de especial relevancia para la correcta atribución del plano lo componen las palabras que aparecen escritas en él, cuya grafía, como observara V. Gerard, es idéntica a las medidas aparecidas en números romanos<sup>11</sup>. Estas palabras se corresponden con los siguientes escritos: “[raça] alta encima de los entresuelos” (texto situado entre las dos torres de la fachada principal), “sala grande encima del çaguan” (frase utilizada para señalar la sala de la Emperatriz situada sobre el zaguán), “tribuna encima” y “capilla” (se localizan en la capilla real), “chimenea de alcova” (definición que aparece emplazada en la parte más septentrional del cuarto situado entre el cubo I y el cubo II dentro de la zona occidental), “sala” (con este término aparecen denominados tres espacios diferentes uno es la sala Grande, otro es la sala contigua a la sala Grande que denominan sala del Príncipe y el último se encuentra en una zona situada en el centro de la crujía oriental del edificio); por último, la palabra “estufa” sirve para designar al cubo III y a la torre del sudoeste. La persona que ha escrito todas estas palabras es la misma que ha dibujado el plano dado el carácter unitario que presentan ambas realizaciones.

Las grafías del plano no resisten un primer examen comparativo con la escritura de Alonso de Covarrubias, circunstancia que, de entrada, nos obligaría a descartar su autoría, a pesar de las reconocidas afirmaciones contrarias de V. Gerard y más recientemente de otros autores como Rosario Díez del Corral<sup>12</sup>. La grafía se corresponde inequívocamente con la escritura de Gaspar de Vega, especialmente con la de aquellos documentos en los que el maestro se ha preocupado por cuidar la escritura. Baste para ello ver y comparar las diferentes reproducciones de las escrituras que adjuntamos de los dos maestros reales para comprobar la nueva atribución. En ellos podemos observar cómo la irregular grafía del maestro toledano está muy lejos de la corrección de la escritura apareci-

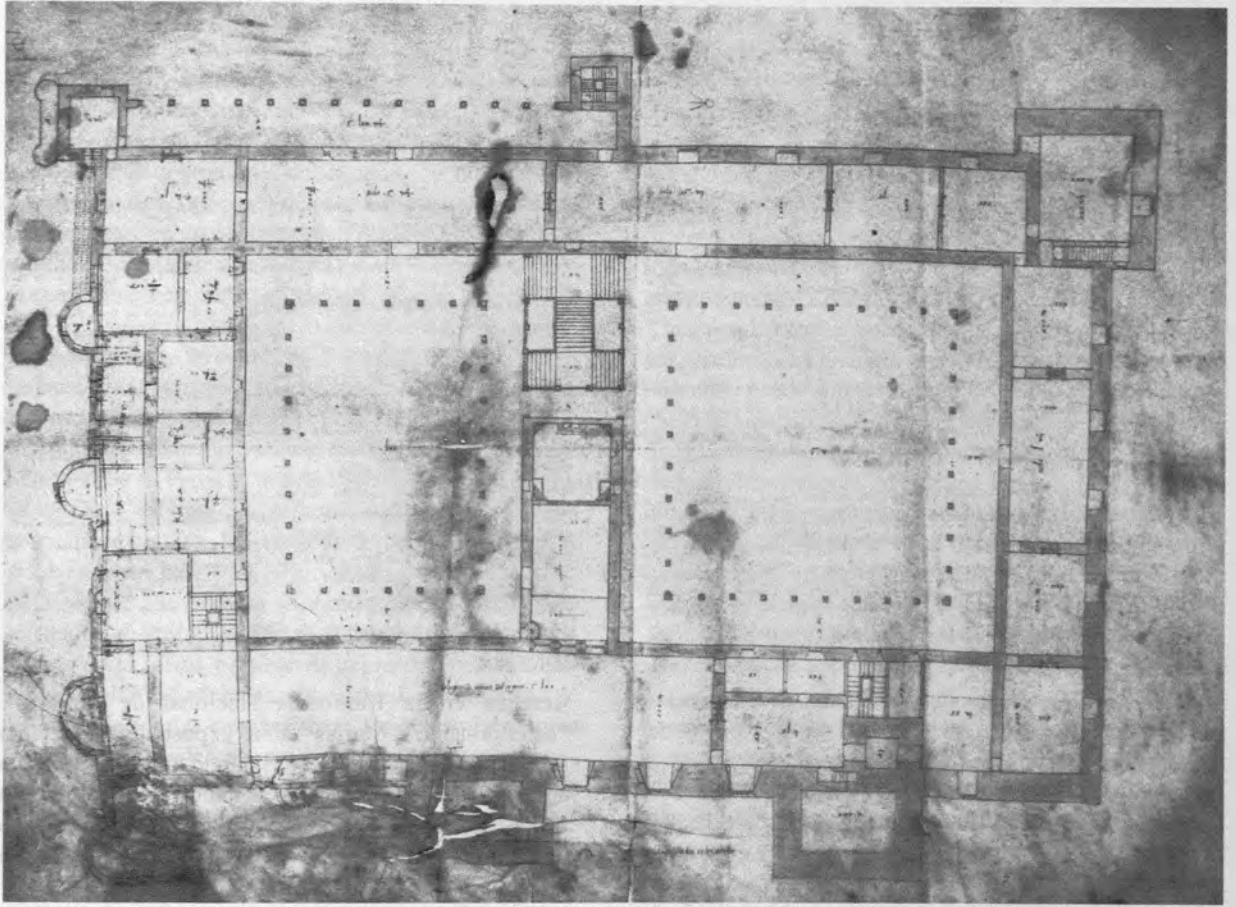


Fig. 3. Gaspar de Vega. Planta superior del Alcázar de Madrid (c.1542-c.1548). Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores. Planero 1, Cajón 8, n.7.

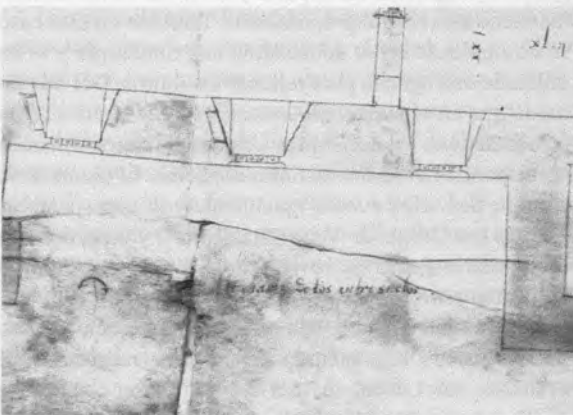


Fig. 4. Detalle de la grafía aparecida en el plano del Alcázar.

da en el plano, que coincide con la letra de Gaspar de Vega. Si nos fijamos en un pequeño detalle como el de la grafía de la letra "i" vemos como Alonso de Covarrubias únicamente emplea en su escritura la grafía "y" mientras que Gaspar utiliza la "i" en coincidencia con las grafías del pergamino.

En virtud de este nuevo dato también es obligado revisar la cronología mantenida para el plano de c.1536, y retrasarla hasta entrada o mediada la década de los cuarenta, ya que hasta ese momento Gaspar de Vega no se integró en el panorama constructivo. Concretamente, la primera referencia de este maestro data de 1541, cuando contaba unos 18 años de edad, y difícilmente pudo acometer la ejecución del dibujo a una edad más temprana.

Insistiendo sobre algunas cuestiones de la representación gráfica ejecutada en el dibujo del Alcázar, se puede destacar la forma peculiar de definir las ventanas, las chimeneas, los soportes de los patios (con una representación esquemática de los capiteles). Estos elementos están realizados con unas convenciones gráficas propias de Gaspar de Vega, que se repiten en otros trabajos suyos que más adelante analizaremos. Aunque V. Gerard ha creído ver en las representaciones de las columnas y de las escaleras un sistema idéntico al utilizado por A. de Covarrubias en el plano del Hospital Tavera de Toledo, basta examinar comparativamente estos dibujos para ver la distancia que los separa. El plano del hospital presenta una factura más tosca y tampoco se pueden considerar

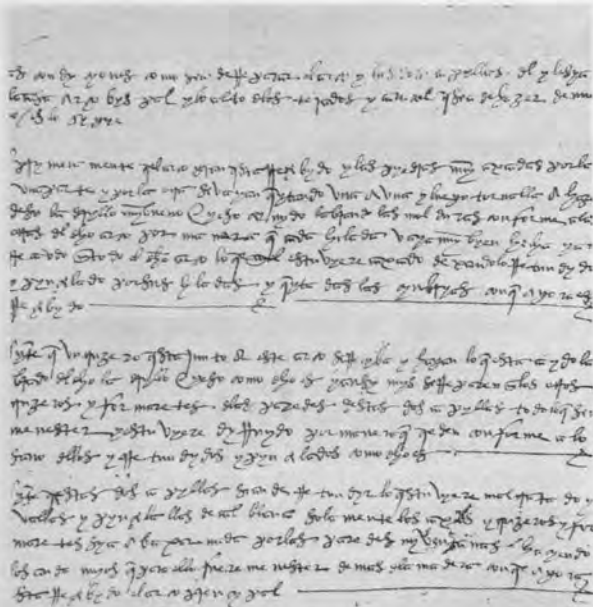


Fig. 5. Detalle de la grafía de Alonso de Covarrubias.

iguales las representaciones de columnas, escaleras u otros elementos característicos con las del plano del Alcázar. Los dos planos coinciden técnicamente en la carga expresiva y figurativa con que están articulados, que se manifiesta en la preocupación por definir detalles imperceptibles pero que tenían un gran valor en la composición de los edificios. Esta coincidencia de concepción se corresponde con un momento de imprecisión de la técnica de representación gráfica y no por estar hechos ambos planos por una misma mano. En el caso del dibujo del Alcázar de Madrid, este afán de precisión se plasmaría en el detalle de los balaustres, chimeneas, capiteles, ventanas, en el alzado de un elemento mueble que pudiera coincidir con un altar o una estufa emplazado en el tercer cubo que tenía función de estufa, etc.; también se representan otros elementos estructuralmente irrelevantes como son dos agujeros y unos círculos a modo de tapaderas correspondientes a las necesarias situadas en un pequeño espacio semicircular, que sobresalía de la fachada meridional<sup>13</sup>.

En apoyo de nuestros argumentos sobre la autoría del plano del Alcázar se puede mencionar el plano del piso alto de la casa de servicios del palacio de El Pardo. En este dibujo aparecen repetidas las mismas convenciones representativas que en el plano del Alcázar. Esta afinidad no es gratuita ya que los dos dibujos se necesitan el uno al otro para su correcta interpretación. Ante el plano de El Pardo nos encontramos con una situación historiográfica parecida. Fue reproducido en el libro *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*<sup>14</sup> sin ofrecer sus autores una información adicional salvo el de su localización, aunque erróneamente lo



Fig. 6. Detalle de la grafía de Gaspar de Vega.

situaban en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>15</sup>. Posteriormente F. Marfías<sup>16</sup> abrió la posibilidad, un tanto forzada, de que perteneciese el dibujo a Juan de Valencia al hacerlo coincidir con la mención de unas trazas de la casa Servicios, dadas por este maestro hacia 1585. En la reciente obra de V. Tovar sobre el palacio de El Pardo este dibujo no lo menciona<sup>17</sup>.

El plano está realizado sobre un papel de 29,5 x 42,5 cm., presenta un aceptable estado de conservación pese a la fragilidad del soporte y no tiene escala aunque mantiene un sistema proporcional. También en este caso se ha empleado en su delineación una tinta sepia y se ha utilizado una aguada para rellenar los muros. Del mismo modo que en el plano del Alcázar aparece la utilización de acotaciones totales expresadas con números romanos correspondientes a los distintos espacios. El plano de la casa de Servicios cuenta igualmente con unas palabras escritas por Gaspar de Vega ("traza alta") y otras debidas al secretario Pedro de Hoyo ("del servicio del Pardo") que complementan las del maestro real.

La distribución reflejada en el plano coincide punto por punto con el contenido del informe redactado por Francisco de Luzón, fechado el 10 de septiembre de 1548, y realizado después de una visita de inspección a este lugar por petición del Príncipe Felipe<sup>18</sup>. Los comentarios dedicados a la casa de Servicios indicaban que tras pasar un pequeño zaguán, se ingresaba en el primer patio; tenía éste un corredor arimado al cuarto delantero, formado por pilares de piedra berroqueña, con sus basas y capiteles apeando arcos de ladrillo. La planta del patio era rectangular de 71 por 55 pies (el plano señala 71 por 57 pies), la superficie del suelo estaba empedrada, existía

en el patio un pozo con su brocal y el aparejo para sacar el agua. A los lados del zaguán había dos cocinas. El cuarto delantero, correspondiente al primer patio, tenía un segundo piso que es el que aparece reproducido en el plano de la Biblioteca de Palacio. A este piso se accedía por una escalera principal situada en un rincón, según se entraba a la derecha y que era de tramos rectos; había otra escalera más pequeña de un único tramo, en el rincón opuesto. En el frente que miraba hacia el palacio había en el centro una sala principal, con dos cuadras a los lados. Este piso superior poseía corredores a la redonda, formados por pilares y arcos de ladrillo. Por ellos se accedía a las numerosas "cuadras" que existían a su alrededor; cada una tenía una ventana y una chimenea.

Todos los elementos indican que el plano de la casa de Servicios de El Pardo es una traza de Gaspar de Vega. Lo demuestran, en primer lugar, unas palabras escritas con su peculiar grafía y las medidas que aparecen en él. A semejanza del plano del Alcázar, está dibujado con una tinta sepia y sus trazados y grafías corresponden a una misma mano ejecutora. Pero lo más sintomático de estos planos es la forma peculiar de representar ciertos elementos como las ventanas, chimeneas o el detallismo de los capiteles. Estas características formales se encargan de reafirmar la idea de que en ambos dibujos estamos ante realizaciones de una misma persona, que no puede ser otra que Gaspar de Vega. Los dos dibujos, unidos a la traza del puente de Viveros y a la planta del claustro principal para el convento de San Benito el Real de Valladolid (éstos últimos de cronología posterior) completan de forma excepcional el legado gráfico conocido del maestro real Gaspar de Vega<sup>19</sup>.

La razón de que el maestro Gaspar de Vega realizara estos dos planos se encuentra en el papel que jugó este maestro en las obras reales, desde sus comienzos profesionales hasta su nombramiento como maestro mayor de las obras del Bosque de Segovia en 1552. Durante este tiempo, eminentemente de aprendizaje, el maestro se dedicó a ayudar de forma anónima a su tío Luis de Vega en el ejercicio de la construcción. El trabajo se desarrolló principalmente en aquellas materias que albergaban una menor responsabilidad, pero que necesariamente acaparaban un tiempo precioso en el apretado ritmo de trabajo de Luis de Vega. En concreto, nos referimos a la delineación de planos y trazas, como estos dos casos atestiguan, y a la redacción de las condiciones de los contratos de las diversas obras. Estas dos actividades las prefería Luis de Vega delegar en su sobrino, entre otras razones, a la mejor preparación en estos campos, y a su superior destreza en el manejo de la mano, tal y como el propio Luis de Vega reconoció en una de sus cartas y podemos apreciar en su ilegible grafía.

Un elemento a considerar para establecer la adecuada datación del plano del Alcázar de Madrid se centra en la

aparición en el ángulo sudoeste del edificio de una pieza, casi exenta, con función de estufa. Estructura que no estaba recogida en la reconstrucción facilitada por V. Gerard de la situación del Alcázar entre 1536-1560. Esta autora hacía coincidir las referencias existentes de una estufa-mirador con el cubo sudoeste, opción que J. M. Barbeito corrigió al comprender la imposibilidad de hacer coincidir las descripciones conocidas de la pieza con la estructura semicircular del cubo del sudoeste. Este autor situaba la estufa-mirador, según sus palabras, en "una pequeña pieza cuadrada que avanza sobre la fachada, presente en los planos de Gómez de Mora, y cuyo arranque puede apreciarse también en la planta existente en el Ministerio de Asuntos Exteriores", y de una forma más clara en la reconstrucción que nos ofrece en su trabajo<sup>20</sup>. Esta estancia tal y como aparece recogida en el plano del Ministerio de Asuntos Exteriores dista mucho de los comentarios de J. M. Barbeito, porque no es el dibujo de un arranque, ni es pequeña ni es cuadrada sino mixta con flancos rectos y el que mira a la vega del río tiene una parte en forma semicircular en correspondencia con el resto de los cubos de esta fachada<sup>21</sup>. La estructura de este mirador convertido en estufa que aparece representado en el plano del Ministerio de Asuntos Exteriores coincide con las descripciones de las condiciones para remodelar el mirador que salía al Aposento de Damas, contratadas el 21 de noviembre de 1541. Estas reformas aparecen transcritas en el artículo de Javier Gómez Martínez, que a su vez son idénticas a otras que menciona V. Gerard, pero en este caso del Archivo de Protocolos de Madrid<sup>22</sup>. La remodelación del mirador estaba casi concluida en 1542, año en que se decidió reformar los intercolumnios del mirador, con unos cerramientos de albañilería y la colocación de ventanas con vidrieras con las armas imperiales<sup>23</sup>. Por este dato es lógico pensar que una vez instaladas las vidrieras en el mirador, éste enseguida pasó a denominarse estufa, gracias a la nueva condición de espacio cerrado y por poderse disfrutar en él de una agradable temperatura a través de las radiaciones solares o de otros mecanismos artificiales -estufas-. Estos hechos nos permiten pensar que el plano del Alcázar de Madrid es coetáneo o posterior al año de 1542, ya que el mirador del sudoeste se representa con un perímetro delimitado por muros de albañilería sin apreciarse ningún rastro de las columnas ni de los balaustres dispuestos en un principio. Además, en el pergamino se designa a este espacio con el término "estufa" lo cual nos indica también que está recogiendo la configuración posterior a 1542 y no la de mirador abierto anterior a esa fecha. Este lugar también recibió el apelativo de "estufa Grande" para poder ser diferenciado de otra estufa situada en el tercer cubo que era de proporciones más reducidas. En consecuencia se puede reducir el período de datación del plano a los años 1542-1560.

La distribución trazada en el plano sintetiza las distintas soluciones consensuadas hasta la fecha con las partes preexistentes; en su ejecución seguramente se ha tenido presente el modelo o soluciones de planos anteriores, pero sin ser este plano un simple calco de otro. Aparte de las modificaciones numéricas, antes comentadas, existen otras que afectan a sectores del edificio que suponemos estaban acabados, puesto que las correcciones parecen pensadas una vez que se ha visto la posibilidad de mejorar lo configurado. Con estas indicaciones nos referimos a los cambios localizados en la zona occidental, donde se aprecian correcciones en los cubos, la superposición de unas ventanas sobre unos cuartos de servicio y sobre una necesaria entre la estufa Grande y la torre del Homenaje, las aperturas de nuevas puertas en algunos cuartos, el adelgazamiento de ciertos muros y la creación de nuevas ventanas en el muro exterior del ala de la vega. En el caso de las tres ventanas situadas en los cubos I y II sólo se corrige la central; en el cubo III se corrigen las tres ventanas. En el muro entre la torre Dorada I y el cubo I se añade una ventana; en el segmento de muro entre el cubo II y el cubo III se mantienen las tres ventanas, aunque se amplía el abocinamiento por el interior y se pone una moldura en el exterior de la ventana identificable con una reja. El mecanismo de corrección, a través de la disposición de unas ventanas que regularizasen el espacio entre la estufa Grande y la torre del Homenaje, pudo estar desencadenado al comprobarse cómo la nueva fachada de ingreso, contratada a partir de 1543 por Gregorio Pardo y acabada en 1548, se contraponía a la configuración allí ejecutada, haciendo aconsejable esta reforma. No podemos confirmar si se hizo o no la solución esbozada de las ventanas, ya que en los distintos dibujos de Anton van den Wyngaerde no se aprecia muy bien esta parte, pero sí aparece la torrecilla semicircular con función de necesaria, lo cual indicaría que no se llevaron a cabo, ya que para su ejecución se hacía imprescindible eliminar esta torrecilla.

La ausencia en el dibujo de Gaspar de Vega de representaciones formales entre la torre de Bastimento y la torre del Homenaje, salvo los tres huecos correspondientes a las ventanas, nos puede indicar que cuando se trazó el plano aún no estaba definida ni ejecutada la fachada principal, y de ahí la ausencia de algún elemento de su composición. Este dato, por lo tanto, restringiría la cronología última del plano hasta el año de 1543, momento en que se emprendió la construcción de la fachada. Si aceptamos esta fecha límite para el dibujo y la unimos a los comentarios sobre la torre del sudoeste nos encontramos con un período cronológico muy concreto para la datación del plano entre 1542 y 1543. Sin embargo, no debemos descartar la posibilidad de que la ausencia en el plano de elementos de la fachada se deba a que estuviese en fase de construcción, y por ello no se quiso plas-

mar en él ningún elemento de la misma, en cuyo caso se ampliaría el límite cronológico del dibujo hasta 1547. En este año fue inspeccionada la obra por Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, y no sería lógico prescindir de su representación en el caso de que el plano se hiciese en fechas posteriores. Estas observaciones determinan la realización del plano en un plazo, más razonable, de cinco años entre 1542 y 1547.

En relación a la composición de la fachada principal del Alcázar disponemos de algunas informaciones que nos permiten precisar un poco mejor cuál fue su configuración. Por una parte, sabemos que el "arquitecto" que llevó a cabo los trabajos fue el maestro Gregorio Bigarny; por otro lado, está el informe de Francisco de Luzón de 1548 y los valiosos dibujos de Anton van den Wyngaerde. Estas aportaciones son las que han servido básicamente, tanto a V. Gerard como a J. M. Barbeito, para presentar en sus trabajos un dibujo con una reconstrucción de la organización general de la fachada principal<sup>24</sup>. A este panorama se puede añadir una detallada memoria descriptiva del despiece de las piedras que se debían disponer en esta fachada, que nos permite avanzar en el conocimiento de la fachada principal del Alcázar de Madrid, si bien no difiere mucho de las propuestas de estos autores. Los maestros canteros encargados de acometer este destajo fueron Juan de Perea, Maestre Antonio y Gómez G.<sup>25</sup>. El documento arranca de forma directa con la descripción de 3 columnas con sus basas y capiteles que debían ser iguales a otras 3 que ya estaban hechas, lo que hacía un número total de 6 columnas que se correspondían con las dispuestas en el piso de la galería superior, colocadas a los ejes de las entrecalles, una en cada rincón de la fachada en el encuentro con cada torre y las otras cuatro columnas de dos en dos en los ejes situados en el medio. Estas columnas iban dispuestas junto con unos traspilares y debajo de ellas unos zócalos que se apoyaban sobre una cornisa. Debajo de esta cornisa estaba situado el entablamento compuesto por 20 piezas de cantería iguales, más dos distintas correspondientes a la parte de las columnas pareadas que resaltaban sobre la línea y otras dos piezas especiales para los rincones. El friso estaba compuesto con el mismo número de piezas que el entablamento, y las piezas coincidentes con los ejes principales también tenían medidas especiales. A continuación se enumeraban 6 columnas con sus respectivos traspilares que debían pertenecer a las columnas que flanqueaban las ventanas del piso intermedio, ya que seguidamente se citan tres piezas para los escudos de los frontispicios que irían colocados en el interior de los frontones situados sobre las ventanas y que aparecen esbozados en el dibujo de Anton van den Wyngaerde. Estas últimas referencias nos matizan la reconstrucción de la fachada llevada a cabo por J. M. Barbeito, ya que este autor no contempla en las ventanas del segundo piso

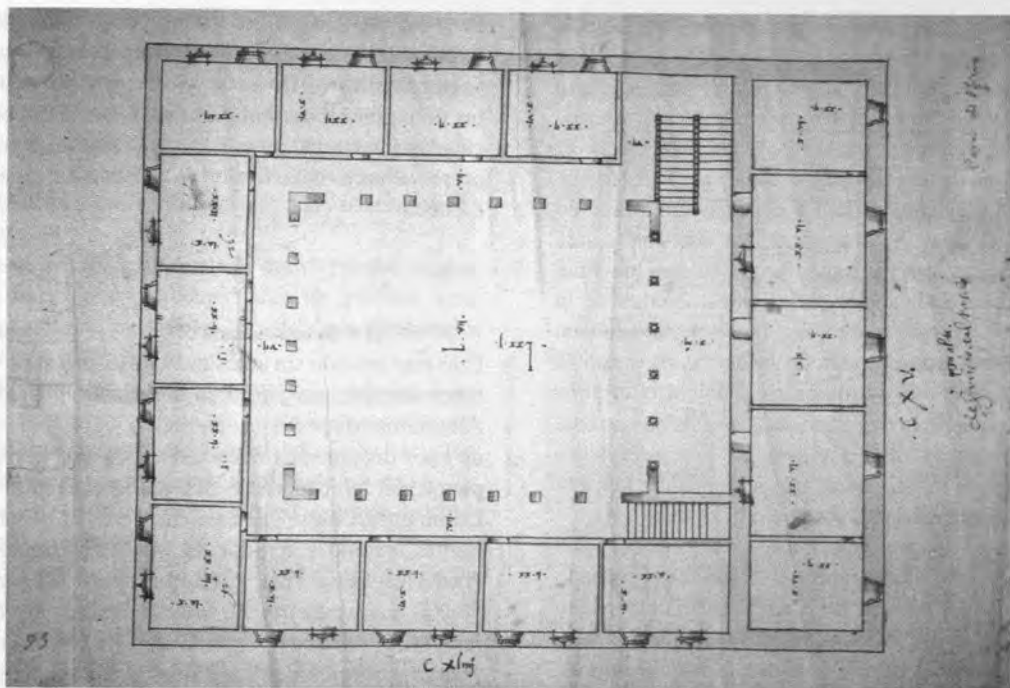


Fig. 7. Gaspar de Vega. Planta superior de la casa de Servicios del Pardo. Madrid, Biblioteca de Palacio. Secc. Dibujos, IX-M-242-fasc.2 (5).

un remate en frontispicio, además añade unas columnas entre la ventanas de la arquería superior que tampoco se citan en las condiciones de cantería. V. Gerard en su reconstrucción de la fachada no incluye acertadamente columnas entre los vanos de la arquería superior; sin embargo, representa las ventanas del segundo piso igualmente sin frontispicios<sup>26</sup>. La composición general y los mecanismos de articulación de la fachada del Alcázar de Madrid son semejantes a los proyectados en la portada del Colegio universitario de San Ildefonso, debida a Luis de Vega<sup>27</sup>. Aunque este caso presenta un mayor enmascaramiento decorativo como resultado del menor control del maestro real sobre la obra, a diferencia de lo ocurrido en el Alcázar. Sin olvidar el distinto carácter de los edificios, que en el caso del Colegio se prestaba a un despliegue decorativo simbólico acorde al uso cultural del edificio, seguramente exigido por los patronos.

No quisiera dejar de incidir brevemente sobre un aspecto curioso del plano del Ministerio de Asuntos Exteriores que atañe a la denominación de una pieza del Alcázar, llamada "chimenea de alcoba" y que se localizaba en el sector de poniente, lugar tradicional del emplazamiento de las salas de alojamiento más privadas del monarca<sup>28</sup>.

Este espacio se encontraba anejo al cubo I, y desde él se podía salir a la estancia donde estaba la referida chimenea de Alcoba. La importancia de la sala donde se situaba esta chimenea se evidencia, entre otros razones,

por la presencia de un corredor exterior entre el cubo I y la torre Dorada I. Este corredor pensamos que estaría ya antes de las reformas de 1540, tal y como indican las condiciones efectuadas en ese año "...desde esta mesa an de yr al paso de su magestad que nuevamente se haze...", si entendemos el adverbio como "de nuevo" y no en el sentido de "recientemente". Además, la singularidad de esta estancia se refuerza por el hecho de que su chimenea es la única de todo el plano con un nombre específico y con un apelativo propio de referencia entre los documentos. Esta relevancia se apoyaría en las características de la configuración espacial de la chimenea, tal como puede observarse en el plano. La chimenea de Alcoba, a diferencia de las restantes chimeneas anónimas aparecidas en el plano, ocupaba excepcionalmente todo el ancho de la habitación en que se emplazaba y tenía una profundidad casi igual a la anchura de la sala donde se asentaba. La representación gráfica de la chimenea se plasma mediante un trazo perpendicular que nos indica el comienzo de la estructura de la chimenea; en los extremos pueden verse representadas dos esquemáticas ménsulas enfrentadas y entre ellas unas secciones circulares identificables con unos balaustres; en la pared del fondo aparece una representación de una chimena con la misma representación convencional de las restantes chimeneas. Este amplio espacio creado en torno a la chimenea nos sugiere que podría sustentar una estructura superior a modo de tribuna con accesos directos, por un lado,

al Cubo I y con vistas sobre la sala. No hay que olvidar la gran altura que poseía esta sala, ya que cuando en 1563 se reformó dio lugar a la alcobilla. Un ejemplo que nos puede ser bastante útil para ilustrar la imagen que pudo tener la chimenea de la Alcoba nos la ofrece el dibujo anónimo de una fiesta celebrada en la sala Grande del palacio de Binche, en honor del Príncipe Felipe en 1548<sup>29</sup>. En él aparece una chimenea adosada a una pared, condición que no impedía que tuviera un gran desarrollo como indican los tres frentes abiertos de la chimenea que avanzan sobre el espacio de la estancia. Las condiciones estructurales de la chimenea como la propia altura de la sala permitían crear un corredor o tribuna por encima de la campana de la chimenea con vistas sobre el espacio. La profundidad de esta tribuna llegaba al borde de la chimenea, que se remataba por una balaustrada, y era tan larga como el ancho de la sala.

Las particularidades espaciales de la chimenea del Alcázar pudieron impresionar a Francisco I cuando estuvo preso en el Alcázar de Madrid, tras la derrota en la batalla de Pavía de 1525, quien se supone estuvo confinado en la primera torre Dorada en el ángulo noroeste<sup>30</sup>. Estos comentarios nos sirven para retomar una idea sugerida por J. M. Perouse de Montclos, por la cual argumentaba que la chimenea de la Alcoba del Alcázar sería formalmente como la chimenea castellana de los Franceses y en concreto con la denominada chimenea de Castilla del Château de Madrid del Bois de Boulogne<sup>31</sup>. Sin embargo, M. Chatenet es partidaria de que el origen de la chimenea de Castilla que daba a la gran Sala del Château de Madrid se encontraba en alguna disposición realizada en la Casa de Campo de Madrid, que los documentos hallados no recogen, tal y como ocurriera en la configuración espacial de la planta del palacio<sup>32</sup>. Este mismo argumento lo emplea para hallar la solución a una serie de disposiciones novedosas aparecidas en el Château de Madrid como el “tribunal”, desestimando para este último caso la posibilidad de una relación con el modelo de tribuna realizado en la Capilla del Alcázar de Madrid. En nuestra opinión, este elemento -como la propia chimenea- del Château de Madrid podrían ser herederos directos de la tribuna y chimenea localizada en la sala donde estaba la chimenea de Alcoba, en el hipotético caso de poder confirmar la existencia de una tribuna sobre la chimenea del Alcázar de Madrid. La denominada chimenea de Castilla, ejecutada en el palacio francés, identificada por M. Chatenet con una serie de estampas y dibujos de J. Androuet Du Cerceau, manifiesta, pese a su apelativo, unas composiciones decorativas deudoras en gran medida del mundo italiano. Estas características formales se deben a su autor material, Girolamo della Robbia, quien supones interpretó en clave italiana las consignas dadas por Francisco I, quien a su vez tomó prestadas de las pecu-

liares disposiciones espaciales de la chimenea de la Alcoba del Alcázar de Madrid apreciadas durante su encarcelamiento. De estas circunstancias dependerían las divergencias formales entre ambas chimeneas, vinculadas fundamentalmente por un remoto origen que se preservó en el apelativo y en la peculiar organización espacial.

\* \* \*

Al margen de todas estas cuestiones, no quisiera finalizar este artículo sin antes mencionar una serie de informaciones que nos permiten completar la situación del Alcázar de Madrid a principios del siglo XVI<sup>33</sup>. Se trata de unos documentos nuevos de 1511 y 1527, que complementan el panorama del edificio descrito por R. Domínguez Casas<sup>34</sup>. El 8 de enero de 1511 Francisco de Vargas, vecino y regidor de Madrid y alcaide de los Alcázares de la villa, tuvo que rendir las cuentas de 50.000 maravedís que Su Majestad había proveído para reparar los Alcázares de Madrid. El trámite burocrático para la aprobación de los gastos por parte de los contadores necesitaba de una tasación de los trabajos por dos maestros albañiles. Los profesionales designados para la supervisión fueron “maestre Antonio maestro de los dichos alcázares” y “maestre Diego alarife de la dicha villa”. Del primer maestro conocemos algunos detalles de su biografía pero del último sabemos muy poco de su identidad<sup>35</sup>. De esta petición real surgió un detallado informe con las partidas en qué se habían gastado los 50.000 mrs. proveídos. En él se citan diversas estancias, que a pesar de la dificultad para conocer su precisa ubicación dentro del edificio, manifiestan perfectamente hasta qué punto el antiguo edificio conservó y condicionó las reformas posteriores. Dada la propia elocuencia de los documentos se ha decidido transcribir las partes más significativas de los mismos sin atender a los formularios protocolarios ni a las cantidades de materiales gastados, medida que no altera el sentido de los documentos.

## RESUMEN DEL DOCUMENTO

- “trastejar el cuarto real con el corredor de la huerta. Los tejarcos y cintas del dicho cuarto”. (identificable este corredor con el corredor del Cierzo).
- “trastejar el aposento [...] del camarero con la torre Abona”. (alusión a la torre Bahona).
- “trastejar el cuarto de la escalera con el corredor de hazia el campo del Rey con la torre del homenaje”. (alude a elementos de la zona del mediodía posteriormente conocidos como sala de la Emperatriz y el jardín del Rey).



- "trastejar el cuarto y recuarto de la parte del ryo con el mirador de la reina". (este mirador se debe corresponder con el antiguo mirador que en 1541 se comenzó situado en el ángulo sudoeste).
- "el cuarto de la suso dicha con los corredores de hazia las cocinas con la torre del bastimento".
- "todos los quatro corredores del patio se trastejaron de nuevo".
- "hizose la sala de la reina de nuevo porque estaba toda hundida cayda derribadas las paredes una tapia en el alto, caño de la chimenea, enchir el suelo de yeso".
- "hizieronse dos cocinas de nuevo los tejados y se repararon las paredes de las dichas cozinhas se repararon, se lazaron sobre la pared del adarbe hazia las cocinas [nueve] pilares de ladrillo de un estado de alto y entre pilar y pilar [...] unas rafas de ladrillo hasta las cozinhas.
- "ladrillos para todo lo que se labro encima de la pared del adarbe".
- "de unos aparadores que se hizieron en las cozinhas e un corredor que se reparo que esta delante dellas e de solar de ladrillo los hogares".
- "hizose la puente levadiza de tablonos".
- "los poyos de la plaza".
- "un pilar de ladrillo para recibir el cuarto del camarero".
- reparose un corredor que estaba hundido junto con la puerta de la iglesia de los principales de la casa".
- "repararonse los altos de todos los corredores del patio principal".
- "hizose una escalera para subir a la camara de la Reyna y entablose un aparador que esta encima de ella de tablas".
- "de solar dos camaras que se mandan por la camara de la Reyna que estaban desentabladas".
- "[...] el corredor que estaba a la parte de la huerta del cuarto real". (quizá aluda al corredor del Cierzo).
- "en el aposento de la camarera a la parte del rio estaba desolado y caidos los retraimientos e dos cubos que estaban en el dicho aposento. (el cuarto de la camarera situado en el ala occidental del edificio mediaba con el Cubo III y el Cubo II),
- "en este mismo cuarto hazia el rio estaba undido un pedazo y se remdio de cal y ladrillo".
- "en la sala real que estaba destablada todo el estrado grande".
- "en reparar las paredes y suelos del dicho cuarto real".
- "reparar los pilares del corredor sobre la huerta e las paredes e suelos".
- "en la torre Abona reparar una chimenea y suelos e unos cerramientos". (torre Bahona).

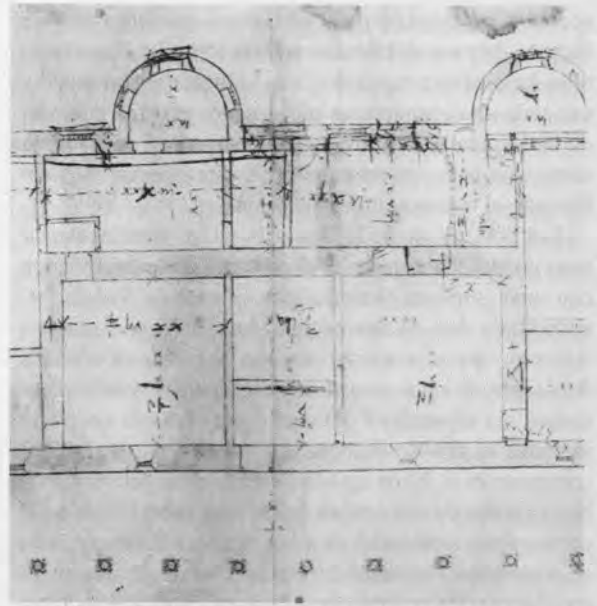


Fig. 8. Detalle de la chimenea de la Alcoba del Alcázar de Madrid.

- "en el aposento del camarero del rey que es a la parte de las cozinhas estaba todo desolado".
- "en el cuarto hazia el campo del rey hicimos unos retretes alto arrimados a la torre del Homenaje. (corresponde a unos retretes situados en una torre-cilla semicircular de la fachada del mediodía).
- "de cubrir un cubo que estaba fecho terrado".
- "en el cuarto que afrenta a la torre de bastimento y unas camaras sobre las cozinhas se hicieron ciertos cerramientos e se repararon cierto suelos de yeso".

Las referencias a los distintos espacios que aparecen en este documento emplean términos semejantes a los utilizados en años posteriores, lo cual es indicativo de la pervivencia de los usos a lo largo del tiempo, y de la prolongación de los propios ámbitos espaciales desde tiempos de los Trastámara. El antiguo Alcázar estaría organizado de manera que los aposentos del Rey se distribuirían en la zona septentrional y una parte de ellos doblaría hacia el ala de la vega en la zona occidental; los aposentos femeninos o de la Reina estarían emplazados en la sección meridional de la casa y ocuparían un segmento de la zona occidental; en el espacio intermedio entre estos aposentos reales se situarían los alojamientos del personal más cercano a los monarcas (camareros, damas de corte y otro tipo de ayudantes) que se correspondería con el cuerpo del edificio situado entre los cubos que miraban al río Manzanares. De esta idea se puede llegar a comprender el uso de las numerosas compartimentaciones del plano del Alcázar. Desde un principio había un patio principal con cuatro corredores, y adosada al corredor más oriental estaba la iglesia con una puerta de

acceso al patio, un corredor en la zona del cierzo, la torre Bahona, la torre del Bastimento, la torre del Homenaje, unos retretes en una torrecilla de la fachada meridional y una serie de dependencias menores -como unas cocinas- en las cercanías de la torre del Bastimento, que fueron derribadas para posteriormente habilitar sobre el espacio liberado el futuro patio de la Reina.

Las noticias de 1527 son sólo útiles para constatar unas pequeñas reformas en el edificio, y se corresponden con unas nóminas firmadas por Gómez de Villafuerte, alcaide de los Alcázares de Madrid, y por maestro Antonio, maestro mayor de las obras de los reales Alcázares, de unos gastos ocasionados por unas reparaciones, sin especificar, del cuarto que se había quemado mientras el rey de Francia estuvo preso. Los trabajos comenzaron el 20 de agosto de 1527 y se desarrollaron hasta finales de noviembre de ese mismo año. Este incidente seguramente obligó a las autoridades encargadas de custodiar a Francisco I a buscar otra residencia mientras duraron las reparaciones. El lugar escogido pudo ser la cercana residencia de la Casa de Campo propiedad de la familia Vargas. De esta manera el Rey de Francia conoció de primera mano las singulares características espaciales de esta villa suburbana, que más tarde intentó reproducir en el Château de Madrid<sup>36</sup>.

Esperemos que todos estos comentarios, tan diversos, sirvan como punto de arranque a nuevas interpretaciones sobre el Alcázar de Madrid y ayuden a matizar la desdibujada personalidad del maestro real Gaspar de Vega.

Documento I:

[p.584] Madrid (Abb. 208)

Lobpress der Lage:

“Que esta ciudad está ubicada bajo un clima muy agradable, fecundísimo y saludabilísimo, ¿Quién podría negarlo si no fuera quien tuviera los ojos tapados con las manos o quien estuviera ciego?

Pues ¿quién edificaría tantos palacios magníficos en un suelo estéril, quien podría, en un lugar riguroso, dar forma a tantos jardines deliciosísimos y hermosos? ¿Cómo, en un terreno árido y agreste, podrían verse tantas y tan grandes mansiones veraniegas y de recreo? ¿Qué tierra, digo, podría mostrar tales y en tan gran número, si no tuviera una abundancia tan desmesurada y fecunda de todo tipo de cosas?.

Por esto, para que se vea con más claridad la prosperidad y la cualidad de esta ciudad, examinaremos ahora lo que merece ser visto y tenido en cuenta, que por cierto son lugares muy dignos de la máxima admiración. Primeramente consideraremos lo que hay en la ciudad, pero después nos acercaremos desde allí a lo que se encuentra en torno a ella.

Y así en el Palacio Real (que hemos reproducido al final lo mejor que nuestra mano ha podido con trazos

sencillos y sombras), que es suntuosísimo y espléndido a la vista, se nos presentan al paso estas cosas dignas de consideración.

- 1) En el piso principal en primer lugar encontramos la Sala, por así decirlo, preeminente en magnificencia a las demás, en la que se ven varias pinturas, que representan a las principales ciudades de toda España; predominando a las demás representaciones en pintura indianas de las aves de cada lugar, así como el vestido y costumbres de sus habitantes. También aparecen el cocinero y el despenjero, cuyos retratos, con todo tipo de instrumentos de los que usan, aparecen con su género y con su menaje amontonado por todas partes. Además aparecen representadas los cuatro elementos y las cuatro estaciones del año con similar o incluso superior estilo.
- 2) Al entrar en la habitación se encuentran algunas mesas de madera de ébano realizadas con mucho arte y dispuestas en filas determinadas. En la misma habitación, además, se muestra el trono de un rey de las Indias.
- 3) A continuación una torre, añadida al palacio, situada en un lugar muy noble y ciertamente dignísima de la grandeza real. En una habitación de su interior, es decir en la cámara real, una ventana, imitando a un espejo devuelve a los que entran su imagen y su persona. Y desde esta torre se divisa un panorama muy amplio y hermosísimo en dirección a los jardines de palacio y los prados más lejanos. También en ella se encuentra una mesa compuesta de ébano y marfil y plata traída como regalo al Rey por los príncipes de Alemania.
- 4) En la misma torre hay otra habitación que contiene estatuas de gran artificio y varias pinturas entre las que se observa con placer una admirable iconografía del Escorial y además otros dibujos geométricos y descripciones del mismo monasterio. Este lugar fue uno de los favoritos de Felipe II, rey de España, por lo agradable y placentero del mismo, especialmente en verano.
- 5) Más allá hay otro lugar muy espacioso que mira al mediodía, donde se encuentra la obra maestra de cierto pintor: otro cuadro mostrando un ejercicio de lanzamiento de dardos y una partida de caza que en su día Carlos V el Emperador y el rey de Sajonia organizaron juntos y llevaron a cabo. También en este lugar estaba en otro tiempo el dormitorio del rey Felipe II.

- 6) En la zona de poniente, más allá, hay muchas habitaciones notables que están amuebladas y equipadas no menos que las otras con variados objetos y con rico menaje. Pero ¿quién podría describir tantos y tantos objetos y muebles?.
- 7) Hacia el norte se penetra en una Sala alargada, en la cual se distinguen entre otras egregias pinturas, historias y gestas de Carlos V en Alemania y en otras partes, vivamente representadas. Aquí deleita no poco al que la contempla una mesa, tan admirable por su material, maderas de diversos colores, como por el artificio con que está compuesta, que dirías que es obra de Fidias, decorada como si estuviera pintada a mano.
- 8) A esta Sala se adosa una torre, en la que Don Carlos, hijo primogénito de Felipe II, estuvo cautivo una temporada. Pero como no nos constan claramente las causas de su encierro, no lo comentamos.
- 9) Adyacente a ella hay una sala amplísima, o espaciosa, en la que hacen guardia todas las noches los diligentes soldados alemanes.
- 10) En la parte de arriba, contigua al palacio, se contempla un jardincillo cultivadísimo, en el que hay algunas habitaciones dedicadas al recreo y al placer más que a la necesidad; en ellas, seis mesas traídas como presentes al rey por príncipes de Italia, de mármoles de todo tipo, relucientes de oro y piedras preciosas de muy alto precio y estimación. De estas la mejor es la que regaló al rey Clemente VIII, Pontífice Máximo. Por último, este jardín rebosa con multitud de plantas exóticas, principalmente de las Indias.
- 11) También hay una pajarera, verdaderamente admirable. No existe una especie de aves en Europa, Africa o en las mismas Indias, que no esté aquí representada.
- 12) A continuación de la pajarera te es posible penetrar en la jaula del rinoceronte pero de ningún modo en la del propio elefante, enemigos ambos por naturaleza, y no hay nada más que debas temer más que del cuerno de su nariz pues él que vivía aquí ha muerto; a no ser que ahora los muertos puedan morder, o que los rinocerontes incluso después de morir afilen sus cuernos contra las rocas y se preparen para la pelea.
- 13) Cámara del tesoro: una vez abandonada la jaula, que tiene pocos objetos de valor consideremos el

tesoro regio. ¡Ah, qué gran abundancia de oro y plata!. ¡Qué cantidad, por la fe de los dioses y los hombres de piedras preciosísimas y de joyas! ¡Oh, qué grande es este tesoro, qué enorme variedad de objetos memorables, qué cúmulo de riquezas! ¡que si Creso los viera, se quedaría pasmado! Todas estas riquezas parecen superar el conjunto de los tesoros de los persas, los macedonios y los árabes. Pero debido al deseo en ningún momento le parecen excesivos al que los ve, así que yo, contemplándolo mucho tiempo de este modo, ya no sabía lo que veía. Pero a pesar de estar atento a tantísimas cosas no dejé de prestar atención a los objetos, algunos de los cuales consideraré individualmente:

He aquí 1) Tres vellones dorados de oro purísimo que están intercalados y como entretejidos con multitud de diamantes. Mira también esos tres de oro absolutamente puro, intercalados con rubíes. 2) Mas allá exponen una perla digna del tesoro real, llamada Orfana, de donde ha tomado para sí la etimología del nombre, y que no tiene igual: su valor es de 50.000 ducados de oro. 4) Un fino diamante de un tamaño insólito engastado en una sortija cuyo precio se estima igualmente en 50.000 ducados de oro. 5) Además de éste, otro diamante cuadrado, incrustado en oro, de un valor increíble, a saber 50.000 ducados de oro. 6) hay también otra perla tan grande como la mencionada. 7) A esto hay que añadirle un cuerno, objeto ciertamente magnífico y de extraordinario valor, que supera los 9 pies de longitud, y a través de cuya concavidad, se podría soplar si se quisiera. Hay también otros diez de este tipo, que dicen que son del mismo tamaño; sin embargo, yo lo dudo. 8) Más allá, una montaña llena de zafiros; sin embargo, no todos están pulidos y de este modo se pueden ver como se originan, y las vetas naturales que contienen. 9) Además hay espadas que relucen con gran esplendor adornadas de oro y piedras preciosas. Estas fueron donadas por los reyes pontificios de Roma. 10) ¡Por Júpiter, qué veo aquí!. Hace poco, en la pajarera, veía a las aves dando vueltas a los huevos, haciendo guardia fuera del nido, revolviéndose en el polvo. Ahora las escucho cantando historias a los entendidos en letras; en efecto estas historias que digo son plumas de aves de las Indias tan artificioosamente entretejidas, y hasta tal punto de una manera velada y disimulada parecen verdaderas pinturas, que jurarías por todo lo sagrado que están pintadas a color y todas adornadas por un pincel. 11) Lirios de oro puro, diamantes, zafiros, rubíes y perlas mezcladas por todas partes, superando una altura de un pie y medio. Este montón tiene una especie de corona encima, y en la misma base de ésta hay un clavo, con el cual dicen que clavaron a Cristo; en el centro de una hoja de lirio está la imagen de Cristo crucificado en el Madero

Santo junto a otras hojas de modo parecido a porciones de la Santa Cruz. Estos lirios son emblemas del rey de Francia, en este caso de Francisco I, a quien Carlos V se llevo consigo de rehén o en lugar de rescate, o bien como dice el pueblo, como prenda de sí mismo, en la idea de que si eso mismo le ocurriera por casualidad a él, el rey de las Hispanias, con esta misma prenda pudiera quedar libre. 12) Se conserva también un ídolo sentado en un trono con una rana sobre su espalda y nalgas, de oro purísimo, acompañado también de la figura de un diablo cornudo; el ídolo es elevado y la silla, única por su base. Los indios lo utilizaron para venerarlo como a Dios, de donde se aprovechó Satanás para dar respuesta a los que preguntaban, para ofrecer oráculos a los que suplicaban del oráculo y para predecir hechos futuros a los que se lo pedían. 13) Casi me había olvidado de aquella mesa hecha de madera de ébano y clavada al tiempo con plata, de un valor de 60.000 ducados de oro. 14) Y del mismo modo que al entrar en esta sala del tesoro real, comenzamos con aquellos tres vellones dorados, así ya al salir cerraremos con aquellos muchos trozos de oro que en su magnitud encierran una gran cantidad de familias comunes, confeccionados y ordenados de una misma manera y que se nos mostraban a través de un estrecho agujero, y por último con cierta porción de oro hallada en Lusitania y con un peso de 20 libras, casi echamos el cierre. Y así en este cúmulo de riquezas no se encuentra nada que no sea de oro, plata, piedras preciosas, gemas, diamantes; todos magníficos, regios, espléndidos y muy valiosos. Y por todos estos objetos enumerados, pero también por los otros que, debido a su excelencia, cantidad y riquezas apenas pudieron ser enumerados ni en conjunto ni individualmente, se puede comprender qué cantidad de riquezas y qué calidad, que tesoro tan inmenso que ya no digo real, sino cesáreo; y no digo cesáreo, sino mezclado de

todos los tesoros de Creso y de los árabes. Dejemos por tanto ahora las riquezas o el tesoro, que está escondido en el piso inferior no muy lejos de la torre y volvamos a seguir tejiendo y continuando con nuestras telas, que había roto el poder de Pluto.

- 14) Y ya que todo este edificio está dispuesto en dos áreas, ésta, que hace poco hemos descrito es la primera o principal.
- 15) La otra apenas cede en ornato regio y en esplendor ante la principal; en efecto, está llena y adornada de muchas habitaciones hermosísimas, que se ven magníficamente revestidas con tapices y pinturas.
- 16) Precisamente estas dos partes están separadas por un templo, o por decir así, una capilla real, y por unas escaleras que en tramos dobles sirven para subir y acceder a todas las habitaciones de una y otra parte.
- 17) Finalmente, estas dos áreas están embellecidas con pórticos dobles, muy espléndidos y fastuosos.

Y hasta aquí queda expuesto en breves palabras lo que debido a su majestuosidad y dimensiones requería ciertamente mayor aparato verbal. Aquí vivieron Felipe II y Felipe III, su hijo y rey actual, y la Infanta, su hermana, en la misma época, tiempo atrás, aunque lo hicieron separadamente.

Ahora pasaremos al arsenal real, situado frente a este palacio.

## NOTAS

- <sup>1</sup> *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994.
- <sup>2</sup> Unterkircher, Franz Von, "Hieremias Gundlach: Nova Hispaniae Regnorum descriptio (Cod. 6481 der Osterreichischen Nationalbibliothek)", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band 56, 1960, pp.165-196.
- <sup>3</sup> CHECA CREMADES, F., "El Real Alcázar de Madrid", p. 19 y "Arquitectura y decoración en el Alcázar de Felipe II", p. 147, *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994. SAÉNZ DE MIERA, J., "Lo raro del orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid", p.267, 268 y 269, *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994.
- <sup>4</sup> Ver Documento I.
- <sup>5</sup> GÓMEZ MARTÍNEZ, J., "Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el alcázar real de Madrid, 1536-1551", *Academia* nº74, 1992, pp.201-232.
- <sup>6</sup> Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Planero 1, Cajón 8, n.7. Atribuido a Alonso de Covarrubias: Planta de la ampliación del Alcázar de Carlos V, pergamino, tinta, 58,5x80,5 cm.
- <sup>7</sup> GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, fig.3, p.20, Madrid 1984.
- <sup>8</sup> Gerard, V., op. cit., p.21, 1984. Este juicio como tendremos ocasión de comprobar más adelante no se corresponde con la realidad que nos muestran los documentos.
- <sup>9</sup> La ficha técnica del pergamino aparecida en el catálogo *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid 1994, p.519, otorga unas medidas diferentes para el pergamino de 58,5x80,5 cm.
- <sup>10</sup> GERARD, V., op. cit., 1984, p.21; *El Alcázar de Madrid*, 1992 p. 16, BARBEITO, J.M.
- <sup>11</sup> GERARD V., op. cit., p.21, 1984. "Si tomamos la palabra sala y las cifras romanas, el grafismo es el mismo".
- <sup>12</sup> GERARD, V., op. cit. 1984, p.21. Rosario Díez del Corral, "El Alcázar de Carlos V", *El Real Alcázar de Madrid*, 1994, pp. 135-138, nota nº6, "La grafía es con toda seguridad de Covarrubias si lo comparamos con otros planos de este autor como el hospital Tavera".
- <sup>13</sup> Necesarias recogidas en las reformas llevadas a cabo en 1511.
- <sup>14</sup> MORÁN TURINA, J., CHECA CREMADES, F., *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1986, p.79.
- <sup>15</sup> El plano se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid; secc. Dibujos, IX-M-242-fasc.2 (5).
- <sup>16</sup> MARIAS, F., "Tres testamentos de arquitectos reales del siglo XVI: Juan de Valencia y Antonio de Segura", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T.LX, 1994, pp.343-352.
- <sup>17</sup> TOVAR, V., *El real sitio de El Pardo. Palacio Real, Ciudad Cortesana, cotos y dehesas*, Madrid 1995.
- <sup>18</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "El palacio de El Pardo en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1970, pp.5-41. A.G.S., Casa y Sitios Reales, leg. 247, 1, fol.3.
- <sup>19</sup> *III Jornadas de Arte. Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*. C.S.I.C., 1991, J.M. Cruz Valdovinos, "Rodrigo Gil de Hontañón y las obras de agua del concejo madrileño (1543-1574, pp.49-60. J. Herranz, "Gaspar de Vega y Rodrigo Gil de Hontañón, alternativas al proyecto conventual de San Benito el Real de Valladolid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. VI, 1994, pp.113-120.
- <sup>20</sup> BARBEITO, J.M., op. cit. p.16 y p.17, Madrid 1992. GÓMEZ MARTÍNEZ, J., op. cit., p.212 nota 36, 1992. Este autor llega también a la conclusión de que el mirador estaba emplazado donde posteriormente se hizo la Torre Dorada II.
- <sup>21</sup> Los comentarios de V. Gerard y J.M. Barbeito parecen haber sido hechos sin una visión directa del plano o demasiado rápida, aspecto que nos lo corroborarían sus comentarios alusivos al mal estado del plano del Ministerio de Asuntos Exteriores en la parte occidental del mediodía que les imposibilitaba su lectura, cuando en realidad se puede ver perfectamente la torre mirador delineada.
- <sup>22</sup> GERARD, V., op. cit., 1984, pp.58-59, A.H.P.M., prot.72, fol. 247-248; GÓMEZ MARTÍNEZ, J., op. cit., 1992, pp.228-230 Documento 3.
- <sup>23</sup> GERARD, V., op. cit., 1984, p.58.
- <sup>24</sup> GERARD, V., op. cit., 1984, fig.15, p. 40. BARBEITO, J.M., op. cit., 1992, p.25. El punto divergente de estos autores se encuentra en que la reconstrucción de V. Gerard no se disponen, acertadamente, columnas entre las ventanas de la arquería del tercer piso.
- <sup>25</sup> A.H.P. de Madrid, prot. 211, Francisco de Guardia, p. 429. Memoria de la piedra q. se a de sacar desde hel hestado en q. hesta asta hel entablamiento en q. a de cargar la galeria hes la siguiente.

Primeramente se han de sacar tres columnas del alto y tamaño de hotras tres que hestan aca con sus basas y capiteles an de tener media bara y dos dedos de alto y una bara de ancho y tres pies y medio de mocheta a tardos son quatro capiteles desta dicha medida y hotras quatro basas de la misma medida./ ytem se an de sacar dos basas y capiteles para las columnas rincones q. tengan de alto media bara y dos dedos y de ancho una bara y de mocheta a trasdos tres pies y medio./ ytem se an de sacar para los dos traspilares principales diechocho pieças que an de tener a quatro pies y medio y dos dedos de largo y media bara y dos dedos de alto y dos pies y medio de mocheta a tardos./ yem se an de sacar seys pieças para los traspilares rincones q. tengan a quatro pies de largo y de ancho dos pies y un cuarto de pie de mocheta a tardos dos pies./ ytem se an de sacar quatro pieças para inosçocalos q. a de aber debaxo de las columnas encima de la cornija q. tenga a tres pies de quadrado y media bara de alto y quatro dedos./ ytem se an de sacar dos pieças para los çocalos rincones q. tengan tres pies y medio de largo ala hotra tres pies y de alto media bara y quatro dedos./ ytem se an de sacar veynte y dos pieças del tablamento en q. an de cargar la dicha galeria en q. tengan las veynte pieças a bara y tres dedos de largo y pie y medio y dos dedos de alto de mocheta a tardos tengan tres pies y las dos pieças q. son para los resaltos tengan a siete pies e medio de largo y pie y medio y dos dedos de alto y cinco pies y medio de la mocheta a tardos y mas dos resaltos del dicho entablamiento para los rincones q. tengan de alto pie y medio y dos dedos y de ancho quatro pies y tres dedos y de mocheta a tardos quatro pies./ ytem se an de sacar veynte y quatro pieças para el friso q. tengan cada una de alto pie y medio y una pulgada y quatro pies de largo y pie y medio de lecho las dos destas an de ser de los resaltos principales an de tener cinco pies por la frente en dos pieças cada resalto q. tendran a tres pies y medio de mocheta a tardos mas hotras dos pieças para los rincones del mesmo tamaño./ ytem se an de sacar seys columnas para las ventanas q. tengan un pie hotorgado de grueso y de largo

- nueve pies y de lecho dos pies por q. an de traer su traspilar consigo./ ytem se an de sacar tres pieças para los tres hescudos para dentro de los frontisficios q. tengan a quatro pies de quadrado y media bara de grueso mas se an de sacar seys pieças para las puntas de estos dichos hescudos q. han de tener cada una quatro pies de largo y tres de alto pieymedio de grueso.
- 26 BARBEITO, J.M. *El Alcázar de Madrid*, 1992, p.25. GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Madrid, 1984.
- 27 MARÍAS, F., "Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega", *Goya*, 217-218, 1990, pp.28-40.
- 28 Ver fig. nº
- 29 A. Van De Put, "Two Drawings of the Fêtes at Binche For Charles V and Fholip II 1549", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes III*, 1939-1940, pp.49-55. A.E. Popham, "The Authorship of the Drawings of Binche", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes III*, 1939-1940, pp.55-57
- 30 IÑIGUEZ ALMECH, F., *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, C.S.I.C., 1952, p.96. GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el s. XVI*, Madrid 1984, p.53. BARBEITO, J., "Francisco I, la Casa de Campo y el Château de Madrid", *Anales de Arquitectura*, 1990, pp.58-65.
- 31 PEROUSE DE MONTCLOS, J.M., "Stéréptomie et art de la vouîte: recherches sur les caractères nationaux de l'architecture des temps modernes (XVI-XVIII)", *L'architecture à la française*. 1983, p. 19.
- 32 CHATENET, M., *Le château de Madrid au bois de Boulogne. Se place dans les rapports franco-italiens autor de 1530*, París 1987. MARÍAS, F., "De Madrid à Paris: François I et la Casa de Campo", *Revue de l'Art*, 1991, pp.26-35. CHATENET, M., "Une nouvelle cheminée de Castille à Madrid en France", *Revue de l'Art*, 1991, pp.36-38.
- 33 A.G.S., C.M.C. 1ª época, leg. 1282, cuadernillo nº 7.
- 34 DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos, Artistas, residencias y bosques*, Madrid 1993.
- 35 Sobre maestro Antonio ver: CERVERA VERA, L., "Carlos V mejora el Alcázar madrileño en 1540", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 5, 1979, pp.50-150; ESTELLA MARCOS, M., "La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: datos documentales sobre artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVI, 1979, pp.163-201; "Noticias sobre obras de escultura y otras del siglo XVI. El convento de Santo Domingo el Real de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, pp.59 y sigs.; GERARD, V., *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid 1984; MARÍAS, F., "De Madrid à Paris: François I et la Casa de Campo", *Revue del art*, 1991, pp.26-35. En relación a maestre Diego sólo destacar la coincidencia del nombre con otro maestre Diego padre de Luis de Vega y de Pedro de la Vega, del que se documenta su presencia en Alcalá de Henares hacia 1517. Esta coincidencia de nombre puede corresponder a una misma identidad y sea esta noticia de 1511 el primer dato de su actividad. Datos facilitados en la Tesis Doctoral de HERRANZ, J., *Andanzas de un maestro real en la corte de Felipe II: Gaspar de Vega, vida y obra (c.1523-1575)*. Universidad Autónoma de Madrid 1997.
- 36 Idea sugerida por J.M. Barbeito en "Francisco I, la Casa de Campo y el Château de Madrid", *Anales de Arquitectura*, 1990, p.38 ss. Posteriormente confirmada documentalmente por F. Marías en "De Madrid à Paris: François I et la Casa de Campo", *Revue de l'art*, 1991, pp. 26-35.

# La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga

Carmen Fracchia

Birkbeck College. Universidad de Londres

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*El retablo mayor de la Catedral de Astorga (1558-1563), de capital importancia en la evolución de los retablos de la España contrarreformista, es la primera obra española documentada del pintor, escultor, y arquitecto, Gaspar Becerra (Baeza, c. 1520-Madrid, 1568). El lenguaje innovador, que el artista adquirió en los talleres de Giorgio Vasari y Daniele da Volterra en Roma, y las conexiones que estableció con sus colegas y clientes de gran influencia en esta ciudad, constituyen los elementos claves del éxito del baecetano al asegurarse la comisión de esta prestigiosa obra monumental.*

## SUMMARY

*The High Altar of the Cathedral of Astorga (1558-1563), constitutes a watershed in the evolution of altarpieces in Counter-Reformation Spain. This is the first documented work in Spain by the painter, sculptor and architect Gaspar Becerra (Baeza, c. 1520-Madrid, 1568). His innovative language acquired in the workshops of Giorgio Vasari and Daniele da Volterra and his connections with influential associates and patrons in Rome were the key elements to Becerra's success in securing the commission for this prestigious and monumental work.*

Gaspar Becerra (Baeza, c. 1520-Madrid, 1568) se comprometió a ejecutar el retablo mayor de la Catedral de Astorga, en la Provincia de León, el 8 de agosto de 1558 y lo finalizó en 1563<sup>1</sup>. Esta obra, que es la primera documentada del andaluz en España, está constituida por un banco, tres cuerpos divididos en cinco calles y ático (Fig. 1).

La responsabilidad de dicha obra recayó en Becerra, y no en los grupos de esculturas encabezados respectivamente por Juan Picardo y Manuel de Alvarez, por la novedad del lenguaje artístico que adquirió en Roma y por las conexiones que mantuvo con personajes influyentes en dicha ciudad, que a su vez, como veremos, estaban conectados con el Obispo de Astorga, Diego Sarmiento de Sotomayor (1555-1571)<sup>2</sup>.

La decisión del Obispo y del Cabildo de la Catedral revela una visión innovadora en la aceptación del renovado poder visual que el Concilio de Trento confería a los retablos, con sus estructuras más claras y ordenadas<sup>3</sup>. La comisión del retablo catedralicio y la estipulación para la policromía del mismo, en 1569, como también la consagración de la Catedral fueron hechos totalmente coherentes con la actividad pastoral del Obispo Sarmiento, como parte de la renovación tridentina de la liturgia<sup>4</sup>.

Sabida y reconocida es la presencia de Becerra en Roma en los talleres de Giorgio Vasari y de Daniele da Volterra, como también la atribución de los dibujos anatómicos del libro de la *Historia de la composición del*



Fig. 1. Gaspar Becerra. Retablo mayor. Catedral de Astorga.



*cuero humano* de Juan de Valverde<sup>5</sup>. Otros datos fundamentales completan y corroboran la estancia del artista español en el ambiente artístico y cultural de Roma: Becerra fue miembro de la Accademia de San Luca<sup>6</sup>, estuvo en contacto con algunos escultores<sup>7</sup> y realizó la decoración de la capilla de la Asunción de la Virgen, en la iglesia de Santiago de los españoles, terminada más tarde por su colega, el pintor y escultor, Giulio Mazzoni (Piacenza, c. 1525- c. 1589)<sup>8</sup>.

En este artículo intentaré demostrar cuáles fueron las conexiones formales entre las obras italianas, que Becerra realizó y estudió, y el altar mayor de Astorga, como también revelar la red de personajes que probablemente moldeó la trayectoria del baecetano y ejerció su influencia para que nuestro artista ganara uno de los concursos escultóricos más prestigiosos de la España del Renacimiento.

Vasari dejó constancia de la presencia de Becerra en Roma en 1546, en su taller de la Sala de' Cento Giorni, en el Palazzo della Cancelleria, sede del Cardenal Alessandro Farnese (1520-1589), donde eruditos y lite-

ratos solían reunirse regularmente<sup>9</sup>. En esa época la aristocrática familia Farnese ya se había establecido en Roma, especialmente durante el pontificado de Pablo III (1534-1549), abuelo del Cardenal Farnese. En 1534, el *nipote* recibió el capelo cardenalicio y al año siguiente, el título de Vice-Canciller de la Iglesia, llegando a ocupar la posición más poderosa de la jerarquía católica, después del papado<sup>10</sup>.

En el Palazzo della Cancelleria vivía el historiador y coleccionista de arte, Paolo Giovio (1483-1552), primer consejero artístico del Cardenal Farnese y responsable del programa iconográfico de la decoración vasariana. Giovio y Vasari, que se conocían, por lo menos, desde el 1531, compartían el mismo interés por la historia y la iconografía. En 1543, por medio de su amigo, Vasari conoció al Cardenal Farnese, que tres años más tarde, le encargó la decoración de la Sala de' Cento Giorni<sup>11</sup>. Giovio también conoció personalmente a Becerra, como lo demuestra el tratamiento cariñoso con el que se refiere al andaluz, "il mio giovane Bizeri", en su correspondencia con Vasari, el 2 de abril de 1547<sup>12</sup>.



Fig. 2. Giorgio Vasari. Sala de' Cento Giorni. Palazzo della Cancelleria.



Fig. 3. Gaspar Becerra. *Opulencia*. Sala de' Cento Giorni. Palazzo della Cancelleria.



Fig. 4. Giorgio Vasari. *Presentación de Jesús en el Templo*. Gallerie Nazionali di Capodimonte.

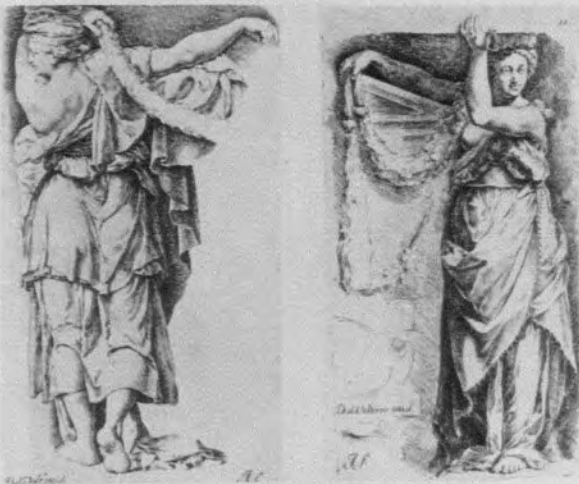


Fig. 5. Johannes Episcopus. *Copia de las cariátidas de Daniele da Volterra*.



Fig. 6. Gaspar Becerra. *Lámina VI. Historia de la composición del cuerpo humano*.



Fig. 7. Gaspar Becerra. *La Vigilancia*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.

Aunque no sepamos con certeza cómo, cuándo y dónde Becerra estableció sus conexiones con Vasari, Giovio, y el Cardenal Farnese, es evidente que nuestro artista era un personaje conocido en la corte de uno de los clientes más poderosos de la Roma del Quinientos. Por otra parte, la región de Jaén y Baeza, donde supuestamente nuestro artista vivía antes de embarcarse a Italia, no eran territorios desconocidos para los Farnese y para Giovio. El Cardenal Farnese fue administrador del obispado de Jaén (1535-1537)<sup>13</sup>, después de la muerte del Cardenal Esteban Gabriel Merino (1472-1535), destacado eclesiástico y diplomático, originario de Baeza, que vivió en Roma y fue gobernador de la iglesia de Santiago de los Españoles<sup>14</sup>. En la misma época, residían en Roma los fundadores de la Universidad de Baeza, los hermanos Rodrigo y Pedro López de Molina, canónigos y notarios<sup>15</sup>. En España, por otra parte, cerca de Baeza, en Ubeda, vivía el poderoso e influyente mecenas de arte, el Comendador Mayor de León, Francisco de los Cobos (c. 1477-1547), que además de su trato político con los Farnese, fue amigo personal del Cardenal Merino y de Giovio<sup>16</sup>. Cabe destacar que el secretario de Carlos V estaba relacionado directamente con el Obispo de Astorga, Diego Sarmiento de Sotomayor, encargado de la comisión del retablo catedralicio a Becerra<sup>17</sup>. Cobos, Giovio y los Farnese conocían muy bien a otro cliente español de Becerra en Roma, Cardenal Juan Alvarez de Toledo, que a su vez estaba emparentado con el Obispo Sarmiento de Sotomayor, como se verá a continuación.

En Roma, en el palacio del Cardenal Alessandro Farnese, la presencia de Becerra es visible en las pinturas al fresco, con historias del papa Farnese de la Sala de' Cento Giorni, apesar de los numerosos asistentes que ayudaron a Vasari a terminar la obra en cien días (Fig. 2). La presencia más obvia del español es en la representación de la *Opulencia* (Fig. 3), a la derecha de *La reconstrucción de S. Pietro*. *La Opulencia*, que repite el modelo adoptado por Vasari, en 1544, en *La Presentación de Jesús en el Templo*, en Monteoliveto en Nápoles (Fig. 4), es una de las figuras vasarianas más atípicas, por la dimensión más blanda y voluminosa del dibujo. Esta alegoría fue transformada según el cánón aplicado a las cariátides femeninas de Daniele da Volterra, en la decoración contemporánea de la capilla Orsini (1541-1547), de la iglesia de la Santissima Trinità dei Monti en Roma, que hoy se conoce sólo a través del grabado de Johannes Episcopus (Fig. 5)<sup>18</sup>. La prueba estilística de la ejecución de la *Opulencia* por mano de Becerra, es la reaparición de la misma en forma de *Venus* en la *Historia de Valverde* (Fig. 6) y en la predela astorgana, a la derecha, en la representación decididamente más voluminosa de *La Vigilancia*, no sólo en la fisonomía y en el peinado, pero también en el cuerpo blando y dilatado (Fig. 7). Esta tendencia constante a ensanchar el cánón vasariano, que introduce una nueva monumentalidad en toda la decoración, es la pista más segura para identificar la contribución de Becerra. La inclinación del andaluz a infundir una sen-



Fig. 8. Gaspar Becerra. *La Natividad de la Virgen*. Capilla della Rovere. Iglesia de la Santissima Trinità dei Monti.



Fig. 9. *Daniele da Volterra. La Asunción de la Virgen. Capilla della Rovere. Iglesia de la Santissima Trinità dei Monti.*



Fig. 10. *Gaspar Becerra. La Natividad de la Virgen. Retablo mayor. Catedral de Astorga.*



Fig. 11. *Gaspar Becerra. La Asunción de la Virgen. Retablo mayor. Catedral de Astorga.*



Fig. 12. Anónimo. Copia de *La Asunción de la Virgen*, de Daniele da Volterra.

sibilidad clásica en los modelos vasarianos y su tendencia a ensancharlos son visibles en la composición alrededor de una de las dos ventanas de la sala, con las personificación de *Esperanza*(?). La sugerencia de la Sala de la Perspectiva del Peruzzi es evidente, mientras que el diseño de las figuras revela la paternidad de Becerra, especialmente al compararla con la misma composición que rodea la ventana contigua, donde el dibujo de la alegoría de la *Fe* es claramente más vasariano. La tendencia de Becerra a amplificar las formas vasarianas es diferente al tratamiento más caligráfico y nervioso de su amigo, el extremeño Pedro de Rubiales, en la representación de la *Tregua de Niza*, especialmente en el grupo de soldados abrazados en el primer plano, donde se revela la influencia de Salviati<sup>19</sup>.

La parte del trabajo que, en mi opinión, corresponde a Becerra en la Sala de' Cento Giorni, demuestra que el encuentro de nuestro artista con Daniele da Volterra ya se había establecido antes de la colaboración de Becerra con Vasari en 1546. Aunque no podamos definir las circunstancias concretas del encuentro entre Becerra y Daniele, el conocimiento entre los dos artistas no nos debería sorprender. Daniele no sólo conocía el círculo de los artistas farnesianos, sino que también trabajó, durante la quinta década del Quinientos, para la poderosísima



Fig. 13. Daniele da Volterra. *Historia de Baco* (detalle). Palazzo Farnese.

familia Farnese, en las decoraciones de Palazzo Farnese y en la Sala Regia del Vaticano. Entre la realización de estos dos ciclos, Daniele también llevó a cabo las decoraciones del Palazzo Medici, en Piazza Navona, para Margarita de Austria, hija ilegítima de Carlos V y su esposo, Ottavio Farnese, hermano del Cardenal Alessandro<sup>20</sup>.

En este contexto se explica la presencia de Becerra en el taller de Daniele da Volterra, en la capilla de Lucrezia della Rovere, en la iglesia de la Trinità dei Monti. En este equipo, Becerra se encuentra con artistas ya establecidos en el ambiente artístico romano: Michele Alberti y Giovan Paolo Rossetti que siempre trabajaron con Daniele; Pellegrino Tibaldi y Marco Pino, que habían trabajado para el papa Farnese en las decoraciones de Castel Sant'Angelo y que más tarde trabajarán, respectivamente, para sus clientelas españolas: el primero, en El Escorial y el último, en el virreinato de Nápoles.

El concepto decorativo y el resultado estilístico de la obra innovadora de esta capilla será fundamental en la evolución de los ciclos artísticos posteriores, en Roma, fuera de Roma y en el extranjero, gracias a las actividades de estos artistas que ayudaron a difundir la "cultura de la Trinità dei Monti"<sup>21</sup>.

La decoración de pinturas al fresco y estucos, de la capilla de la Rovere, empezó en 1548 y tras una interrupción de tres años, entre el 1550 y el 1553, se retomó y se concluyó en 1560, cuando Becerra estaba a cargo del retablo astorgano<sup>22</sup>. Vasari mencionó la presencia y obra de Becerra en este taller, como también la contribución de cada uno de los asistentes de Daniele: *La Natividad de la Virgen* de Becerra (Fig. 8); *La Presentación de la Virgen en el Templo* y *La Asunción de la Virgen* de Daniele (Fig.9); *La Masacre de los Inocentes* de Michele Alberti; y *La Presentación de Jesús en el Templo* y *La Anunciación* de Rossetti<sup>23</sup>.



Fig. 14. *Gaspar Becerra. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.*



Fig. 15. Gaspar Becerra. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.

El sentido de unidad que caracterizaba esta decoración llegó a perderse a causa de las numerosas restauraciones que sufrieron tanto las paredes, como la pintura a fresco y estucos de la bóveda, cuyo esquema Becerra recordará en el palacio del Pardo.

Becerra llevó a cabo *La Natividad de la Virgen* (Fig. 8), durante la primera fase de la obra, al mismo tiempo que Pino y Tibaldi, que estaban a cargo de la decoración de la bóveda. La influencia de Pino es evidente en la composición de *La Natividad de la Virgen*, en la deformación de la perspectiva, a favor de una mayor inestabilidad espacial, y en el alargamiento de las figuras. La distorsión del espacio pictórico, que inclina el espacio del suelo hacia adelante, y su tendencia a comprimir y condensar el espacio serán algunas de las características permanentes del arte becerriano, visibles en todos los relieves del altar mayor de Astorga. El recuerdo de la *Natividad* romana en el cuerpo superior del retablo, en la caja de *La Natividad de la Virgen* (Fig. 10), a la derecha del *Abrazo de S. Joaquín y Sta. Ana*, es obvio, no sólo en la composición, pero también en los detalles de los peinados y ropas de las figuras, en los perfiles y en el tipo de objetos representados, que constituyen una clara referencia al mundo clásico, legado que Becerra despliega sólidamente en todo retablo.

En *La Asunción de la Virgen* (Fig. 11), de bulto redondo, colocada en el centro de la calle principal del retablo, encima del tabernáculo, Becerra recupera la representación

de *La Asunción de la Virgen* (Fig. 9) de Daniele, que constituye el punto central de la composición de toda la capilla y donde se centra el aspecto innovador del volterrano. La composición de *La Asunción* de Daniele está bastante dañada y la parte inferior del fresco es visible a través de dibujos y grabados (Fig. 12), donde se puede observar la *invenzione* de Daniele<sup>24</sup>: detrás del sepulcro de Lucrezia della Rovere, que él adopta como altar de la capilla y parte integrante del fresco, el artista coloca a los apóstoles y los agrupa sobre un tramo corto de escaleras, que constituye la conexión entre el espacio arquitectónico de la capilla y el espacio pictórico ilusionístico. El *trompe l'oeil* del marco arquitectónico de la *Asunción* refuerza, además, la ilusión del espacio ininterrumpido de la capilla detrás del altar. La idea de Daniele de la agrupación de los apóstoles en círculos alrededor del sepulcro y de los ángeles que definen un círculo paralelo, deriva de la composición de la capilla Chigi, de la iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma, diseñada por Rafael y reconstruída por Shearman<sup>25</sup>.

La Virgen de *La Asunción* de Becerra es más pesada y monumental que la de Daniele, como también menos controlada por sus movimientos y menos estática. De todos modos, no cabe duda que Becerra tenía una gran capacidad para adaptar y traducir las ideas visuales de su maestro en relieves y esculturas de madera. No por nada, la escultura de *La Asunción* fue la obra que Becerra prometió ejecutar antes de dar comienzo al retablo para que "si a los señores del cabildo les pareciere estar buena [...] me obligo a fazer todas las otras figuras que fueren en la dicha obra conforme a esta dicha ystoria que se entiende en bondad y bien hecha"<sup>26</sup>. Con esta obra, los miembros del Cabildo de la Catedral pudieron visualizar las cualidades y habilidades escultóricas de Becerra, como tam-



Fig. 16. Daniele da Volterra. Sala Regia.



Fig. 17. Daniele da Volterra. Sala Regia (detalle).

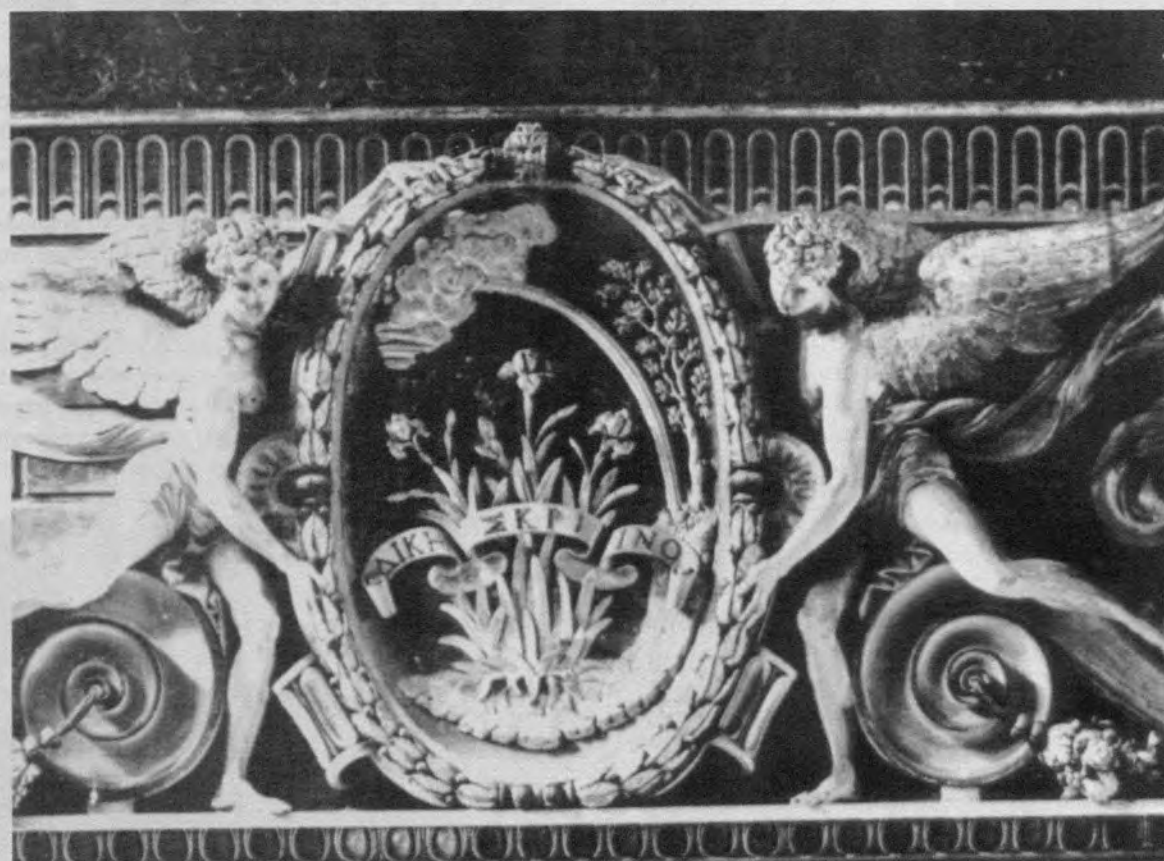


Fig. 18. Daniele da Volterra. Sala Regia (detalle).

bién el nuevo lenguaje artístico e iconográfico que el artista había adquirido en Roma.

La obsesión de Daniele por la relación entre la figura humana y el espacio tridimensional, que lo llevará a dedicarse a la escultura, es una de las características más

importantes que Becerra asimila en el taller de la capilla de la Rovere. Daniele realizaba modelos de arcilla para la representación de sus figuras y este recurso parece ser la razón por la cual sus pinturas al fresco, en la Trinità dei Monti, desarrollan efectos ilusionísticos tridimensionales.





Fig. 19. Gaspar Becerra. Bajada al Limbo. Estucos. Capilla de la Asunción. Iglesia de Santiago de los españoles.



Fig. 20. Gaspar Becerra. Bajada al Limbo. Capilla de la Asunción. Iglesia de Santiago de los españoles.

nales, como también fuertes cualidades escultóricas en el tratamiento de las figuras<sup>27</sup>. Es esencial recordar que, efectivamente, Becerra, Daniele y Michele Alberti se dedicarán a la escultura. Del español, hay constancia documental de su conexión con otros escultores en Roma y no hay que perder de vista que la práctica de hacer retablos, junto a su padre Antonio Becerra, o su hermano Juan, habrá sido, sin la menor duda, un punto a su favor para ingresar en el taller de Daniele<sup>28</sup>. Es incuestionable que el recurso escultórico del modelado de las figuras en el taller de la Rovere, como también el uso innovador del estuco, que Daniele desarrolló durante la cuarta y sobretudo la quinta década del siglo XVI en Roma, fueron factores determinantes en la formación de Becerra como escultor. En los últimos años de la quinta década, cuando Daniele y Becerra trabajaban en la capilla de la Rovere, el volterrano estaba a cargo de las decoraciones de pinturas al fresco y estucos del Palazzo Farnese y de la Sala Regia del Vaticano (1547-1549)<sup>29</sup>. No cabe duda, que Becerra participó en ambas decoraciones, no sólo por razones logísticas, sino por el impacto que éstas ejercieron, en las pocas obras independientes conocidas del andaluz en Roma y en el retablo de Astorga.

El cliente Farnese de estas dos decoraciones a cargo de Daniele, que Vasari menciona, fue Pablo III. El papa comisionó a Daniele las pinturas de Baco y los estucos en el Palazzo Farnese, a través de su nieto, el Cardenal Alessandro, y los estucos de la Sala Regia, por recomendación de Miguel Angel, tras la muerte de Perino del Vaga, en 1547<sup>30</sup>.

El friso decorativo del Palazzo Farnese constituye el primer ejemplo, después de Fontainebleau (1541-1544), de estuco en las paredes y no sólo en el techo. En este ciclo farnesiano, las decoraciones de estuco descubren y presentan al espectador doce pinturas al fresco, con historias de *Baco*. Dos niños de estuco en escorzo, recorren las cortinas de estuco de los cuatro grandes frescos ovalados de Daniele (Fig. 13). Apesar de que el volterrano todavía no concibe estos niños como esculturas de bulto totalmente redondeadas, como en el caso de los niños del retablo de Becerra, que recorren el cortinaje, para revelar el tabernáculo a los fieles (Fig. 14), la invención de Daniele, que es primordialmente decorativa, constituye el punto de partida para este tipo de composición. Becerra, de todos modos, adopta la idea decorativa de Daniele en la composición de las parejas de niños en relieve, que sostienen los medallones pintados, debajo de las cuatro portadas laterales del segundo cuerpo del retablo (Fig. 15), como también los motivos de hojas y frutas de estuco, en los sarmientos y uvas que enredan las columnas gigantescas del cuerpo inferior del altar mayor.

En la Sala Regia, Daniele revela, una vez más, la influencia de Rosso y Primaticcio en Fontainebleau, y

decididamente desarrolla la función escultórica y tridimensional del estuco de las paredes, sobre las cornisas que rematan las pinturas al fresco (Fig. 16). La decoración de estuco consiste en seis *tabernacoli*, con esculturas de parejas de *putti*, recostadas simétricamente en las rampas de los frontones rotos (Fig. 17), y entre éstos, con ángeles que sujetan un medallón o la farnesiana flor de lis (Fig. 18)<sup>31</sup>.

Becerra recicló la idea de Daniele en los frontones que coronan las cinco cajas del primer cuerpo del retablo de Astorga (Fig. 1). Los niños del frontón central, que sostienen el escudo del *Agnus Dei*, inclusive extienden sus piernas más allá de los marcos del frontón para crear un sentido de continuidad horizontal, como en la Sala Regia (Fig. 14). Los niños que exhiben el tabernáculo, dentro de la portada, siguen el mismo recurso rítmico.

La decoración de la Sala Regia constituye un nuevo punto de partida en el uso monumental y expresivo de las esculturas de estuco, que ahora tienen primacía sobre el trabajo pictórico, en las decoraciones religiosas y seculares de Roma, después de la quinta década del siglo XVI. En la siguiente década, Becerra realizó una de las decoraciones romanas más influenciadas por la decoración de Daniele, en la capilla de la Asunción de la iglesia de Santiago de los españoles (c. 1552-1556) (Fig. 19)<sup>32</sup>. Fue, sin duda, en el taller de Palazzo Farnese y principalmente en la Sala Regia, donde Becerra aprendió a concebir el uso del estuco no sólo como ornamento, pero fundamentalmente como relieve, como imágenes de bulto y como estructura arquitectónica. Este es el medio que el andaluz emplea en la capilla de la Asunción, con la función específica de unir, como se verá a continuación, las artes de la pintura, escultura y arquitectura, para lograr la unidad espacial de la capilla.

La decoración de la capilla de la Asunción, comisionada por el canónigo español Constantino del Castillo (Roma, m. 1565) e iniciada en 1552, en la iglesia castellana más prestigiosa de Roma, es la primera obra independiente que se conoce de Becerra en esta ciudad. La otra, como se verá a continuación, es el frontispicio de la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Valverde, dedicado al Cardenal de Santiago, Juan Alvarez de Toledo, el 13 de noviembre de 1554, y publicada, en Roma, en 1556. Es lógico, que la conexión de Becerra con Juan de Valverde (c. 1525-1588), médico personal del Cardenal, ya se había establecido antes del 1554. En Pádua y Pisa, Valverde fue discípulo del médico de Miguel Angel, Realdo Colombo, y en 1548, ambos llegaron juntos a Roma, donde Becerra trabajaba en la capilla de la Rovere, y donde Valverde empezó su servicio para el Cardenal de Santiago<sup>33</sup>, que vivía en esta ciudad desde el 1541.

Difficil saber cómo se estableció la conexión entre Becerra, Castillo y el Cardenal de Santiago, pero no esta-



Fig. 21. Gaspar Becerra. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.



Fig. 22. Ayudantes franceses de Giulio Mazzoni. Galleria degli Stucchi. Palazzo Spada.

ríamos lejos de la verdad al afirmar que los dos clientes españoles de Becerra, que vivían en Roma, se conocían. Constantino del Castillo, que fue referendario pontificio, deán de la Catedral de Cuenca y arcediano de Játiva, también vivía en Roma, por lo menos desde el 1535<sup>34</sup>.

En la capilla de la Asunción, que Castillo compró el 2 de diciembre de 1551<sup>35</sup>, la presencia de Perino del Vaga (m. 1547), en los frescos de la bóveda<sup>36</sup>, abre la posibi-

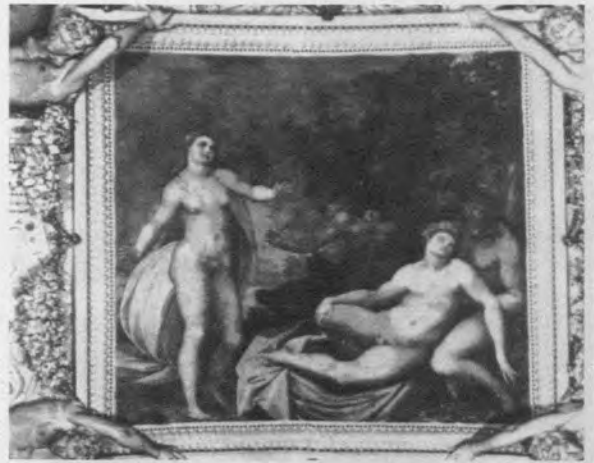


Fig. 23. Giulio Mazzoni. La muerte de Adonis. Galleria degli Stucchi. Palazzo Spada.

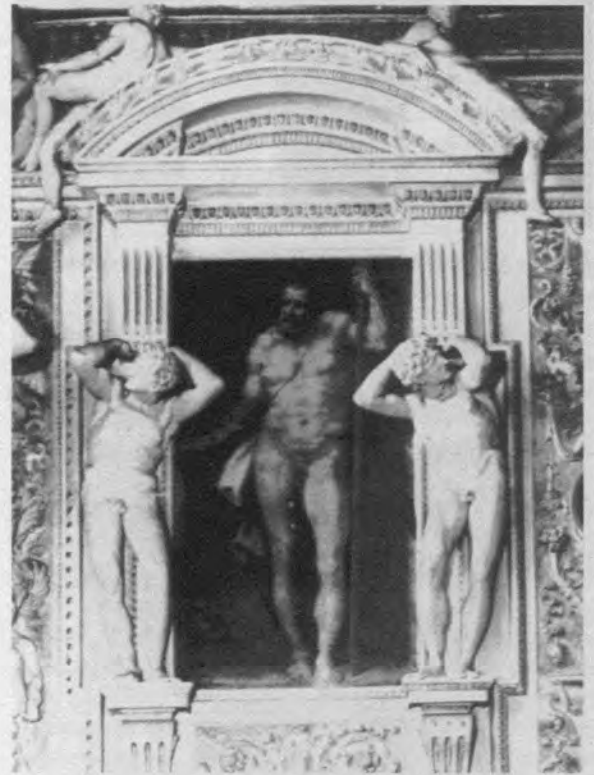


Fig. 24. Giulio Mazzoni. Sala delle quattro stagioni (detalle). Palazzo Spada.

lidad de que Daniele hubiese heredado esta decoración después de la muerte de su maestro, que inclusive habrá diseñado y empezado la obra, como en el caso de la Sala Regia. Dado que en 1551, Daniele seguía ocupado con la decoración de la Sala de la Cleopatra en el Vaticano y a partir del 1553, reanudó la obra de la capilla de la Rovere, creo que sea perfectamente posible, que Daniele hubiese recomendado su asistente español a Castillo.

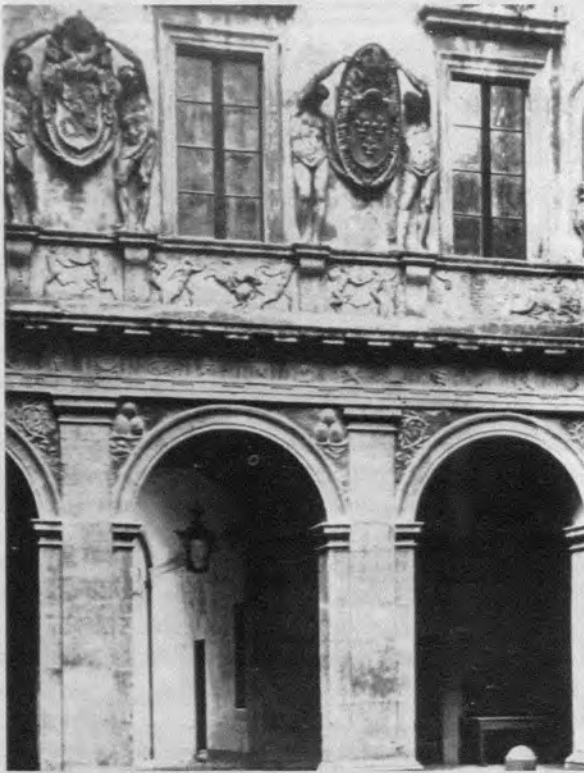


Fig. 25. Giulio Mazzone. Cortile (detalle). Palazzo Spada.



Fig. 27. Guglielmo della Porta. Tumba de Pablo III. Basilica de San Pietro.

Pudiera ser también que Castillo hubiese conocido a Becerra a través del Cardenal Juan Alvarez de Toledo, que vio personalmente la obra de Sala de la Regia, cuando el cónclave fue convocado después de la muerte de Pablo III, el 10 de noviembre de 1549<sup>37</sup>.

El Cardenal de Santiago (1488-1557), hijo de los Duques de Alba<sup>38</sup>, era un personaje poderoso en la corte papal y extremadamente influyente. Participó, con el Cardenal Farnese, en el Concilio de Trento y fue



Fig. 26. Gaspar Becerra. Frontispicio. Historia de la composición del cuerpo humano.



Fig. 28. Guglielmo della Porta. La Abundancia. Palazzo Farnese.



Fig. 29. Guglielmo della Porta. *La Paz*. Palazzo Farnese.



Fig. 30. Gaspar Becerra. *La Religión*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga. Fig. 30. Gaspar Becerra. *La Religión*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.



Fig. 31. Gaspar Becerra. *La Fe*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.



Fig. 32. Gaspar Becerra. *La Caridad*. Retablo mayor (detalle). Catedral de Astorga.

Inquisidor General<sup>39</sup>. En 1542, había fundado, con el Cardenal Giovanni Pietro Carafa (el futuro Pablo IV), la Inquisición romana o *Sant'Uffizio*<sup>40</sup>, cuyas sesiones, generalmente, tomaban lugar en la residencia del Cardenal Toledo, a pocos pasos de la iglesia de Santiago de los españoles. Juan Alvarez de Toledo, que era dedicado mecenas de arte en su país, especialmente en las ciudades de Córdoba, Salamanca, Burgos y Santiago de Compostela<sup>41</sup>, conoció personalmente a Miguel Angel y tuvo preferencia por artistas de "gusto" miguelangelesco, al igual que su hermano el Virrey de Nápoles, Pedro de Toledo (1480-1553)<sup>42</sup>. El Cardenal de Santiago, no sólo estaba bien vinculado con los Farnese en Roma, con los Medici en Florencia, y con el virreinato de Nápoles, pero era el único cliente de Becerra en Roma, que tenía conexiones directas con el Obispo de Astorga, Diego Sarmiento de Sotomayor.

Las familias de Alba y de Sarmiento de Sotomayor estaban unidas por distantes lazos familiares, que se renovaron a través de las uniones establecidas entre la primera y el marquesado de Astorga<sup>43</sup>: Beatriz de Toledo, hija del cuarto Duque de Alba, Fernando Alvarez de Toledo, sobrino del Cardenal de Santiago, contrajo matrimonio, en 1548, con el quinto Marqués de Astorga, Alvaro Pérez Osorio (1560-1567), Conde de Trástamara y Santa Marta. La hermana del Marqués, Leonor Osorio, estuvo casada con el Embajador Imperial de Roma, Juan de Vega, Señor de Granjal (1543-1547), que trabajó con Juan Alvarez de Toledo, en la corte papal de los Farnese<sup>44</sup>. La madre del quinto Marqués de Astorga y de Leonor Osorio fue Isabel Sarmiento, de la familia del Obispo de Astorga.

El Cardenal de Santiago también estaba vinculado con la diócesis de Astorga: además de poseer el beneficio de San Pedro de Dehesas, donde Becerra firmó el contrato para la policromía del altar mayor de la iglesia parroquial<sup>45</sup>, su hermano el Virrey de Nápoles (1532-1553), fue Marqués de Villafranca del Bierzo<sup>46</sup>.

No sabemos si Constantino del Castillo tuvo alguna conexión con Astorga, pero no cabe duda, que la iglesia de Santiago mantuvo sus lazos con la Catedral de Astorga, y directamente con el cliente de Becerra, Diego Sarmiento de Sotomayor. La presencia de la lápida funeraria de Pedro Sarmiento de Sotomayor (m. 1586), arcediano de Carballeda y canónigo de la Catedral de Astorga, que era, nada más y nada menos, que el sobrino del Obispo de Astorga, hijo de su hermana Inés Enríquez y de Alonso de Lanzos y Andrada, es testigo de este vínculo<sup>47</sup>.

Las circunstancias indican que, entre los clientes de Becerra en Roma, el Cardenal de Santiago, Juan Alvarez de Toledo, habrá determinado el movimiento del baecetano de Roma a Astorga.

Volviendo a la capilla funeraria de Constantino del

Castillo en la iglesia castellana, tenemos que mencionar que, por desgracia, ésta fue totalmente destruída en 1929, con excepción de la pintura al fresco de la *Bajada al Limbo*, que se encuentra en el Castel Sant'Angelo. Esta obra y una reproducción fotográfica, nos da una idea de cómo fue la decoración de Becerra (Fig. 19). En el fresco, se puede observar que la parte inferior había desaparecido, cuando se decidió convertir la capilla de la Asunción en sacristía y depósito<sup>48</sup>.

A pesar de que el *Limbo* (Fig. 20) esté en malas condiciones, se reconoce la figura de Cristo en el centro, rodeado por almas liberadas, con la Virgen a la izquierda y con David y Moisés a la derecha. Al comparar este fresco con *La Natividad* de la Rovere (Fig. 8), es evidente que el uso de los escorzos en el *Limbo* son más efectivos en términos de definición espacial, a través de los gestos y movimientos de las figuras. Los cuerpos de las figuras del *Limbo* están mejor definidos anatómicamente y son más musculosos, monumentales, menos inestables y mejor proporcionados. Las conexiones formales entre estas figuras y las astorganas son evidentes, entre otras, en la semejanza de los perfiles, la forma de la boca, las expresiones y el espacio entre los dedos del pie de las figuras (Fig. 10). La similitud más sorprendente, entre las dos obras, se observa entre la Virgen del fresco y la escultura de la *Asunción* (Fig. 11), en las ropas, el velo, la posición de las manos y la cabeza. La Virgen del *Limbo*, que posee una mayor monumentalidad que la de Daniele en la capilla de la Rovere, es más cercana a la de Astorga. El movimiento de los niños escultóricos, en la caja de la *Asunción*, constituye un punto de vista múltiple de la posición del Cristo del fresco romano.

Volviendo a la fotografía de lo que quedaba de la capilla de la *Asunción* (Fig. 19), se nota que la obra fue concebida como los *tabernacoli* de la Sala Regia (Fig. 16): los mismos marcos de estuco rodean el fresco, que está rematado por el mismo tipo de frontón que, a diferencia de los del Vaticano, contiene en su tímpano dos esculturas de estuco de *putti* sentados, que sostienen un escudo, que no es el original. Becerra también introduce dos soportes lisos que unen el frontón y la cornisa de estuco.

La fuente formal de este recurso arquitectónico, de carácter ornamental, que Becerra empleará en el cuerpo inferior del retablo astorgano, es la decoración contemporánea de Mazzoni en la Sala degli Stucchi (1551-1552), del Palazzo Spada (Figs. 21, 22)<sup>49</sup>.

Mazzoni, que terminó la decoración del baecetano en la capilla de la *Asunción*, trabajó, al igual que Becerra, con Vasari y Daniele da Volterra<sup>50</sup>. La amistad entre los dos artistas se estableció, sin lugar a dudas, en los talleres farnesianos de Daniele.

Es evidente que el *Limbo* y la decoración de estuco (Fig. 19) de la capilla funeraria de Castillo, pertenecen a

Becerra y no a Mazzoni, que en la primera mitad de la sexta década (1550-1555), estaba a cargo de las decoraciones de pinturas al fresco y estucos del Palazzo Spada. Si comparamos, además, el *Limbo* (Fig. 20) con *La muerte de Adonis* (Fig. 23), una de las pinturas al fresco de Mazzoni en Palazzo Spada, se puede observar que las figuras del italiano son más alargadas y musculosas que todas las figuras del *Limbo*.

Becerra estaba al tanto de las decoraciones de Palazzo Spada e inclusive habrá participado con Mazzoni, como por ejemplo, en la Sala di Perseo (1550-1551), cuya iconografía el andaluz seguirá en las pinturas al fresco de El Pardo. En el ciclo italiano, las figuras de los gigantes telamones y cariátides recuerdan las de *La Natividad* de la capilla de la Rovere.

Becerra se apropió de otras ideas de su colega "pacentino" y las adaptó en el altar mayor de Astorga. Los soportes estriados, de los frontones del cuerpo superior del retablo catedralicio provienen de la Sala delle quattro stagioni (1552-1553) (Figs. 1, 24), mientras la exuberancia y abundancia decorativa del friso convexo ininterrumpido en los entablamentos y columnas del segundo cuerpo, de las gigantes columnas pareadas del cuerpo inferior y de las columnas dóricas que flanquean la puerta del tabernáculo (Fig. 14), derivan de los grutescos de estuco de las paredes de esta decoración mazzoniana. En el Cortile de Palazzo Spada (1552-1555), la composición de los *ignudi* que sujetan escudos (Fig. 25), nos llevan a pensar inmediatamente en la composición de la portada del libro de anatomía de Valverde (Fig. 26).

El frontispicio de la primera edición de la *Historia* de Valverde, es la única obra totalmente independiente, de la mayoría de las cuarenta y dos láminas del texto, que fueron adaptadas de los dibujos de Calcar para el *De humani corporis fabrica* de Andrés Vesalio (1543). Esta obra becerreniana se coloca, estilísticamente, entre la capilla de la *Asunción* y el retablo de Astorga. La idea de los *ignudi* en escorzo y de los ángeles que se proyectan hacia adelante, para crear un sentido ilusorio de la profundidad espacial, no se podría explicar sin la conexión con el gusto de las decoraciones de Daniele y de Mazzoni a mediados del siglo XVI en Roma. Las figuras de Becerra, en esta portada, presentan una mayor monumentalidad y una anatomía estructuralmente mejor definida, que las figuras del *Limbo* (Fig. 20). Es una manifestación del idioma maduro de Becerra, que se exhibirá con suma seguridad en el retablo astorgano.

La resonancia formal más obvia, de la portada del libro de Valverde en el altar mayor, es la idea de la caja que alberga el tabernáculo (Fig. 14), donde la acción y el movimiento de los niños y su relación con el marco arquitectónico, son las referencias más obvias. La idea

básica de la estructura arquitectónica del frontispicio valverdiano, inspirada en los *tabernacoli* de la Sala Regia y empleada en la capilla de la Asunción, fue adoptada en la estructura arquitectónica del retablo catedralicio (Fig. 1), en donde los tres cuerpos del altar mayor están divididos en portadas rectangulares, con entablamentos decorados y rematados con frontones curvilíneos o triangulares. La fuente formal de esta estructura es, sin duda, el *ricetto* de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Ángel en Florencia<sup>51</sup>.

Se ha reconocido ampliamente el impacto indiscutible que las obras escultóricas y pictóricas de Miguel Ángel ejercieron en el retablo, razón por la cual no me detendré en ello. Es evidente que los cuerpos heroicos de Becerra derivan de las obras del *Juicio Universal* y las pinturas al fresco de la capilla Paolina, contigua a la Sala Regia de Daniele. De todos modos, me gustaría añadir que los niños de Becerra, inclinados en las rampas de los frontones del cuerpo inferior, son más moderados en la articulación y movimiento de los cuerpos, más voluminosos, que las figuras de Miguel Ángel en la capilla Medici, en Florencia. En este sentido, pienso que los niños astorganos se acercan más a las *Virtudes* de mármol del escultor lombardo, Guglielmo della Porta

(1553-1557), para la tumba de Pablo III, en S. Pietro (Figs. 27-29)<sup>52</sup>. La influencia de las personificaciones alegóricas, *La Justicia*, *La Prudencia*, *La Abundancia* (Fig. 28) y *La Paz* (Fig. 29), en el retablo de Becerra, es más evidente aún en la *Virtudes* de la predela, recostadas frontalmente sobre sus mantos pesados y envolventes (Figs. 7, 30-32). Becerra habrá conocido personalmente a Guglielmo (m. 1577), que fue amigo de Daniele y de Mazzoni, y que se movía en los mismos círculos farnesianos<sup>53</sup>.

El nuevo cánón de la representación del cuerpo humano, introducido por Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga, y reconocido por Arfe<sup>54</sup>, como también la estructura y composición de las portadas, derivan de las obras de los artistas italianos de los círculos farnesianos, donde el andaluz se formó y trabajó a mediados del Quinientos en Roma.

No cabe duda, que las conexiones de Becerra con algunos de los clientes españoles e italianos más prestigiosos de la Roma de mediados del siglo XVI y su formación artística italiana, con algunos de los artistas más reconocidos de la época, fueron los factores decisivos del éxito garantizado, cuando regresó a su patria, para llevar a cabo el retablo mayor de la Catedral de Astorga.

## NOTAS

- 1 Véase FRACCHIA, C., "El retablo mayor de la Catedral de Astorga. Un concurso escultórico en la España del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, núm. 282, 1998, pp. 158-165. Se hace referencia a las 23 "cartas de pago" (1558-1563), que recibió Becerra para la ejecución del retablo.
- 2 El obispo Sarmiento, que no se asentó en Astorga hasta el 1556, fue Inquisidor de Cataluña en 1545. Véase GUTIÉRREZ, C., *Españoles en Trento*, Valladolid, 1951, pp. 305-307. Era de la familia de Sarmiento de Sotomayor, señores de Salvatierra. Sus padres fueron García Sarmiento de Sotomayor y Francisca Enríquez de Sotomayor. Véase PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, J., *Informe del origen, antigüedad, calidad i sucesión de la excelentísima Casa de Sarmiento de Villamayor y las unidas a ella por casamiento*, Madrid, 1663, fols. 3v, 3r, 109, 110.
- 3 CHEA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1988, p. 260.
- 4 En 1561 mandó publicar algunos textos litúrgicos y entre éstos el *Missale iuxta consuetudinem ecclesiae Asturicensis*, del cual se hicieron más de mil copias. Véase RODRÍGUEZ LÓPEZ, P., *Episcopologio asturicense*, Vol. III, Astorga, 1908, pp. 59, 267-283. Participó a la última sesión del Concilio de Trento, cuando Becerra estaba a cargo del retablo catedralicio: GUTIÉRREZ, C., *op. cit.*, p. 305, nota 634.
- 5 Véanse los últimos estudios sobre Becerra: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J. J., "Precisiones sobre Gaspar Becerra", *Archivo Español de Arte*, Vol. XLII, 1969, pp. 327-356; FRACCHIA, C., "Gaspar Becerra and the High Altar of Astorga Cathedral", tesis doctoral, Universidad de Londres, 1996.
- 6 MISSIRINI, M., *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma, 1823, pp. 13-16.
- 7 BERTOLOTTI, A., *Artisti Subalpini in Roma nei secoli XV, XVI E XVII*, Bologna, 1884, pp. 106-107. El escritor se refiere a un documento que se encuentra en el Archivo criminal del gobernador de Roma. Se trata de un juicio, con fecha del 12 de agosto de 1554, contra el escultor Leonardo Sormani, genovés, en donde consta que el pintor español Becerra declaró que el escultor Antonio de Colmenares, portugués, había comprado la columna de mármol que utilizó Sormani en "su obra".
- 8 En el documento del 15 de agosto de 1564, de los Archivos de la Accademia di S. Luca, se declara que Mazzoni "ha finita la cappella che cominciò Bizzerra ad Sancto Jacopo de Spagnoli". Véase LEPROUX, G.-M., "Les peintres romains devant le tribunal du sénateur, 1544-1564", *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires*, Vol. LXXII, 1991, pp. 116, 131.
- 9 VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori (1568)*, ed. P. Barocchi, Florencia, 1987, pp. 294, 388. Los hombres de letras que se reunían en el Palazzo della Cancelleria eran Annibal Caro, Bernardino Maffei, Fulvio Orsini, Claudio Tolomei y Onofrio Panvino: véase ROBERTSON, C., *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven-Londres, 1992, pp. 9, 12, 13, 14.
- 10 ROBERTSON, *op. cit.*, pp. 6, 9.
- 11 ROBERTSON, *op. cit.*, pp. 210, 266. Gioivo es conocido por su libro *Historiae* (1552) y por su Museo, en la ciudad de Como, que alberga la colección de retratos que poseía, de mano de Vasari, Salviati, Bronzino, Pontormo, Giovanni Bellini y Mantegna, entre otros.
- 12 Véase Fracchia, *op. cit.*, 1996, pp. 70-74.
- 13 EUBEL, C.-W. VAN GULIK, *Hierarchia Catholica medii aevi*, Vol. III, Munster, 1910, p. 219.
- 14 XIMENA JURADO, M. de, *Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Iañ y annales eclesiásticos deste obispado*, Madrid, 1654, pp. 452-453.

- <sup>15</sup> SALA BALUST, L., *Obras completas del Beato Maestro Juan de Avila*, Madrid, 1952, pp. 110-112
- <sup>16</sup> KENISTON, R. H., *Francisco de los Cobos. Secretary of the Emperor Charles V*, Pittsburgh, 1960, pp. 4, 90, 127, 144, 145, 154, 174, 369, 389, nota 3. En 1535, cuando Giovio fue a Nápoles para recibir a Carlos V, después de su victoria en Túnez, el historiador conoció a Cobos.
- <sup>17</sup> PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, *op. cit.*, Madrid, 1663, fol. 110v. La conexión de Cobos con el obispo de Astorga se estableció a través de su esposa María de Mendoza, cuando su hermana Beatriz contrajo matrimonio, en 1529, con Juan Sarmiento de Sotomayor, segundo señor de Salvatierra y cuarto señor de Sobroso, heredero de la familia y hermano del obispo de Astorga. Cuando el heredero de esta unión, García Sarmiento de Sotomayor, contrajo matrimonio con Leonor Sarmiento de Mendoza, dama de compañía de Juana de Austria en Valladolid, se estableció la conexión entre el obispo de Astorga y la hermana de Felipe II, regente de Valladolid, y cliente de Becerra en Madrid. En esta época, Becerra residía en Valladolid, desde donde se trasladó a Astorga, para ejecutar el retablo catedralicio.
- <sup>18</sup> SRICCHIA SANTORO, F., "Daniele da Volterra", *Paragone Arte*, Vol. XVIII, 1967, pp. 17-18.
- <sup>19</sup> Francesco Salviati, amigo de Vasari, también trabajó en el Palazzo della Cancelleria, en la capilla del Palio (1548-1550), cuando Becerra estaba en Trinità dei Monti y Rubiales en Nápoles. Véase RUBIN, P., "The private chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome", *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, Vol. L, 1987, pp. 82-112.
- <sup>20</sup> VASARI, *op. cit.*, ed. G. Previtali y P. Ceschi, Novara, 1967, p. 18. La obra de Daniele, "in otto vani dipinse otto storiette de' fatte et opere illustri deo detto Carlo quinto imperatore", desapareció durante la reconstrucción del palacio en el siglo XVII.
- <sup>21</sup> PUGLIATI, T., *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, 1984, pp. 209-213.
- <sup>22</sup> Para la cronología de los trabajos de la capilla de la Rovere, véase PUGLIATI, *op. cit.*, pp. 65-66.
- <sup>23</sup> VASARI, *op. cit.*, ed. Previtali y Ceschi, pp. 21-22.
- <sup>24</sup> Se desconoce el autor de este grabado, véase: MEZ, M. L., "Daniele da Volterra, pittore", *Bollettino d'Arte*, Vol. XXVII, 1933-1934, p. 470.
- <sup>25</sup> SHEARMAN, J., "The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XXIV, 1961, pp. 129-60, figs. 23a, 25b, y BAROLSKY, P., *Daniele da Volterra: A Catalogue raisonné*, Londres-New York, 1979, pp. 17-20.
- <sup>26</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 175-176.
- <sup>27</sup> HIRST, M., "Daniele da Volterra and the Orsini Chapel - I. The Chronology and the Altar-piece", *The Burlington Magazine*, Vol. CIX, 1967, p. 506, nota 31.
- <sup>28</sup> Antonio Becerra dejó retablos en Baeza y en Jaén, mientras que Juan, el hermano mayor de Gaspar, trabajó con éste para llevar a cabo el retablo mayor de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid. Véase Fracchia, *op. cit.*, 1996, pp. 53-60.
- <sup>29</sup> PUGLIATI, *op. cit.*, pp. 54-59.
- <sup>30</sup> VASARI, *op. cit.*, ed. Previtali y Ceschi, pp. 17-20; PUGLIATI, *op. cit.*, pp. 58-59.
- <sup>31</sup> Es interesante observar que los motivos decorativos de estuco reaparecerán en los estucos de la bóveda de Becerra en el palacio del Pardo.
- <sup>32</sup> LÉPROUX, *op. cit.*, pp. 116, 131.
- <sup>33</sup> Véase GUERRA, F., "Juan de Valverde de Amusco", *Clio Medica*, Vol. II, 1967, pp. 339-362.; RIERA, J., *Juan Valverde de Amusco y la medicina del Renacimiento*, Valladolid, 1986. No existen todavía estudios sólidos sobre Valverde. Enseñó Medicina en el Hospital de Santo Spirito en Roma, en cuya iglesia, los colegas de Becerra, Rubiales y Marco Pino, trabajaron.
- <sup>34</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, J., "Instrumentos originales en el Archivo de Santiago de los españoles, de Roma", *Anthologica Annua*, Vol. IV, 1956, pp. 526-527, 537, 540. En las lápidas de la tumba de Castillo, se lee que era deán de la Catedral de Cuenca y arcediano de Játiva. Castillo fue también comendador de la Orden Teutónica de La Mota en la ciudad de Toro, provincia de Zamora, desde el 1514: véase FERNÁNDEZ ALONSO, J., "Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI", *Anthologica Annua*, Vol. VI, 1958, pp. 34, 72, y FERREIRO, J., "Asentamiento y extinción de la Orden Teutónica en España: La encomienda de Santa María de Castellanos de la Mota de Toro (1222-1556)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Vol. CLXVIII, 1971, pp. 227-74.
- <sup>35</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, *op. cit.*, 1958, pp. 34-37, 52, 72-73. En la transcripción de la lápida de la tumba de Castillo se declara que la capilla está dedicada a la Asunción. Véase FORCELLA, V., *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Vol. III, Roma, 1873, p. 233, núm. 572.
- <sup>36</sup> CELIO, G., *Memoria dell' nomi dell' artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Nápoles, 1638, p. 14.
- <sup>37</sup> Al año siguiente, el 20 de junio de 1550, Juan Alvarez de Toledo fue nombrado arzobispo de Santiago, con el apelativo de Cardinale di S. Giacomo: véase EUBEL, C. y W. VAN GULIK, *Hierarchia Catholica medii aevi*, Vol. III, Munster, 1910, p. 189; TALAMO, E. A., "I messali miniati del cardinale Juan Alvarez de Toledo", *Storia dell'Arte*, Vol. LXVI, 1989, pp. 160-169.
- <sup>38</sup> Su padre fue el segundo duque de Alba, Fadrique Alvarez de Toledo (m. 1531). En 1506, Juan ingresó en la orden de Santo Domingo del convento de San Esteban de Salamanca.
- <sup>39</sup> PASTOR, Ludwig B. VON, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, ed. y trad. por Angelo Mercati, Vol. V, Roma, 1954, pp. 486, 508, nota 1, 578, 611. El Obispo de Astorga también asistió al Concilio de Trento, pero en la última sesión.
- <sup>40</sup> PASTOR, *op. cit.*, Vol. V, pp. 326-327, 382, 673, 675. DE MAIO, R., *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, 1978, p. 290.
- <sup>41</sup> Álvarez de Toledo fue Obispo de Córdoba (1523-1537), de Burgos (1537-1550) y Arzobispo de Santiago de Compostela (1550-1557). Para sus comisiones en la diócesis de Córdoba, véase: ORTIZ JUAREZ, D., BERNIER LUQUE, J., NIETO CUMPLIDO, M., y LARA ARREBOLA, F., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Vol. III, Córdoba, 1985, pp. 43-44, 47; IV, 1986, pp. 41, 43. Para las obras de Burgos, véase PONZ, A., *Viaje de España seguido de los dos tomos del viaje fuera de España (1772)*, ed. Castro María del Rivero, Madrid, 1947, p. 1042; y de Santiago: LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Vol. VIII, 1905, pp. 121-132. El Cardenal fue responsable de la renovación de la iglesia de San Esteban de Salamanca: CUERVO, J., *op. cit.*, Vol. 1914, p. 550; VALDIVIESO, E., "Una planta de Juan de Alava para la Iglesia de San Esteban de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y de Arqueología*, Vols. XL-XLI 1971, pp. 221-38; MARIAS, F., "El largo siglo XVI", en *Conceptos fundamentales en la historia del arte español*, Vol. V, Madrid, 1989, p. 131.



- <sup>42</sup> Véase TALAMO, *op. cit.*, pp. 162-169. Ante la eminente amenaza de otro saqueo de Roma, el 12 de septiembre de 1556, a cargo del sobrino del Cardenal, el Duque de Alba, el prelado ofreció a Miguel Ángel, seguridad y protección en su palacio. Véase PASTOR, *op. cit.*, Vol. VI, 1963, p. 409. DE MAIO, *op. cit.*, pp. 287, 299, nota 3. El Virrey de Nápoles fue el primero, con su yerno Cosimo de' Medici, que visitó el trabajo del Buonarroti en la iglesia de S. Lorenzo. Además fue el cliente de algunos de los artistas relacionados con Becerra: Vasari y los españoles, Rubiales y Juan Bautista de Toledo, asistente de Miguel Ángel, con quien el baecetano trabajará en la corte de Felipe II.
- <sup>43</sup> MARTÍN FUERTES, *op. cit.*, pp. 97, 103-104, 106.
- <sup>44</sup> Leonor Osorio, que llevó una serie de reliquias a la Catedral de Astorga, ayudó a su confesor, Ignacio de Loyola, junto con Margarita de Austria, a la fundación de la Casa de Santa Marta para prostitutas (1543-1544). PASTOR, *op. cit.*, Vol. V, pp. 380, 381, 471.
- <sup>45</sup> Véase el Ms. 7 de noviembre de 1558, 9 folios. Leg.: Iñigo de Miranda- 1562-2º, Archivo Diocesano de Astorga, fol. 1v. Otros documentos relevantes son : Ms. 7 de noviembre de 1558, 4 folios. Leg.: Iñigo de Miranda-1558 (sin catalogar), ADA; Ms. 8 de noviembre de 1558, 3 folios. Leg.: Iñigo de Miranda-1562-2º, ADA. Becerra firmó el contrato el 16 de julio de 1562, pero no realizó la obra. Véase VOCES JOLIAS, J. M., *Arte religioso de El Bierzo*, Ponferrada, 1987, pp. 456-462.
- <sup>46</sup> Pedro de Toledo recibió el título de Marqués de Villafranca, a través de su esposa María Osorio de Pimentel. MICCIO, S., "Vita di don Pedro di Toledo, Marchese di Villafranca" (1600), *Archivio storico italiano*, Vol. IX, Florencia, 1846, pp. 1-89. La hija de los Marqueses, Ana de Toledo, contrajo matrimonio con Lope Osorio de Moscoso, tercer Conde de Altamira de Galicia, de la familia de los Marqueses de Astorga: véase, MARTÍN FUERTES, J. A., *De la nobleza leonesa. El marquesado de Astorga*, León, 1988, pp. 51, 53.
- <sup>47</sup> Para la identidad del sobrino del Obispo, véase: "Donación q[ue] hizo don p[edro] sarmy[e]n[te] , can[ón]igo desta yglesia a hernán p[é]rez de andrada, su her[ma]no", 26 de oviembre de 1576, 6 folios. Leg.: Iñigo de Miranda-1562-2º, ADA, fols. 724r-727v; PELLICER DE OSSAU Y TOVAAR, *op. cit.*, fol. 110. FORCELLA, *op. cit.*, p. 239, núm. 590. TORMO Y MONZO, E., *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Vol. I, Madrid, 1942, p. 91. Se hace referencia a la inscripción de la lápida de Antonio de Sotomayor (m. 1599), refendario pontificio, arcediano de Carrión y canónigo de Palencia, con relación a la de Pedro Sarmiento de Sotomayor. No pude identificar la conexión entre los dos canónigos españoles, pero se ha de suponer que Antonio de Sotomayor fuera otro pariente de la familia Sarmiento de Sotomayor.
- <sup>48</sup> La iglesia española pasó en manos de la orden misionera del Sagrado Corazón, a partir del 1878, con el nuevo nombre de iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón y las obras de restauración empezaron al año siguiente. Para la historia de la iglesia y de la capilla, véase DAVIDSON, B., "Navarrete in Rome", *The Burlington Magazine*, Vol. CXXXV, 1993, pp. 95-96, nota 21, y FRACCHIA, *op. cit.*, 1996, pp. 75-84. La atribución del Limbo a Juan Fernández de Navarrete, propuesta por Davidson, fue descartada, por primera vez, por Mulcahy, en MULCAHY, R., FERNÁNDEZ PARDO, F., CHECHA CREMADES, F., YARZA LUACE, J., *Navarrete 'el mudo', pintor de Felipe II (Seguidores y copistas)*, Logroño, 1995, p. 145. No quedan rastros de la descripción contemporánea de la capilla que nos dejó el "Anónimo Spagnolo", que daba a conocer que esta capilla contenían seis esculturas de mármol: dos que sostenían una pintura de La Asunción de la Virgen; dos que sujetaban el escudo de armas de Constantino del Castillo y otras dos que representaban La Anunciación: véase, FORCELLA, *op. cit.*, p. 233, núm. 572.
- <sup>49</sup> PUGLIATTI, *op. cit.*, Roma, 1984: el capítulo X trata detalladamente sobre las decoraciones de Mazzoni en el Palazzo Spada.
- <sup>50</sup> Véase nota anterior. En la vida de Daniele da Volterra, Vasari hace constancia de que Mazzoni, después de trabajar con él en Florencia y en Nápoles, pasó al taller de Daniele. La decoración del Palazzo Spada, que en la época se llamaba Palazzo Capodiferro, fue comisionada por el Cardenal Girolamo Capodiferro (m. 1559).
- <sup>51</sup> MARIAS, F., *op. cit.*, p. 606.
- <sup>52</sup> Las esculturas alegóricas, *Abundancia y Paz*, fueron trasladadas al Palazzo Farnese desde el 1628. Véase GIBELLINO-KRASCENINNICOWA, M., *Guglielmo della Porta. Scultore del Papa Paolo III Farnese*, Roma, 1944, p. 13. Guglielmo se instaló en Roma en 1546, cuando Becerra trabajaba con Vasari.
- <sup>53</sup> PUGLIATTI, T., *op. cit.*, p. 188.
- <sup>54</sup> ARFE Y VILLAFANE, J., *De Varia Commesuración para la Esculptura y la Architectura*, Sevilla, 1585, fols. 2-2v.

# Las estatuas de bronce del Escorial.

## Datos para su historia (IV)

Agustín Bustamante García\*  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

### RESUMEN

*El retablo mayor y los entierros de San Lorenzo el Real del Escorial son una de las mayores empresas artísticas del siglo XVI europeo. Juan de Herrera los diseñó y Pompeo Leoni hizo las esculturas. Se buscaron a los mejores artistas europeos de España, Italia y Flandes para trabajar en ello. El resultado final fue una obra maestra.*

### SUMMARY

*The building of the altar-piece and the tombs of San Lorenzo el Real del Escorial was one of the major artistic enterprises of the XVIth Century in Europe. Juan de Herrera designed it, and Pompeo Leoni did the sculptures. The best European artists were found in Spain, Italy and Flandes to perform it. The final result was a masterpiece.*

Una vez que se supo en la Corte el final de la empresa de las esculturas, el 7 de julio de 1589 el Conde de Chinchón estableció con la Congregación de la fábrica "una relación de todas las obras que estaban por hacer y la costa que ternían", para obrar en consecuencia<sup>1</sup>. En ese mismo 1589 comenzaron a asentarse los Evangelistas en el retablo mayor, en las hornacinas del orden jónico, asistiendo el Rey a su colocación<sup>2</sup>. Los días 3, 4, 5 y 6 de septiembre de 1590, con intervención de Pompeo Leoni y en presencia de Felipe II y su familia, se colocaron las cinco figuras del coronamiento del retablo mayor, habiendo larga discusión hasta el último momento sobre el modo de disponerlas<sup>3</sup>. Se concluía así una parte de la gran empresa de 1579 tras once años de fatigas y siete de retraso.

El enorme esfuerzo de la hechura de las estatuas del retablo mayor no afectó al ritmo de trabajo de la composición de las armas de los entierros, que era la gran preocupación de Jácome Trezzo. El lapidario acometió los dos escudos a la vez; en 1586 los dividió y puso a

trabajar en ellos a Julio y a Jerónimo Miseroni, a Jácome Trezzo el Mozo, a Clemente Virago y a su sobrino Juan Pablo Cambiago, "y a otro oficial que tengo en casa muchos años"; además organizó el trabajo de distinta manera y la forma de contrato y pago. "Y sobre todo es menester darme a mí algún contento con socorrerme porque pueda [a]cabar de pagar mis deudos, que los mil y quinientos ducados que Vuestra Majestad me ha hecho merced no son bastante, y el socorro será a cuenta de las armas"<sup>4</sup>. De todos modos Jácome seguía cobrando seiscientos ducados de entretenimiento todos los años, así hasta su muerte, a lo que se suma las cantidades específicas recibidas por la labor de las armas<sup>5</sup>. El 15 de enero de 1586 reunía lapislázuli y jaspes colorados para la corona del Emperador y las puertas y tomaba a sueldo a Antonio Fasol "porque me ayude en estas obras de las armas"<sup>6</sup>.

En 1587 el trabajo se acelera. Por una parte se solventaban las deudas arrastradas de la custodia<sup>7</sup>, pero seguían sin acabarse las puertas de cristal. El 6 de febre-



Fig. 1. Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle.

ro de 1588 el Rey ordenaba pagar a Jerónimo Miseroni quinientos escudos por doce tablas de cristal hechas para la custodia. El artista se queja, argumentando que valen más. En abril se pide a Jerónimo y a su hijo Juan Ambrosio que vayan a España, donde está Julio, pero se excusan y los cristales siguen en Milán. Llegados a España, se encargó de poner las puertas el escultor Diego Jaques, el cual no lo hizo, y en 1589 acabaron colocándolas Francisco del Gasto y Gaspar Gutiérrez<sup>8</sup>.

El 27 de mayo de 1587 Jácome Trezzo el Mozo, Bernardino Vecino, Antonio Bermejo, Hernando de Avila y Juan de Guevara llegan al Escorial para labrar ciertas piedras para las armas<sup>9</sup>. Jácome calcula que en 1588 acabará la empresa, pero necesita dinero, y Felipe II le da quinientos ducados<sup>10</sup>, cantidad que gasta en cristales para un relicario que quiere Su Majestad, con lo que vuelve a quedar en mala situación económica<sup>11</sup>. Junto al dinero, Jácome insiste mucho en que el Rey tome a su servicio a su sobrino Jácome Trezzo el Mozo, de veintidós años, y a Julio Miseroni, de veintiseis. Felipe II atendió la súplica de su escultor; nombró al primero escultor real el 7 de septiembre de 1587, con cien ducados anuales de salario, y al segundo el 7 de octubre<sup>12</sup>.

Además el Rey le concedió diversas mercedes. El 7 de octubre de ese año le dio mil quinientos ducados de ayuda de costa por una vez, en atención al trabajo que había tenido en las obras del retablo, custodia y relicario



Fig. 2. Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle del apostolado.

de San Lorenzo, perdonándole todo lo que recibió a buena cuenta; posteriormente le hizo otra de cincuenta ducados mensuales vitalicios por los escudos, y para finalizar ese año, el 31 de diciembre le concedió quinientos ducados en juro de heredad para él y sus descendientes<sup>13</sup>. Pero el artista siempre se consideró mal pagado, achacando la culpa de ello al Secretario Juan de Ibarra, con el que no se llevaba bien, sintiéndose postergado en su trabajo, y preterido con respecto a los pintores Pellegrino Tibaldi y Federico Zuccaro<sup>14</sup>.

El 1 de febrero de 1588 Trezzo el Mozo y Julio Miseroni contratan el águila imperial del escudo de Carlos V<sup>15</sup>. El 20 de abril Juan Pérez de Córdoba, Blas de Urbina, Jacobo Pila y Antonio Pablo concertan diversos follajes, y Bernardino Vecino las llamas del toisón<sup>16</sup>, Francisco del Gasto los dragones<sup>17</sup>. Sin solución de continuidad se trabaja durante ese año y el siguiente, estando las cosas muy adelante<sup>18</sup>. Pero Jácome Trezzo no pudo ver su obra acabada, pues falleció de repente en sus casas de Madrid el 23 de septiembre de 1589.

Pero la muerte del gran artista no detuvo la empresa. A fines de febrero de 1590 se acababa el águila de jaspe negro del escudo de Su Majestad Católica<sup>19</sup>, y en marzo Pompeo Leoni se encargaba de hacer el león que va en el castillo del escudo de Felipe II<sup>20</sup>. En 1592 el platero Martín Pardo doró sendos escudos de armas<sup>21</sup>. Sólo faltaban los grupos sepulcrales para concluir el gran encargo concertado en 1579.



Fig. 3. Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle del apostolado.



Fig. 4. Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle del apostolado.

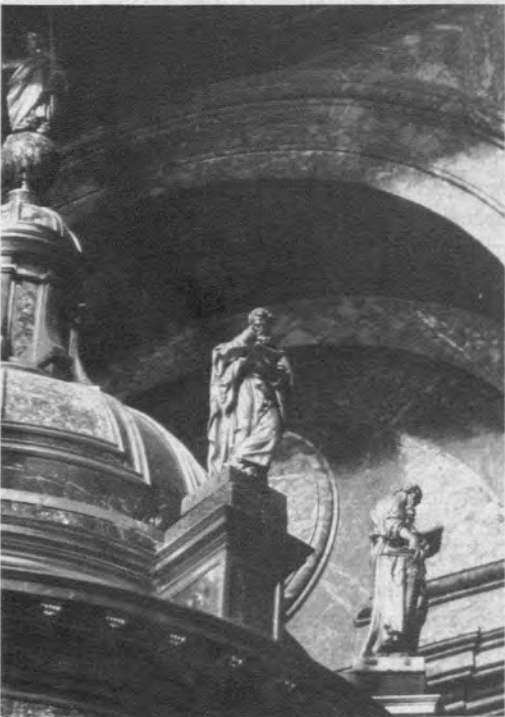


Fig. 5. Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle del apostolado.

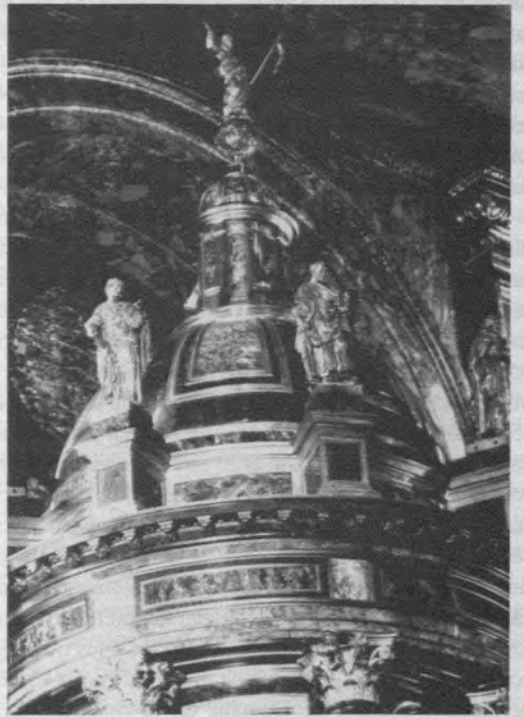


Fig. 6. Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle.

Dentro de esta gran empresa, en 1588 Juan Serrano y Jusepe Flecha hicieron el gran facistol del coro “y asientos y respaldos del altar mayor,” así como las puertas de los oratorios<sup>22</sup>. Hay también pagos por un facistol de metal, acabado en 1589<sup>23</sup>.

Desde el punto y hora que Pompeo Leoni fundiera el San Juan el 25 de enero de 1589, sus ansias por volver a España se hicieron irresistibles, tanto por inclinación natural hacia su patria adoptiva, según lo confiesa él mismo, como porque allí tenía su casa y familia, su vínculo y puesto en la Corte como escultor de Felipe II; además, quedaba pendiente toda la enorme empresa de los grupos sepulcrales del Emperador y su familia y Felipe II y la suya. Desde el 28 de enero de 1589 solicitó reiteradamente autorización para volver, pero el Rey Prudente le prohibió partir hasta que las estatuas estuviesen a punto para el dorado. Cuando todo estuvo listo, el monarca le envió quinientos ducados para los gastos y costas. Pompeo embalgó las figuras, dispuso su equipaje y arreos, y se embarcó en agosto de regreso a España.

Apenas retornado, el 23 de septiembre de 1589 falleció Jácome Trezzo, quedando él como único superviviente de la vieja compañía que contratara la gran obra escultural el 10 de enero de 1579; y como responsable de lo que faltaba, heredó el taller de Jácome, cuya casa compró Felipe II, y se convertirá en el obrador regio. Allí Pompeo dará los últimos reparos a la Virgen y a San Juan y dispondrá que se doren por Martín Pardo; pero, al unísono, desde 1590, comenzó a reclamar todo el dinero que se le adeudaba; el 28 de abril lo consiguió, recibiendo tres años atrasados de salario que se le debía<sup>24</sup>. De todos modos Su Majestad Católica tenía larga mano con su escultor, pues el 2 de febrero de 1590 Pompeo cobraba ciento cincuenta ducados de gajes y cuatrocientos de entretenimiento anual<sup>25</sup>.

Quedaba el delicadísimo punto de la tasación del retablo mayor, la custodia y los cenotafios. El 30 de agosto de 1592, después de una larga negociación, la situación se cerraba sin este trámite, y Pompeo daba por finiquitada esta parte de la empresa, mientras que el Rey se obligó a hacerle una serie de mercedes. La primera de tres mil ducados de una vez, concedida el 7 de septiembre de 1592; la segunda de quinientos ducados en juros de heredad, perpetuamente para él y sus herederos, también concedida el mismo día, y la tercera fue otorgarle un sueldo vitalicio de cincuenta ducados mensuales, cuya cédula es de 1 de junio de 1593<sup>26</sup>. Todo ello entraba dentro de la línea de mercedes, que comenzara a recibir Jácome Trezzo en vida, y de la que también participaron los herederos de Juan Bautista Comane, a los que regaló con mil quinientos ducados de una vez. Pedro Castello, hermano y sucesor de Comane en la construcción del retablo, fue nombrado escultor real el 23 de mayo de 1592 con cien ducados de sueldo, aumentado a doscientos

el 21 de septiembre de 1594, y posteriormente, el 26 de mayo de 1605, Felipe III le hizo merced de doscientos ducados de juro de por vida y otros doscientos de costa por una vez<sup>27</sup>.

Nada más terminarse el retablo mayor y las armas de los cenotafios, Felipe II abordó el tema de los bultos sepulcrales. En principio los grupos iban a ser de mármol y jaspe, y en función de ello, Pompeo Leoni escribía a Juan de Ibarra desde Milán el 2 de enero de 1588, hablándole del particular, diciéndole que necesitará llevar a España parte de los oficiales que tiene en Milán, para que le ayuden en la empresa, y que le den permiso para buscar en Italia materiales y aparejos para ella, por ejemplo, mármol negro y, por supuesto, el incomparable de Carrara<sup>28</sup>. La llegada ese mismo año a España de las primeras estatuas de bronce y el éxito de su dorado, debieron hacer cambiar de idea a Felipe II sobre el material de los grupos sepulcrales. No parece que del tema se volviese a hablar, y Pompeo regresó a España con su hijo Miguel Angel, que le acompañó en 1582.

Se dice que el contrato para hacer los grupos se debió firmar a fines del mes de marzo de 1590<sup>29</sup>. Si nos atenemos a las declaraciones de Leoni de 30 de agosto de 1592, no parece que hubiese contrato, sino nuevas disposiciones y normas al concierto de 1579, algo muy característico de Felipe II, y usado continuamente durante la edificación y ornato de San Lorenzo el Real. El asunto de los grupos cobró forma ya en 1590, pues el 2 de febrero de 1591 Pompeo Leoni escribía a Ferrante II, Duque de Guastalla, diciéndole, que ha concluido felizmente el retablo mayor muy a gusto del Rey, y que le encargará las tumbas del Emperador y la suya propia<sup>30</sup>. El 21 de abril Mateo Vázquez remitía un billete al Rey, en el cual se recogían diversas cláusulas de los testamentos del Emperador Carlos V, la Reina Ana y la Emperatriz María, y en él se detalla por primera vez la composición del grupo fúnebre del Emperador Carlos V, especificándose que estará al lado del Evangelio, y lo compondrán siete figuras de bulto: Carlos V y la Emperatriz Isabel, tras ellos la Emperatriz Doña María, hermana de Felipe II, y luego las reinas Leonor de Francia y María de Hungría, tías del Rey, y detrás los infantes Don Fernando y Don Juan, hermanos del fundador<sup>31</sup>.

No conocemos el proceso, pero el 30 de agosto de 1592 Leoni declara que “por mandado de su magd. me he encargado de hacer otras figuras para los entierros del dicho monesterio conforme a la orden que para ello se me ha dado, en que estoy entendiendo”. La gran novedad que se especifica, es que este encargo corre sólo por su cuenta, ya que los otros dos miembros de la compañía han muerto, y que el asiento de 1579 “cesó con la nueva orden que su magd. dio para la continuación de la dicha obra”. En cuanto al precio de los grupos, Pompeo dice



Fig. 7. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V.

que “la gratificación y recompensa que se me hubiere de hacer por nueva obra queda a cargo de su magd. e yo lo he remitido a su voluntad la satisfacción y paga que se me hobiere de hacer por razón del trabajo de la dicha obra”. Además, cuando otorga finiquito de todo lo referido a la custodia y al retablo mayor, especifica “excepto de la merced y paga que su magd. me ha de hacer por la maestría e yndustria que he de poner en la nueva obra de las figuras de bronce que estoy haciendo para los entierros de San Lorenzo el Real, la qual remito a sus reales manos como dicho es”<sup>32</sup>.

Efectivamente, desde el 9 de abril está trabajando con Pompeo en las figuras de los entierros Baltasar Mariano, y hay noticias de acopios de material en Milán<sup>33</sup>. En resumidas cuentas, el trabajo escultórico debió de iniciarse en la primavera de 1592, cuando las condiciones climatológicas eran favorables. El 30 de mayo partió Felipe II hacia Tarazona, a donde llegó el 30 de noviembre, regresando a Madrid el 30 de diciembre. Su retorno aceleró la empresa. En 1593 se organizó la vertiente económica, que fue la misma que la del retablo, a saber: del dinero que se entregaba para los fondos del Escorial, Pedro Rodríguez, en nombre del pagador Domingo de Mendiola, entregará mil ducados mensuales a Diego de Lacorzana, pagador de las obras del Alcázar de Madrid y de la Casa del Pardo, “para que se gasten y distribuyan en las figuras que se hazen para los entierros del dho monasterio y en otras cosas conzernientes a ellos”<sup>34</sup>. En



Fig. 8. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Basamento con las puertas del oratorio de la Infanta.

la misma senda está la asignación de los cincuenta ducados mensuales de salario a Pompeo, que se le libran en San Lorenzo el Real hasta el final de la obra<sup>35</sup>.

El otro punto decisivo fue la organización del equipo de trabajo. Pompeo heredó el taller y los colaboradores de Jácome Trezzo, y a ellos sumó otros oficiales italianos, que le sirvieron durante la fundición de las estatuas del retablo. El 1 de mayo parten de Milán hacia España los escultores Milán Vimercado y Jusepe de Luciano, el fundidor Pedro Bosso y el cincelador Francisco de la Iglesia<sup>36</sup>.

Las estatuas iban a ser diez, divididas en dos grupos de cinco. Serían de bronce y se dorarían de oro molido, como las figuras del retablo mayor; pero incorporarían en los mantos los blasones dinásticos en piedras duras, según la técnica aplicada por Jácome Trezzo en los dos grandes escudos que coronan los cenotafios. La elaboración de la heráldica estuvo a cargo del rey de armas Nicolás de Campis, recibiendo pagos por ello el 3 de mayo de 1593 y el 9 de febrero de 1595<sup>37</sup>. La epigrafía tuvo también su lento proceso de elaboración, siendo don Juan de Idiáquez quien redactó los textos, presentando en 1594 correcciones a los mismos el cronista Esteban de Garibay y Zamalloa<sup>38</sup>. Como la obra tardaría varios años en ejecutarse, Felipe II mandó hacer unos grupos de yeso, iguales a los definitivos, realizados por Leoni y su equipo en Madrid, y remitidos al Escorial en julio de 1593<sup>39</sup>. Comenzó a dorarlos de inmediato Nicolás Granello, falleciendo el 30 de noviembre de ese año habiendo pintado cinco estatuas. Prosiguió la empresa Fabricio Castello, y la acabó en 1594<sup>40</sup>. Los colocaron en los cenotafios Milán Vimercado, Pedro Bosso y José Luciano<sup>41</sup>. Hablan de ellos fray Jerónimo de Sepúlveda, el Tuerto<sup>42</sup>, el Doctor Almela<sup>43</sup> y Jehan Lhermite<sup>44</sup>, que los dibujó en 1597 y los considera todos de bronce dorado.

En 1594 se acondicionó la casa de Jácome Trezo como lugar de fundición, y Pompeo Leoni con sus colaboradores inició la compleja elaboración de las estatuas



Fig. 9. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Frente del cenotafio.

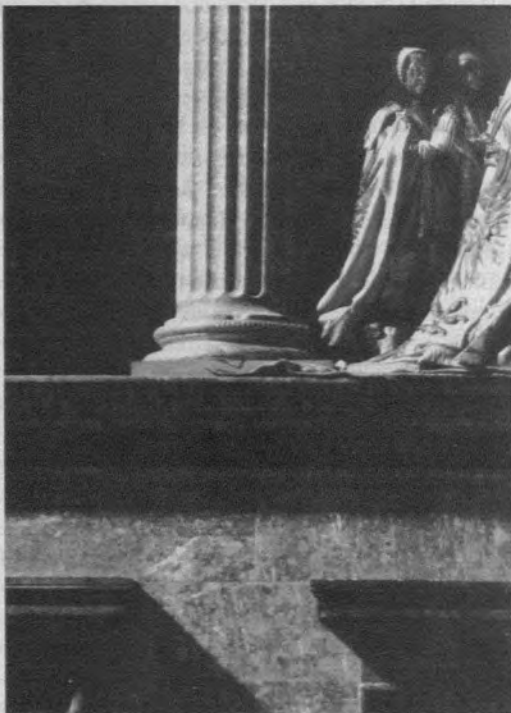


Fig. 10. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Detalle.

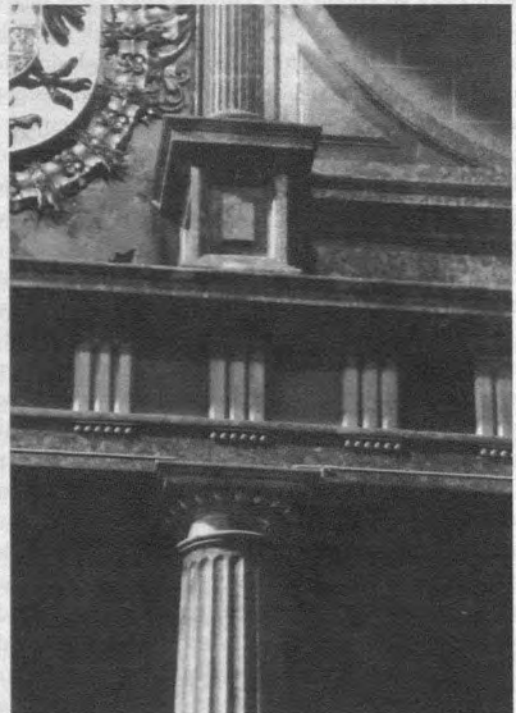


Fig. 11. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Detalle.

de los sepulcros<sup>45</sup>. El proceso era doble, pues se trabajaba al unísono en fundición y piedras duras, algo sencillamente espectacular. Este sector estaba en manos de los antiguos colaboradores de Jácome Trezzo Jácome Trezzo el Mozo y Juan Pablo Cambiago, que desde el 16 de julio de 1594 y sin interrupción, hasta el 16 de enero de 1597, reciben partidas por labrar las águilas reales de jaspe negro de los mantos del Emperador Carlos V y de la Emperatriz María<sup>46</sup>.

Respecto a las diferentes fases del bronce, está trabajando con Pompeo el escultor de Pavía Baltasar Mariano, su colaborador más antiguo en esta parte de la empresa, ya que se involucró en ella en 1592. A lo largo de 1594 está “moldando con Lorenço las cabeças del Emperador y Emperatriz y las demás cabeças que están en las bouedas de palacio”. Es decir, él es el encargado de elaborar los retratos a partir de las estatuas de la familia de Carlos V y Felipe II, hechas por León y Pompeo años antes<sup>47</sup>. El 1 de octubre de 1594 Milán Vimercado, Antón de Morales y Miguel Angel Leoni se obligan a hacer, el primero la figura de cera de la Emperatriz por ciento diez ducados, el segundo la de la reina María de Hungría por el mismo precio, y el tercero la de Doña Leonor por cien ducados, finiquitando cuentas el 13 de enero de 1596<sup>48</sup>. El 2 de abril de 1596 el platero Antonio Rabanal tomó a su cargo la mitad de la capilla de Carlos V; el 14 de octubre el platero Felipe Tudesco cobra por trabajar en parte del sitial del Emperador y el 30 de noviembre Juan de Arfe se incorpora al equipo para reparar las estatuas, trabajando, según él mismo especificó en un memorial dirigido a Felipe III el 29 de septiembre de 1598, “en reparar los apóstoles de la capa de la figura de bronce del Emperador, y la cabeza, saya, gorguera y joyas de la señora Emperatriz”<sup>49</sup>. El 23 de abril de 1597 el grupo de Carlos V, formado por cinco figuras y un sitial, estaba acabado, pero todavía se reparaba<sup>50</sup>. Seguidamente el platero Martín Pardo, que era criado de Su Majestad desde 10 de junio de 1594, comenzó el dorado de las piezas<sup>51</sup>.

Por otra parte, desde 1596 Juan Antonio Maroja, y a partir de 1597 con ayuda de Francisco Abril o Aprile, hace los encasamientos de los entierros de mármol negro, trabajando en ellos todavía en 1598, cuyas molduras y marcos de metal hacía por las mismas fechas Francisco del Gasto<sup>52</sup>. Remate de todo ello fueron los escudos al óleo, pintados por Fabricio Castello en 1597, que se colocaron en el fondo de los cenotafios, como se aprecia en los dibujos de Jehan Lhermite y en los dos cuadros de Juan Pantoja de la Cruz de 1599, conservados en el Monasterio escorialense<sup>53</sup>. El 30 de enero de 1598 Pompeo Leoni recibía en Madrid, rotas, las cinco figuras de yeso del grupo de Carlos V, y en noviembre de ese año ya estaban puestas las de bronce en su sitio<sup>54</sup>.

La conclusión del primer grupo funerario fue un logro del taller de bronce de Madrid, y confirmaba lo que dije-

ra Jácome Trezzo el año de 1581: que podía haberse hecho la obra de metal en España. Felipe II estaba muy satisfecho, y dio a Milán Vimercado mil reales de ayuda de costa, y a Baltasar Mariano trescientos<sup>55</sup>.

Pero el Rey, viejo y enfermo, y sintiendo muy cercana la muerte, no quiere perder un segundo en la conclusión del gran proyecto; por eso el 23, 24 y 25 de abril de 1597 establecía nuevas capitulaciones y obligaciones con Pompeo para acabar con presteza el segundo grupo con su propia efigie. La obra se haría en dieciocho meses, contando el tiempo desde primero de enero de 1597, debiendo concluirse el postrero de junio de 1598, “mas no reparadas”. En mayo debe estar hecho el manto de la efigie de Felipe II, “para que se puedan ir labrando y ajustando las piedras que se han de poner en él y se gane en ello el tiempo que se pudiere”. El sistema de trabajo, pago y materiales se mantiene inalterable, “y todas las diez figuras y dos sitaliaes después que estén doradas y en la forma que hubieren de estar, las ha de poner y asentar el dicho Pompeo Leoni en la parte y lugar que hubieren de estar para siempre en el dicho monasterio de San Lorenzo el Real, dándosele para ello todo el recaudo que fuere menester”. Por la hechura de la diez figuras y dos sitaliaes el Rey pagará a Pompeo siete mil ducados, mil luego, y los seis mil restantes cuando estén asentadas. Para premiar la velocidad, por cada mes que fuere adelantado se le gratificará con doscientos ducados, y por cada mes de retraso se le descontará la misma cantidad<sup>56</sup>.

De inmediato el Rey Prudente dio a su escultor los mil ducados prometidos<sup>57</sup>. Pero el 30 de ese mismo mes le quitaron el sueldo de treinta ducados mensuales, que tenía desde que viniera a España, lo que le obligará a hacer largas gestiones y súplicas durante 1600, 1601 y 1602<sup>58</sup>. Pompeo acometió el trabajo a toda furia, y desde agosto de 1597 Juan Pablo Cambiago y Jácome Trezzo el Mozo trabajaban en las armas reales de lapislázuli, que iban en la capa del Rey, continuando después en las de la capa de la reina Isabel, que eran de jaspe, colaborando con ellos en ambas empresas Francisco del Gasto<sup>59</sup>. La tarea se hizo con toda presteza, pero al fallecer Felipe II el 13 de septiembre de 1598 comenzaron los problemas económicos. El 13 de marzo de 1600 Felipe III ordenó desde Toledo librar diversas cantidades a Cambiago, Trezzo el Mozo y a Francisco del Gasto en relación con las obras de los entierros. El 15 de febrero de 1601 se ordenaba pagar a Juan Pablo Cambiago novecientos ducados por su trabajo en la capa de la estatua de Felipe II; el 3 de noviembre de ese año siguen sin pagar a Cambiago y a Trezzo mil quinientos treinta reales. Las cuentas se saldaron el 24 de diciembre de 1603<sup>60</sup>.

Como era habitual en la forma de trabajar de Pompeo Leoni, el ritmo era extraordinario, y así consta en un informe enviado al Rey el 11 de febrero de 1598, donde se expresa que “en lo que toca a la obra de las figuras



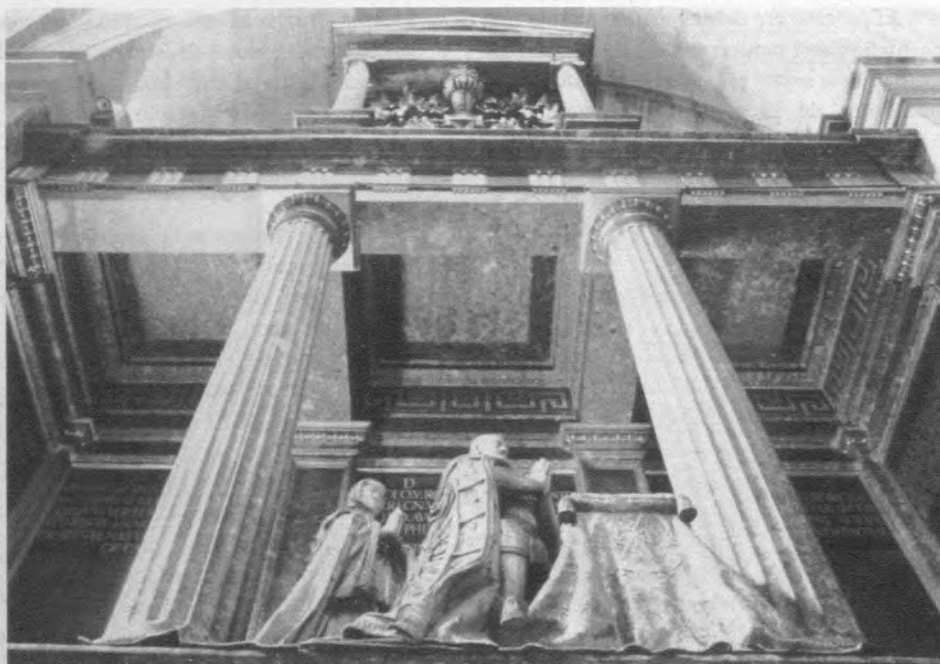


Fig. 12. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Detalle.

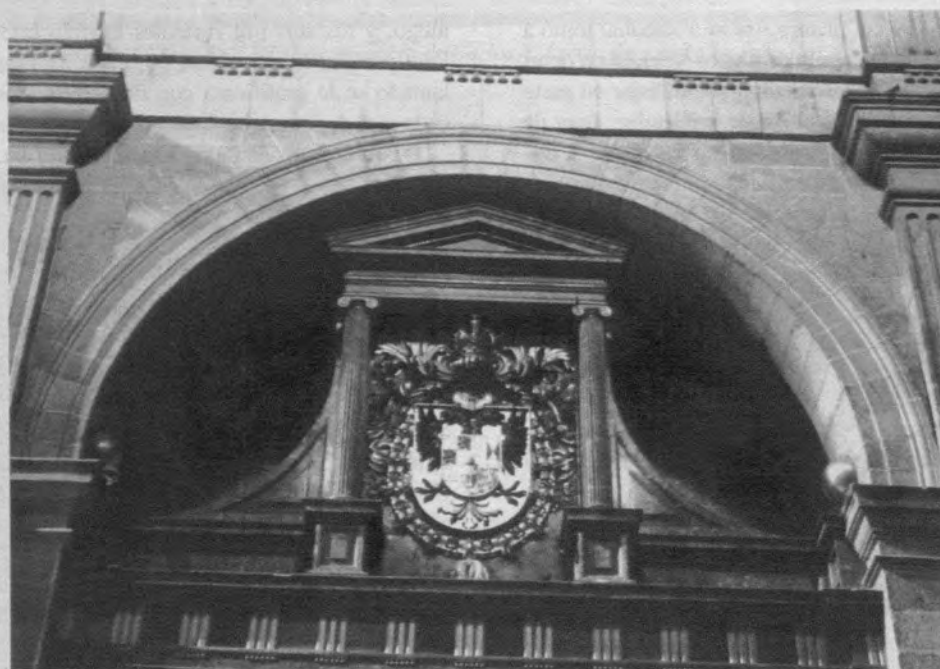


Fig. 13. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Detalle.

que hace Pompeo está tan adelante toda, que desde aquí a abril o mayo pienso que estarán vaciadas<sup>61</sup>. El plazo de la capitulación de 1597 no sólo se cumpliría, sino que el mismo escultor se adelantaría un mes a la fecha prevista. En efecto, la fundición estaba hecha en ese verano. Pompeo cumplió su palabra. Pero quedaba la lenta y

pesada tarea de los reparos. En esa situación estaba la obra, cuando Felipe II moría en San Lorenzo el Real el 13 de septiembre de 1598, y por ello mismo ordenó en su codicilo, que se acabasen los bultos de bronce<sup>62</sup>. En la obra entendían Miguel Angel Leoni, que teniendo problemas con la justicia, se vio apartado de la empresa,



Fig. 14. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Detalle.

Milán Vimercado y Baltasar Mariano, que repararon las cinco figuras y el sitial<sup>63</sup>; Juan de Ribas, que entendió en los modelos de yeso para los escudos<sup>64</sup>; el platero Francisco Lunato, que hizo la granada de la capa del Rey <sup>65</sup>; Francisco de Salazar<sup>66</sup> y, por último, Antonio Hispano, que labró las inscripciones de ambos cenotafios<sup>67</sup>.

Milán Vimercado y Baltasar Mariano, como Juan Pablo Cambiago y Jácome Trezzo el Mozo, tardaron en cobrar lo que les adeudaba la Corona por las obras. El 13 de marzo de 1600 Felipe III ordenó librarles algunas cantidades. En 1603 hicieron multitud de gestiones, fallidas. En 1604 murió Baltasar Mariano sin cobrar, y Pompeo Leoni, como testamentario suyo, todavía hacía gestiones sobre el particular durante ese año y en 1605<sup>68</sup>.

El dorado del grupo corrió a cargo de Martín Pardo, como ocurrió con todas las estatuas anteriores, alargándose por bastantes meses de 1600<sup>69</sup>. El problema más delicado era que hacer con los fondos de los cenotafios. Se seguía pensando en colocar los escudos dinásticos, y en ello entendía en 1599 el rey de armas Nicolás de Campis<sup>70</sup>. Estaba desechado disponer un fondo fijo con heráldica, pues la epigrafía estaba ya labrada, recalcando fray José de Sigüenza "que estos epitafios e inscripciones están hechos más al gusto del Rey, que tan amigo era de modestia, que no al sabor de la antigüedad"<sup>71</sup>. Acaso se pensó, que los grupos con sus repertorios heráldicos en el fondo de los cenotafios, como estaban mientras fueron de prestado, y los dibujó Jehan Lhermite, y en 1599 los pintó Juan Pantoja de la Cruz<sup>72</sup>, podían recomponerse con plafones de quita y pon en circunstancias especiales.

En 1600, con intervención de Don Juan de Borja, se acabaron de dorar las figuras y el sitial, y el 22 de octubre, en presencia de Su Majestad Felipe III, Pompeo Leoni colocó el grupo de bronce en su lugar definitivo<sup>73</sup>. Se concluía así, tras veintinueve años y diez meses de tra-



Fig. 15. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Escudo de armas.

bajo, la gran empresa escultórica del retablo mayor y los grupos de los entierros. Se había tardado en ello lo mismo que en hacer la arquitectura del Monasterio, lo que demuestra y confirma la calidad de la empresa ejecutada por Jácome Trezzo, Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane.

A renglón seguido hubo una liquidación de cuentas y una suma total de gastos en los libros de la Fábrica del Escorial: se han librado setenta y seis millones seiscientos doce mil quinientos maravedís, es decir, doscientos cuatro mil trescientos ducados, y se han recibido trescientos cuarenta y cinco mil ochocientos veinticinco ducados y ciento catorce maravedís. Las cuentas no cuadran porque faltan partidas. La cantidad es sencillamente astronómica<sup>74</sup>.

Pompeo Leoni tuvo la misma suerte que sus colaboradores a la hora de cobrar el resto de la obra, pero, para colmo, a él se le complicó el asunto, porque quisieron anularle los cincuenta ducados mensuales vitalicios que le concediera Felipe II. Tras mucho pelear, y con la ayuda de su amigo el Secretario Juan de Ibarra, consiguió ver reconocido su derecho el 26 de enero de 1603. En cuanto al dinero de los grupos, de los siete mil ducados en que se fijaron, sólo había cobrado mil el 25 de abril de 1597; después de multitud de gestiones, cobrará los seis mil restantes el 25 de mayo de 1604<sup>75</sup>. Así se concluía todo.

## NOTAS

- \* Véanse la primera, segunda y tercera parte de este trabajo en los vols. V. 1993, pp. 41-57; VI. 1994, pp. 159-177 y VII-VIII. 1995-1996, pp. 69-86 del *Anuario*.
- <sup>1</sup> 7 julio 1589, entro en la congregacion el Conde de Chinchon mayordomo mayor de su magd..... y su señoría del dho conde propuso y dixo que su magd. queria entender que obra estaban por hazer y que costa ternian y las mas necessarias y en todo por la dha congregacion su paternidad escribio una relacion de las obras pendientes que avia y aviendola visto se fue platicando sobrello y se acordo que se hiziese una relacion de todas las obras que estaban por hazer y la costa que ternian para consultalla a su magd. y quedo a cargo del beedor la hiziese. A.G.P. San Lorenzo. Libro de la Congregacion. Leg. 1793. f.º 80v.
- <sup>2</sup> J. DE SIGÜENZA. *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*. Dirigida al Rey nuestro Señor. Don Philippe III. Por Fray Joseph de Sigüenza, de la misma Orden. Madrid. En la Imprenta Real. Año MDCV. Por comodidad para el lector, citamos a partir del fragmento de la misma *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1963, pag. 130. “[1589] Estaba ya en este tiempo acabada la pintura del altar mayor y se iban poniendo las figuras de bronce, que son los cuatro Doctores y los cuatro Evangelistas y otras, como en su lugar diremos despacio, y porque aconteció un caso como milagroso, lo diré aquí de paso: cuando subían la figura del Evangelista San Juan, que es grande de más de siete pies y medio, cuando ya llegaba al nicho donde se había de asentar, se quebró la maroma que estaba revuelta en la polea o trocla y se bajó la figura tan su poco a poco con el resto que quedaba de la sogá como si la bajarán con un torno, de suerte que en ella ni en los jaspes que estaban en el suelo se hizo daño alguno, con admiración del Rey y de todos los maestros y oficiales que estaban presentes”. Es en estos días cuando hay que encajar la noticia recogida por fray Jerónimo de Sepúlveda, el Tuerto, que erróneamente data en 1587. Cfr. A. BUSTAMANTE GARCÍA.- “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (III)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. VII-VIII. 1995-1996, pag. 85, nota 64. Abundando en su falta de rigor cronológico, el mentado fraile da en 1588 la siguiente noticia, que corresponde a 1590 y 1592: “Al Rey le vino la nueva de su Armada en esta su Casa de San Lorenzo haciendo dar mucha prisa en las obras de ella. Trujéronse las figuras que faltaban en el altar mayor y se pusieron en sus lugares con los tableros y cuadros que pintó Peregrino y se quitaron los de Federico”. J. ZARCO CUEVAS.- *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. IV. *Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y en otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603*. Escrita por el P. fray Jerónimo de Sepúlveda, el Tuerto, monje jerónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial. pag. 72. Madrid, 1924.
- <sup>3</sup> J. DE SAN JERÓNIMO. *Memorias*. B.S.L.E. Mss. K-I-7. f.º 198. “[Letra de fray José de Sigüenza] Subida de la figura de St. Pedro al altar mayor, y el rayo que cayo en el choro. En tres días de septiembre [de 1590] estando su Magd. y altezas presentes se subió la figura y estatua de St. Pedro en la acrotera o pedestal del altar mayor, hizose para subir estas figuras y el crucifijo con la nra. Sra. y St. Joan y el St. Pablo que esta al otro lado un fuerte andamio con dos tornos en lo alto, y subió su Magd. y altezas alla algunas uezes para dar su pareszer y dezir su gusto en el asiento de estas figuras, que son hermosissimas y de mucho valor arte y grandeza. El día que se subió el St. Pedro despues poco mas de una hora se reboluio el cielo que hauia estado todo el día muy claro y estando los frayles en completas cayo con un repentino trueno que aunque grande muy breue y solo, un rayo y dio una partecilla pequeña en la torre de las campanas y entro por la puerta donde sale el relojillo del choro, y hizo señal de humo en la uentana frontera a la que su Magd. se pone para oyr las visperas y uer el choro; causo mucho temor en los religiosos y aun algunos hincaron la rodilla, subio su Magd. luego a uello y hizo gratias a nro. Sr. porque no hizo daño a nadie, siempre parece que da muestras el demonio de la embidia que contra esta casa tiene concebida, porque no puede sufrir uer tan ensalzadas de los principes las cosas de Jesusº ni la yglesia suya ni a su Vicario Pedro, mas tambien se hecha de uer en estos mismos encuentros, el singular amparo del cielo y como le salen vacios todos sus designos.
- Subida de las otras figuras y partida de su Magd. a Madrid. El día siguiente se subio la figura de St. Pablo, a la tres de la tarde, y luego el otro día que fueron cinco de septiembre se subieron las dos, de nra. Señora y St. Juan Euangelista y a seis del mismo se subio el crucifijo, estando presente a todo su Magd. y sus altezas y otros muchos de la camara, la cruz de este crucifijo es de un madero que mando traer su Magd. desde Lixboa, hauia seruido de fundamento de uno de los galeones de la India quiso su Magd. que le truxesen casi entero hera gruesissimo trozo, y de una madera fortissima y casi incorruptible que llaman Angeli. Uuo diuersos pareszeres en el asiento de la cruz y al fin se escogio el que agora tiene que aunque no tiene mucha propiedad, mas supuesta la grandeza del Xº y de la cruz no se pudo dar mejor traza, hallose presente el estatuario Pompeyo, fr. Antonio y Venauides y otros. Partiose su Magd. para Madrid el día de los difuntos por la tarde y fuese por El Pardo do estuuo algunos días”. J. DE SIGÜENZA.- *Fundación*, pp. 131-132. “Acabáronse de poner en el mes de septiembre de este año [1590] todas las figuras de bronce en el altar mayor; son quince todas, y las mejores y mayores que se conocen en Europa, obra de Pompeyo Leoni; para poner las del Apóstol San Pedro y San Pablo, el Crucifijo y Nuestra Señora y San Juan, que están en lo más alto, se hizo un fortísimo andamio que atravesaba todo el cuerpo de la capilla desde una cornija a la otra, y sobre él dos tornos. Subió algunas veces allí Su Majestad con sus hijos para dar su voto y parecer en el asiento de ellas.
- El día que se subió la de San Pedro, que fue el 3 del mismo mes, en acabando de asentarla, se revolvió un poco el cielo, que había estado todo el día claro y sereno, y estando los religiosos en completas, cayó, con un repentino, solo y grande trueno, un rayo; dio una partecilla en la torre de las campanas, y entró por la ventana donde está el relojillo del coro, frontera de la en que se pone el Rey para oír las Visperas y ver los religiosos; hizo allí una pequeña señal y desdó con el humo parte del marco, sin hacer otro daño.
- Causó mucho temor en los religiosos, y aun algunos dieron en el suelo. Subió Su Majestad luego a verlo, y dio gracias a Nuestro Señor que no hubiese hecho daño en nada. Nunca se ha descuidado el enemigo, ni creo que se le olvida hasta ahora, en dar señas de la envidia que contra esta obra tan pia tiene concebida, con rayos, aguas, vientos, hombres; no lleva en paciencia ver tan ensalzadas de los Príncipes cristianos las cosas de Jesucristo, de su Iglesia, de su culto y de sus Sacramentos y santos, y quiso mostrarlo en el punto que se puso en este altar la más rica figura de su Vicario San Pedro que creo yo hay en el mundo. Y también se va mostrando de camino el singular amparo y favor del Cielo, esperanza que, pues no ha preualecido hasta aquí, tampoco de aquí en adelante.
- En los tres o cuatro días siguientes se acabaron de asentar las demás figuras, y así quedó de todo punto acabado el retablo, de cuya arquitectura y traza diremos en su propio lugar”.
- <sup>4</sup> J. BABELON. *Jacopo da Trezzo et la construction de LiEscorial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II. 1519-1589*, pp. 285-286. Burdeos-París, 1922.
- <sup>5</sup> 1586, 600 dcs. de entretenimiento. 1587, 600 dcs. de entretenimiento. 1588, 600 dcs. de entretenimiento. 1589, 450 dcs. de entretenimiento. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. 30 julio 1588, a Jacome de Trezo escultor de su magd. 500 ducados que su magd. le mando librar a buena

- uenta de lo que hubiere de hauer por la obra de las armas reales que haze para enzima de los entierros del dho monasterio. A.B.S.L.E. XI-16. San Lorenzo, 1 mayo 1589, real cédula de Felipe II para que se pague a Jácome de Trezzo 600 ducados por las armas que hace. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.
- 6 J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pp. 286-287.
- 7 Madrid, 17 febrero 1587, certificación autógrafa de Jácome Trezzo, por la que dice que Julio Miseroni y su hermano Octavio trabajaron en la obra de la custodia del altar mayor del Escorial dieciseis meses, que se les pague. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.
- 8 J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pp. 324-325. 4 noviembre 1588, a Diego de Xaques 20 dcs. a buena cuenta de los quarenta ducados porque se concerto con el de limar y ajustar una de las puertas de la dha custodia. 2 diciembre 1588, a Francisco del Gasto 20 dcs. a buena cuenta de los quarenta que a de hauer por limar y ajustar una de las puertas de la custodia del monesterio de Sant Lorenço el Real. 4 febrero 1589, 20 dcs. y finiquito. 31 mayo 1589, a Gaspar Gutierrez platero estante en esta Corte 20 dcs. por el acabar de limar y ajustar una de las puertas de la dha custodia que estaua a cargo de Diego de Jaques y por no acuarlas se entregaron al dho Gaspar Gutierrez que las acabo por los dhos veynete ducados. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.
- 9 A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. Hay certificación de ello hecha por Melchor de Brizuela el 4 de julio de 1587.
- 10 J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pp. 289-290. La carta, sin fecha, es datable en junio de 1588.
- 11 J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pp. 290-291.
- 12 J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pp. 284-285. J. A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. III. pp. 158-159. V. pag. 81. Madrid, 1800. Ed. facsímil, Madrid, 1965.
- 13 A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829. J. A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario*. V. pp. 79-80. E. LLAGUNO Y AMIROLA.- *Noticias de los arquitectos y aArquitectura de España desde su restauración*, por el excmo. señor D. Eugenio Llaguno y Amirola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez. II. pag. 129. Madrid, 1829. Ed. facsímil, Madrid, 1977. J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 304-305.
- 14 J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pp. 287-289. El memorial, sin fecha, obraba en manos reales el 3 de noviembre de 1587.
- 15 Nos Jacobo de Trenz el Joven y Julio Miseron nos abemos concertado con Jacobo da Trezo escultor del Rey nuestro señor de azer y labrar la aguilta emperial que ba en las armas del Emperador de piedra fina y dura del jaspe de Merida de color negro por precio de mil escudos de oro y la dicha aguilta es de alteza de cinco pies y trece dedos como se be en el escudo que esta hecho por modelo y nos obligamos de darla acabada dentro de un año empezando desde el primero de febrero de mil y quinientos y ochenta y ocho y sera acabada y asentada a primero de febrero del año de mil y quinientos y ochenta y nueve dentro del dicho escudo y que se nos pague setecientos reales en cada mes a cuenta de la dicha obra..... Madrid a primero de febrero de mil y quinientos y ochenta y ocho. Firman los otorgantes. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. 10 febrero 1588, a Jacobo de Trezo el mozo y Jullio Miseroni escultores criados de su magd. 26180 mrs. a buena cuenta de los mill escudos en oro que han de auer por hazer y labrar de piedra fina dura de jaspe de Merida de color negro en el aguilta ymperial que ba en las harmas del emperador nuestro señor de gloriosa memoria. Otras partidas iguales el 7 de marzo, 6 de abril, 2 de mayo, 8 de junio, 8 de julio, 5 de septiembre, 7 de octubre, 3 de noviembre y 2 de diciembre. 6 enero 1589, 119000 mrs. Otras partidas iguales el 4 de febrero, 6 de marzo, 14 de abril, 8 de mayo. 18 mayo 1589 83902 mrs. por cinco meses y medio que se ocuparon en cortar y ajustar los christales que uan puestos en las puertas de la dha custodia [y por los materiales] para labrar los leones de jaspe que van en las armas reales. 26 noviembre, 14399 mrs. 28 febrero 1590, 19200 mrs. y finiquito. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. J. MARTÍ Y MONSÓ.- *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*. pag. 275. Valladolid-Madrid, 1898-1901.
- 16 Decimos nos Juan Perez de Cordoba y Blas de Urbina y Jacobo Pila y Antonio Pablo que nos concertamos con Jacobo de Trezo en beynte de Abril de acabar los dos follages que ban a los timbles del escudo del emperador y lo otro del Rey nuestro señor en 445 ducados y darlos acabados dentro de quatro meses en toda perficion que no falte sino dorar..... fecha ut supra de 1588. El 8 de agosto de 1588 se finiquita la obra. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. 2 mayo 1588, a Juan Perez de Cordoua 168375 mrs. que el y su compañero ubieron de auer por limar y ajustar los sollaxes (sic) de metal que ban en los dos escudos de las armas del Emperador y Rey nuestro señor. Otras partidas el 8 de junio, 8 de julio y 21 de agosto. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. Digo yo Bernardino Vezino que me concerté con Jacobo da Trezo en beynte de Abril de acabar las llamas que ban en el tuson de las armas que son decinuebe llamas y en cada llama lleva seys piedras y conforme el concierto se me a de dar y pagar quinze escudos por cada llama con condiccion que tenga de dar acabado (sic) la dicha obra a contento del dicho Jacobo da Trezo dentro de tres meses..... fecha ut supra de 1588. 4 julio 1588, se le finiquita la obra. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. 2 mayo 1588, a Bernardino Vezino 24000 mrs. a la buena cuenta de lo que montaren las diez y nueue piezas de llamas que a de hazer de gaspe para el tuson de las armas imperiales a razon de a quinze ducados cada pieza de seys llamas. 8 junio, 24000 mrs. 8 julio, 69000 mrs. y finiquito. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 179.
- 17 4 abril 1588, a Francisco del Gasto 30 dcs. a buena cuenta de los ciento y cinquenta ducados que a de auer por el azer de bronce los dos dragones con sus alas que van en el timbre de las armas de Aragon y Portugal. 8 julio 30 dcs. 15 junio 35812 mrs. y finiquito. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825 y 1824.
- 18 J. ZARCO CUEVAS. *Documentos*. IV. “[1589] En estos días andaban poniendo las armas reales, que hoy vemos, tan famosas, hechas por el mesmo official que hizo la custodia, y son tan lindas y costosas y están tan acabadas / que no se puede desear en el mundo cosa semejante”.
- 19 J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pag. 179.
- 20 11 marzo 1590, a Pompeo Leoni escultor 50 dcs. a buena cuenta de lo que montare el leon de bronce que esta a su cargo de hazer para las armas de los entierros el qual ba puesto en el timbre y castillo de las del Rey nuestro señor. 18 agosto, 50 dcs. y finiquito. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. E. PLON. *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. pag. 418. París, 1887. J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pag. 180.
- 21 16 marzo 1592, a Martin Pardo platero residente en esta Corte 400 dcs. a buena cuenta de lo que montase el dorado de las dhas armas. 17 abril, 194716 mrs. y finiquito. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pp. 275-276. Martín Pardo falleció el 25 de noviembre de 1600.
- 22 1588 años. Joan Serrano carpintero y Joseph Flecha escultor. La obra del facistol. 15 enero 1588, 2000 rls. 5 febrero, 2000 rls. 11 marzo, 2000 rls. 8 abril, 2000 rls. 2 mayo, 2000 rls. 25 junio, 2000 rls. 5 agosto, 2000 rls. 3 septiembre, 948 rls. y finiquito “de la obra de ensamblage de madera de

indias nogal y box que han hecho a tasacion en el facistol del choro de la yglia principal del dho monasterio y asientos y respaldos del altar mayor del y puertas de los oratorios y caxones que se añadieron en la sacrestia principal del dho monasterio a los lados de los grandes". A.B.S.L.E. XI-19. En la uilla del Scorial a diez dias del mes de mayo de mill y quinientos e ochenta y ocho años.... parecio Juan Serrano maestro de carpinteria destajero y laborante en la dicha fabrica residente en el sitio del dho monasterio e dixo que el en compania de Joseph Flecha ensamblador su companero a fecho dos respaldos y asientos que estan a los dos lados del altar mayor del dho monesterio y ciertas puertas y quando se les mando hacer y se concerto con ellos de les dar la dicha obra fue con condicion que se les obiese de pagar por ella lo que fuese tasado por dos personas una nombrada por su parte y otra por la de su magd. y porque ellos an acauado la dicha obra pidia e pidio se les mande pagar e que para que la tasa nombraua y nombro por su parte por si y en nombre del dho Joseph Flecha por quien presto caucion a Juan Baptista Monegro escultor residente en la dicha fabrica. [La Congregacion nombra a Martin de Gamboa]. Tasan: - Dos respaldos y asientos que estan a los lados del altar mayor. Cada asiento y respaldo 2850 rls. - Seis puertas las quatro de los oratorios debajo de los entierros y las dos que son entradas al coro del altar mayor. Las quatro puertas sin el metal 858 rls. cada una. Total 3432 rls. Cada una del altar mayor 798 rls. - Un facistor que esta hecho en el coro con un templecico encima 5470 rls. Total 16198 rls. A.B.S.L.E. XI-26.

- 23 1588 El concierto de hazer el facistor de metal por 280 dcs. en 4 pagas de a 70 dcs. cada una que ha destar hecho para pascua de navidad fin deste año 1588. Juan Perez de Cordoua, Francisco del Gasto, Antonio Pablo, Diego de Jaques. Se a hecho concierto con Juan Perez de Cordoua e Francisco del Gasto y Antonio Pablo y Diego de Graquis (sic) qui me diano acauado el facistono di mital conformi al modillo di madera que si mandado dal Escorial que los daran acauado dil di la fecha qui fu a 24 di octubre en dos mises y concertado en 280 ducados en quatro pagas que son 70 ducados en cada paga y la prima paga si la di dar luego y asi vuestra merced sera seruido mandar que si aga la libranza porque si pague mañana e Dio sia con vuestra merced di casa oy 29 di otobri 1588. Jacobo da Trezo, por el uiador Luys Urtado. 29 octubre 1588, 70 dcs. 21 noviembre, 70 dcs. 17 diciembre, 70 dcs. 10 marzo 1589, 70 dcs. y finiquito. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825.
- 24 J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. III. pp. 27-28. "Memorial de Pompeo Leoni (sin fecha). Está entre papeles del año 1590". R.A.B.M. V 1875. pag. 192. E. PLON. *Les maitres*. pp. 222 y 417-418. E. GARCÍA. "La obra en bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo el Real del Escorial". B.S.E.A.A. XII. 1946. pp 131, 144-145.
- 25 A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. De todas maneras, por haber vendido solimán sin sujetarse a las órdenes dadas por Su Majestad, se entabló un pleito contra la compañía de Trezzo, Leoni y Comane, que perdieron; y el 30 de enero de 1590, Pompeo Leoni pagaba la tercera parte de las costas y derechos del proceso. C. PÉREZ PASTOR. *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas. Memorias de la Real Academia Española*. XI. II. pag. 57. Madrid, 1914.
- 26 J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. III. pp. 27-28. E. LLAGUNO Y AMIROLA. *Noticias*. II. pag. 129. E. PLON. *Les maitres*. pp. 418-419. C. PÉREZ PASTOR. *Noticias*. pp. 211-215. Dice Pompeo Leoni, pp. 213-214, Madrid, 30 de agosto de 1592, "otorgo y conozco que con las dichas mercedes que su magd. me ha hecho y hace en la forma referida me satisfago de todo y qualquier derecho y accion recurso y pretension que tengo y puedo tener y me pertenecen y pueden pertenecer en qualquier manera a todo lo que ansi e echo y labrado en la dicha custodia y retablo que son veinte y siete figuras y ciento y treinta y dos basas y capiteles y el demas adorno de la dicha custodia y retablo de bronce y todo lo demas que echo en el". R. MULCAHY. "A mayor gloria de Dios y el Rey"; la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. pag. 236. Madrid, 1992.
- 27 J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. I. pag. 278. De todos modos la viuda y los cinco hijos de Juan Bautista Comane tardaron en cobrar largos años la merced. Suplicaron el 18 de abril de 1597, y el Rey contesta el mismo día, que se pida información a la Congregación de la fábrica del Monasterio del Escorial. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. Esta dio un informe positivo para los solicitantes. A.B.S.L.E. XIV-13. Y el 29 de noviembre de 1597, a Ana de Vega viuda muger que fue de Juan Baptista Comane, vezina de Madrid cient ducados en reales..... a buena quenta y parte de pago de mill y quinientos ducados que su magd. le hizo merced a los herederos del dho Juan Baptista Comane..... por una vez teniendo consideracion a lo que el dho Juan Baptista sirbio y trabajo en la obra del retablo y colaterales de la yglesia principal del dho monasterio. A.B.S.L.E. XIV-10. El 24 de enero de 1598, en Madrid a Ana de Vega como curadora que es de Geronimo Comane e Juan Bautista Comane e Pedro Comane e Catalina Comane sus hijos de Juan Bautista Comane su marido y a doña Maria de Vega muger que es de Gonçalo Gonzalez de el Castillo como hija del dho Juan Bautista Comane y Ana de Vega su padre y madre 243850 mrs. se le acauan de pagar la mitad de los 1500 ducados que su magd. le hiço merced. A.B.S.L.E. XIV-16. 13 octubre 1598, a Ana de Vega biuda muger que fue de Juan Bautista Comane 350 ducados. 14 noviembre, a Ana de Vega biuda muger que fue de Juan Baptista Comane maestro de canteria difunto..... 375 ducados..... se les acaban de pagar los mill y quinientos ducados que su magd. les hizo merced por una vez. A.B.S.L.E. XIV-16. J. DOMÍNGUEZ BORDONA. "Sobre la participacion de Pedro Castello en el retablo de El Escorial", A.E.A.A. 26. 1933. pp. 139-140. M. N. ALONSO FERNÁNDEZ. "Juan de Arfe y Pompeo Leoni". B.S.E.A.A. VII. 1941. pp. 184-185.
- 28 J. BABELON. *Jacopo da Trezzo*. pp. 180-181. R. MULCAHY. "A la mayor gloria". pag. 204.
- 29 R. MULCAHY. "A la mayor gloria". pag. 204.
- 30 E. PLON. *Les maitres*. pag. 227.
- 31 R. MULCAHY. "A la mayor gloria". pag. 206. Data mal esta memoria, que coloca en 1583, pues usa la copia que está en Simancas sin fecha. Mateo Vázquez a Felipe II: "Señor. Va aqui un pedaço de clausula del testamento del Emperador nro. Señor que aya gloria, que V. Mgd. mando en San Lorenzo se le acordasse aqui, por lo que toca a los bultos, y lo demas que ayer mando V. Mgd. Madrid. 21 de Abril 1591. [Las cláusulas testamentarias corresponden al testamento de Carlos V, otorgado en Bruselas el 6 de junio de 1554, y no tiene interés en cuanto al tema figurativo de los sepulcros; lo mismo ocurre con las cláusulas testamentarias del codicilo de la reina Ana; y en cuanto al codicilo de la Emperatriz María, hermana de Felipe II, destaca]: Que la Serenisima Emperatriz quando falleciere, se entierre en Sant Lorenzo, si no se dexare otra cosa dispuesta, y que el lugar de su entierro sea el que el Rey nuestro señor declarara, o el que pareciere a sus testamentarios". Mateo Vázquez prosigue en su billete: "Declara su Mgd. como se han de poner en los tres arcos que estan en la capilla mayor de la yglesia de Sant Lorenzo a la parte del euangelio, los bultos del Emperador y Emperatriz padres de Su Mgd., y luego tras ellos el de la Serenisima Emperatriz doña Maria su hermana, que oy viue, y luego los bultos de las serenissimas doña Leonor, y doña Maria reinas de Francia y Ungria sus tias, y detras de ellos los de los serenissimos ynfantos don Fernando y don Joan hermanos de Su Mgd.". Felipe II apostilla: "Ha sido bien enbiarme esto de que haveis tenido mas memoria que yo / y porque agora yo no puedo entender en aquello aunque lo deseo harto guardadlo para quando yo os lo pida y entonces enbiadme juntamente lo mismo de mi testamento aunque creo que me lo embiastes en San Lorenço pero no se si lo tengo o no / y entonces lo vere todo junto que asi es menester ver lo que toca a Su Mgd. y a mi juntamente / Lo que toca a mi hermana y a su hija guardadle tambien por si os lo pidiere que para lo que yo agora lo queria bastame lo que he visto". I.V.D.J. Envío 61 (I). fº 396-403.
- 32 C. PÉREZ PASTOR. *Noticias*. pp. 211-215.

<sup>33</sup> Madrid, 27 mayo 1595, a Baltasar Mariano escultor 798 rls. que ubo de auer de su salario desde nueue de abril del año pasado de 1592 que començo a traular en las dhas figuras de los entierros hasta ocho de agosto del a raçon de diez y seis ducados al mes como con el se concerto. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. Real cédula de Felipe II, Valladolid, 5 agosto 1592, a don Pedro de Padilla, castellano de Milán, ordenándole "que de la munición desse castillo se den a la persona que Pompeo Leoni mi escultor nombrare hasta veynte mill libras de cobre de roseta y cinco mill destaño que ha menester para cierta obra de mi seruicio que le he mandado hazer". A. Z. Carpeta 215.

<sup>34</sup> A.B.S.L.E. XIV-10.

<sup>35</sup> Cfr nota 25 de este trabajo y J. A. CEAN BERMÚDEZ. *Diccionario*. III. pag. 29. R. MULCAHY. "A la mayor gloria". pag. 205. 10 junio 1593, a Pompeo Leoni escultor de su magd. 650 dcs. que huuo de hauer de su salario de treze meses que an corrido y se quantan desde primero de abril del año pasado de quinientos y noventa y dos hasta fin de mayo pasado de este año de quinientos y noventa y tres que es a razon de cinquenta ducados al mes que su magd. por su real cedula fecha en Griñon a primero deste presente mes de junio le manda pagar por cuenta de esta fabrica hasta agora y que de aqui adelante se le continúe la paga dello en todo el tiempo de (sic) durare el hazer las figuras de bronce que le esta ordenado que haga para los entierros de la yglesia principal del dho monasterio de mas del salario ordinario que tiene consignado en el thesorero general de su magd. 1 julio, 50 dcs. del mes de junio. 31 julio, 50 dcs. de julio. 1 septiembre, 50 dcs. de agosto. 1 octubre, 50 dcs. de septiembre. 3 noviembre, 50 dcs. de octubre. 1 diciembre, 50 dcs. de noviembre. 31 diciembre, 50 dcs. de diciembre. A.B.S.L.E. XII-18. 10 febrero 1594 a Pompeo Leoni escultor de su magd. 50 dcs. de su salario del mes de enero. 12 marzo, 50 dcs. de febrero. 18 abril, 50 dcs. de marzo. 6 mayo, 50 dcs. de abril. 11 junio, 50 dcs. de mayo. 13 julio, 50 dcs. de junio. 13 agosto, 50 dcs. de julio. 16 septiembre, 50 dcs. de agosto. 27 octubre, 50 dcs. de septiembre. 22 noviembre, 50 dcs. de octubre. 20 diciembre, 50 dcs. de noviembre. A.B.S.L.E. XII-25. 13 enero 1595, a Pompeo Leoni escultor de su magd. 50 dcs. que hubo de hauer de su salario del mes de diciembre del año pasado de quinientos y noventa y quatro. 13 febrero, 50 dcs. de enero. 13 marzo, 50 dcs. de febrero. 17 abril, 50 dcs. de marzo. 13 mayo, 50 dcs. de abril. 7 junio, 50 dcs. de mayo. 6 julio, 50 dcs. de junio. 8 agosto, 50 dcs. de julio. 18 septiembre, 50 dcs. de agosto. 16 octubre, 50 dcs. de septiembre. 13 noviembre, 50 dcs. de octubre. 13 diciembre, 50 dcs. de noviembre. A.B.S.L.E. XIII-1. 20 enero 1596, a Pompeo Leoni escultor de su magd. 50 dcs. de su salario del mes de diciembre proximo pasado del año de quinientos y noventa y cinco. 13 febrero, 50 dcs. de enero. 16 marzo, 50 dcs. de febrero. 9 abril, 50 dcs. de marzo. 1 mayo, 50 dcs. de abril. 15 junio, 50 dcs. de mayo. 11 julio, 50 dcs. de junio. 12 agosto, 50 dcs. de julio. 12 septiembre, 50 dcs. de agosto. 12 octubre, 50 dcs. de septiembre. 31 octubre, 50 dcs. de octubre. 30 noviembre, 50 dcs. de noviembre. A.B.S.L.E. XIII-14. 21 enero 1597, a Pompeo Leoni escultor de su magd. 50 dcs. de su salario del mes de diciembre proximo pasado del año de quinientos y noventa y seis. 15 febrero, 50 dcs. de enero. 11 marzo, 50 dcs. de febrero. 14 abril, 50 dcs. de marzo. A.B.S.L.E. XIV-14. 7 mayo 1597, 50 dcs. de abril. 11 junio, 50 dcs. de mayo. 11 julio, 50 dcs. de junio. 13 agosto, 50 dcs. de julio. 12 septiembre, 50 dcs. de agosto. 12 octubre, 50 dcs. de septiembre. 14 noviembre, 50 dcs. de octubre. 21 diciembre, 50 dcs. de noviembre. 23 enero 1598, a Pompeo Leoni escultor de su magd. 50 dcs. de su salario del mes de diciembre del año 1597. 23 febrero, 50 dcs. de enero. 16 marzo, 50 dcs. de febrero. 11 abril, 50 dcs. de marzo. 16 mayo, 50 dcs. de abril. 13 junio, 50 dcs. de mayo. A.B.S.L.E. XIV-16. 15 julio, 50 dcs. de junio. 13 agosto, 50 dcs. de julio. 20 septiembre, 50 dcs. de agosto. 21 octubre, 50 dcs. de septiembre. 18 noviembre, 50 dcs. de octubre. 27 diciembre, 50 dcs. de noviembre. A.B.S.L.E. XIV-35. Al fallecer Felipe II el 13 de septiembre de 1598 se produjo una alteración en el ritmo de pago de la obra, y a Pompeo se le dejó de dar salario, tardando varios años en recuperar todo lo que se le adeudaba por su trabajo en los grupos de bronce. 22 marzo 1604, a Pompeo Leoni escultor de su magd. 37500 mrs. que ha de hauer de su salario de dos meses que an corrido y se quantan desde primero de diciembre de noventa y ocho hasta fin de enero de noventa y nueue. A.B.S.L.E. XV-4.

<sup>36</sup> J. L. CANO DE GARDOQUI. "Noticias sobre el escultor italiano Milán Vimercado". B.S.A.A. LIV. 1988. pp. 383-391.

Nomina de los oficiales que van a España por orden del señor Juan de Ybarra a seruir en la obra de bronce que su magd. manda hazer para el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y de lo que cada uno gana y ha rescuido a cuenta de su sueldo. - Primeramente Milan Vimercado scultor se ha obligado por quatro años gana veynte y dos escudos de a seis libras cada uno al mes, el primer año y veynte y cinco escudos al mes los otros tres comenzole a correr su sueldo desde los once de marzo deste año de 1593 y ha rescibido a cuenta de el sesenta escudos de a las dhas seis libras cada uno que son 360 dcs. - Pedro Bosso fundidor, hase obligado por otros quatro años y gana diez y seis escudos al mes los primeros dos años y los otros dos al arbitrio de Pompeo Leoni scultor de su magd. comenzole a correr su sueldo el dicho dia once de marzo y ha rescuido a cuenta de el treynta y dos escudos de las dichas seis libras cada uno que son 192 dcs. - Jusepe de Luciano escultor va obligado por otros quatro años gana doce escudos al mes los dos primeros años y los ultimos a razon de catorce escudos cada mes ha rescuido veynte y quatro escudos del dicho valor a cuenta de su sueldo que le començo a correr desde el dicho dia once de marzo 144 dcs. - Francisco de la Yglesia çifclador y que saue renetar (sic) de cera se ha obligado por otros quatro años gana doce escudos al mes el primer año treze el segundo y los otros dos al arbitrio del dicho Pompeo Leoni ha rescuido veynte y quatro escudos a cuenta de su salario que le comenzo a correr desde el dicho dia once de marzo de 1593 144 dcs. Fecha en Milan a primero de Mayo 1593. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. 28 agosto 1593, a Millan de Vimercado escultor milanés 50 escudos de oro en oro con los quales queda enteramente pagado de los ciento y diez escudos de oro en oro que ubo de aver y montaron los cinco meses desde once de marzo desde año de 1593 hasta 11 de agosto del que se ocupo de benir desde Milan a esta villa de Madrid a seruir a su magd. en el baciado de las das figuras en compañía de Pompeo Leoni a cuyo cargo esta el baciado dellas a raçon de veinte y dos escudos al mes. 28 agosto 1593, a Joseph Filiciano escultor milanés 36 escudos de oro en oro quedo enteramente pagado de los sesenta escudos de oro en oro que ubo de auer y montaron los cinco meses desde ocho de marzo de 1593 hasta ocho de agosto del dho año que se ocupo en benir desde la dha ciudad de Milan a esta villa de Madrid a seruir a su magd. en el baciado de las dhas figuras en compañía de Pompeo Leoni a cuyo cargo estan a raçon de doce escudos de oro al mes. 28 agosto 1593, a Pedro Vos escarpelino milanés 48 escudos de oro en oro con los quales quedo enteramente pagado de los ochenta escudos de oro en oro que ubo de auer y montaron los cinco meses desde ocho de marzo deste año de 1593 hasta ocho de agosto del que se ocupo en benir desde la dha ciudad de Milan a esta dha villa a seruir a su magd. en el baciado de las dhas figuras en compañía de Pompeo Leoni a cuyo cargo estan a raçon de diez y seis escudos de oro al mes. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

<sup>37</sup> A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.

<sup>38</sup> E. de GARIBAY. "Memorias". *Memorial Histórico Español*. VII. pp. 603-604. Madrid, 1854.

<sup>39</sup> R. MULCAHY. "A la mayor gloria". pag. 202.

<sup>40</sup> J. ZARCO CUEVAS. *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial. [1575-1613]*. pp. 104-105 y 139. Madrid, 1932.

<sup>41</sup> Yo Pedro de Quesada que por mandado de su magd. siruo el oficio de contador de esta fabrica certifico por la presente que Millan Vimercado y Pedro Voso y Joseph Yndiciano oficiales escultores que an trauijado en la figuras de jeso que se han hecho para los entierros de la yglesia principal de este monasterio parten de aqui a la villa de Madrid a trabajar en las dhas figuras oy dia de la fecha y ban pagados de sus salarios hasta fin del mes de noviembre..... en el Sitio de Sant Lorenzo el Real a catorze dias del mes de diciembre de mill y quinientos y noventa y tres años. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.

- 42 J. ZARCO CUEVAS. *Documentos*. IV. pag. 72. "También se pusieron a los lados del altar mayor, en sus lugares, las figuras de las personas reales, de hieso, dorados, con las armas reales pintadas encima, y estaban tan buenos que no parecían sino lo que ahora son y pudieran muy bien pasar según estaban de buenos, pero no fue más que de prestado hasta que acabasen los que habían de estar de bronce y piedras que hacían tan famosos". La noticia está incluida en el año 1588, y es una prueba más de la poca fidelidad cronológica de esta fuente.
- 43 G. DE ANDRÉS. *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. VI. *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y santa casa de San Lorenzo, el Real, monasterio de frailes jerónimos y colegio de los mismos y seminario de letras humanas y sepultura de reyes y casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del gobierno, fabricada por el muy alto y poderoso rey y señor nuestro Don Felipe de Austria, segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela, médico, natural y vecino de Murcia, dirigido a la Real Magestad del Rey Don Felipe*. pag. 32. Madrid, 1962. "En estas estancias están puestos los simulacros de los cuerpos de los Reyes; en el de la parte del Evangelio, el del invictísimo Carlos V y de la Emperatriz su mujer, Doña Isabel, y los dos de sus dos hijas, Doña Juana y Doña María; y en la estancia de la Epístola están los simulacros de los cuerpos de nuestro muy católico Rey Felipe y de sus tres mujeres: Doña María, Infanta de Portugal, y Doña Isabel, Infanta de Francia, y Doña Ana, Infanta de Bohemia, y el simulacro del serenísimo Príncipe Don Carlos; todos los cuales están al presente hechos de materia conveniente y al vivo de como han de estar después de bronce y jaspe dorados y de mucha autoridad y presencia. Aunque están de prestado, porque están mandados hacer de bronce dorado, como dicho queda". El Doctor Almela es exacto en la descripción del grupo de Felipe II, pero no acierta en el de Carlos V, pues amén del Emperador y la Emperatriz, la única hija que está en el grupo es la Emperatriz María, mientras que las otras dos figuras femeninas restantes son las reinas Leonor de Francia y María de Hungría, hermanas de Carlos.
- 44 J. LHERMITE. *Les passetemps*. II. pag. 32. Ginebra, 1971. "En hault desdicts oratoires se voyent les lieux qui sont entre des fort belles et riches colonnes de jaspe fine, avecq leur arcures qui y font une fort belle et magnifique structure, où les figures et statues de l'empereur, d'un costé, en compaignie de sa femme, fille et soeurs, et Sa Majesté d'autre, en celle de ses femmes et enfans, sont mises et colloquées en fort bel ordre, fondues toutes de bronze et dorées fort richement avecq les armoiries de leur descente, dont les blasons ou couleurs ne sont aultre que de la mesme couleur de la pierre vive et naturelle et les metaux sont de l'or et d'argent, icelles couleurs si bien appliquées selon le blason des armes, que ce semblent vrayement estre paintez des couleurs ordinaires qu'usent les paintres. Ccey est une des plus riches choses et non moins curieuses de celles que l'on y peult veoir". La explicación se acompaña con dos dibujos a pluma, coloreados, con los cenotafios, grupos, escudos y leyendas de Carlos V y Felipe II.
- 45 J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pag. 275. Certifico yo Felipe de Benauides que esta concertada con Baldelastra cantero una portada de piedra que hizo para la puerta grande de la fundición nueva que se a echo en la casa de su magd. que solían ser de Jacome Trenço por precio de quatrocientos reales. Hizose librança en 16 de Julio de 1594. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.
- 46 J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pag. 276. A Juan Pablo y Jacobo de Trenço el Moço e a qualquier dellos 186116 mrs. a buena cuenta de lo que montasen las aguilas reales del Emperador y Emperatriz que hiban puestas sobre las capas de las figuras de los entierros del dho monesterio de Sant Lorenzo el Real segun que con ellos estaua concertado. Otras veces las partidas rezan así: A Juan Pablo Cambiagio y Jacome de Trenço el mozo 220 rls. del aserrar las piedras de jaspe que azen para las aguilas del emperador de buena memoria y de la señora emperatriz hermana del Rey nuestro Señor. O bien así: A Juan Pablo y a Jacobo de Trenço el moço 332642 mrs. a buena cuenta de lo que montassen las aguilas reales de jaspe negro que hazian para los mantos del emperador y emperatriz segun que con ellos estava concertado. Las partidas son de 16, 23 y 30 de julio de 1594; 6, 13, 19 y 27 de agosto; 3, 10, 17 y 24 de septiembre; 1, 8, 16, 22 y 29 de octubre; 5, 12, 19 y 26 de noviembre; 3, 10, 17, 24 y 31 de diciembre. De 1595 hay las siguientes: 7, 14, 21 y 28 de enero; 4, 11, 18 y 25 de febrero; 4, 10, 19 y 25 de marzo; 1, 8, 15, 22 y 29 de abril; 6, 13, 20 y 27 de mayo; 3 y 10 de junio; 9, 16, 23 y 30 de septiembre; 7, 14, 21 y 28 de octubre; 4, 11, 18 y 25 de noviembre; 2, 9, 17, 23 y 30 de diciembre. De 1596 están las siguientes libranzas por 515113 mrs.: 6, 13, 19, 20 y 27 de enero; 3, 10, 17 y 24 de febrero; 2, 9, 16, 23 y 29 de marzo; 6, 13, 20 y 27 de abril; 4, 11, 18 y 25 de mayo; 1, 8, 15, 22 y 29 de junio; 6, 13, 20 y 27 de julio; 3, 10, 17, 24, 27 y 31 de agosto; 7, 14 y 20 de septiembre; 5, 12, 19 y 26 de octubre; 2, 9, 16, 23 y 30 de noviembre; 7, 14, 21 y 28 de diciembre. El 11 de enero de 1597 hay una partida de 400 rls. y el 16 de ese mes otra de 77481 mrs. y finiquito. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825. Al tiempo que hacían esta obra, labraban en jaspe colorado sobre mármol blanco doce cruces para la Basílica de San Lorenzo el Real, que acababan el 26 de agosto de 1595. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio Leg. 1824 y 1825.
- 47 Baltasar Mariano escultor empeço a traouajar en esta obra de los entierros de su magd. a nueue de Abril mill y quinientos y nouenta y dos años a precio de diez y seys ducados cada mes y posada y no otra cosa y traouaja de presente moldando con Lorenzo las cabeças del Emperador y Emperatriz y las demas cabeças que estan en las bouedas de palacio con condicion y continuando la dha obra y haciendo bien su magd. le haya de acreçentar salario y hacerle merced. [Madrid] hoy a 12 de henero de mill y quinientos y nouenta y cinco años. Pompeo Leoni. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.
- 48 J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pp. 274-275. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825. En las libranzas se lee: A Miguel Angel Leoni y Milan de Vimercado y Antonio de Morales escultores 107712 mrs. a buena cuenta de lo que montase el reparar y acauar en toda perficion las tres figuras de cera de la Reyna de Francia hermana del Emperador nuestro Señor y de la Emperatriz nuestra Señora y de la Reyna Maria ansimismo hermana del dho Emperador.
- 49 A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. I. pag. 61. E. LLAGUNO Y AMIROLA. *Noticias*. III. pp. 330-332. J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pag. 276. M. N. ALONSO FERNÁNDEZ. "Juan de Arfe y Pompeo Leoni". pp. 172-173 y 178-179. En la empresa Arfe incluyó a su yerno Lesmes Fernández del Moral, el cual reclamaba las cantidades en 1617, y no llegó a cobrarlas, como consta por su inventario de bienes. A. BARRÓN GARCÍA. "Lesmes Fernández del Moral, platero y ensayador mayor". *B.M.I.C.A.* LIX-LX. 1995. pag. 22. E. GARCÍA CHICO. *Documentos para el Estudio del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*. pag. 127. Valladolid, 1963.
- 50 J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. III. pag. 29. E. PLON. *Les maitres*. pp. 419-420. R. MULCAHY. "A la mayor gloria". pag. 210.
- 51 1594. A Martín Pardo platero criado de su magd. 18450 mrs. que ubo de auer de su salario desde 10 de junio del dho año de 1594 que començo a seruir hasta fin de diciembre del dho año a razon de 32850 al año. 1595, 32850 mrs. salario anual. 1596, 32850 mrs. salario anual. 1597, 32850 mrs. salario anual. 1598, 32850 mrs. salario anual. 1599, 32850 mrs. salario anual. A.G.P. San Lorenzo Patrimonio. Leg. 1825. 1597, Martín Pardo recibe materiales para el dorado de las estatuas. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. 29 noviembre 1597, a Martín Pardo platero 200 dcs. a buena cuenta de lo que montase el dorado de las figuras de bronce de los dhos entierros. En 1598 se le pagan 487500 mrs. por libranzas de 11 de abril, 9 de mayo, 11 de julio, 12 de agosto, 10 de septiembre, 5 de octubre y 10 de noviembre. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

- <sup>52</sup> Las libranzas dicen así: A Juan Antonio Maroja maestro de cantería 459500 mrs. a la buena cuenta de lo que montase los encasamientos de los nichos de los entierros del dho monasterio de Sant Lorenzo el Real que era obligado de hazer de piedra marmol negro. Hay partidas el 6 de abril, 9 de agosto, 27 de septiembre, 2 y 30 de noviembre de 1597.
- A Juan Antonio Maroja y Francisco de Abrill maestros de cantería 5000 rls.. Partidas de 5 y 27 de marzo, 23 de agosto y 14 de noviembre de 1597. El 24 de abril de 1598 se les libran 300 dcs. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. Madrid, 10 julio 1597, que se libren a Francisco del Gasto 200 dcs. para acabar las molduras de los quadros que haze de metal para las piedras de jaspe negro para los entierros de los Reyes. Había recibido otra partida por lo mismo el 24 de enero de 1597. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. 8 agosto 1598, a Francisco del Gasto baciador de metales 329 rls. y finiquito "que ubo de aver y montaron los quadros y molduras que hizo para los dhos entierros. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pag. 276.
- <sup>53</sup> J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pag. 276.
- <sup>54</sup> Digo yo Pompeo Leoni criado y escultor de su magd. que en presencia de Sebastian Hurtado veedor y contador de las obras reales de su magd. Felipe de Venabides aposentador de Palacio me entrego las figuras siguientes. La figura y modelo del Emperador mi señor de yeso dorado. La figura y modelo de la Emperatriz mi señora. La figura de la reyna Maria. La figura de la reyna de Francia. La figura de la señora emperatriz hermana de su magd. Las quales en la forma y manera que agora las reciuo como consta al dho Sebastian Hurtado estan traydas y rotas por auerse baciado de bronce. E las tengo de guardar y conseruar y acudir con hellas a quien por su magd. me fuere ordenado y mandado y para que lo cumpliere e las bolbere en la forma que agora estan me di por entregado dellas por quanto las tengo en mi casa en cierta parte que e comprado para el dho efecto. Madrid 30 enero 1598. Pompeo Leoni. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. R. MULCAHY. "A la mayor gloria". pag. 210.
- <sup>55</sup> A. G. P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825. Reales cédulas otorgadas en Madrid el 25 de abril de 1597. J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. V. pag. 264.
- <sup>56</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. III. pag. 29. E. PLON. *Les maitres*. pp. 419-420.
- <sup>57</sup> A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825. Está la real cédula con fecha 25 de abril de 1597 y la libranza del dinero sin data.
- <sup>58</sup> E. PLON. *Les maitres*. pp. 421-427.
- <sup>59</sup> A Juan Pablo Cambiago y Jacobo de Trezo escultores 800 dcs. a buena cuenta de lo que montase el hacer las armas reales de lapislazuli que habian de hir en la capa o manto del Rey nuestro señor. Hay partidas de 23 de agosto, 3 de octubre, 1 de noviembre y 1 de diciembre de 1597. En 1598 se les dieron 900.000 mrs. en las siguientes partidas: 3 de enero, 1 de febrero, 1 de marzo, 4 de abril, 5 de mayo, 9 de julio, 3 de agosto, 7 de agosto, 9 de septiembre, 5 de octubre, 9 de noviembre y 15 de diciembre. El 31 de enero de 1599 se les dieron 200 dcs.; el 20 de marzo, 200 dcs. a la dha buena cuenta de lo que montase hacer de jaspe las armas reales que han de hir puestas en la mitad de la capa de la Reyna doña Ysabel que sancta gloria aya. El 6 de abril 200 dcs. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. I. pp. 190-191. V. pag. 81. R. MULCAHY. "A la mayor gloria". pp. 210 y 236.
- <sup>60</sup> A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. I. pp. 190-191. C. PÉREZ PASTOR. *Noticias*. pp. 90 y 102.
- <sup>61</sup> Señor. En lo que toca a la obra de las figuras que haze Pompeo esta tan adelante toda. que desde aqui a abril o mayo pienso que estaran vazias, y esto tiene Pompeo a su cargo por prescio señalado y los oficiales sus entretenimientos y assi camina bien, y ha dias que Benauides y yo procurabamos dar a destajo a los mismos oficiales escultores el reparar las cinco figuras ultimas y el sitial, asi para que se haga mejor como para abreuir tiempo, y por parecernos que pedian exceso (aunque no respecto de lo que han pedido otros de fuera) se a dexado de concertar, mas ya traygo esto en buen termino y pienso que se concluyra razonablemente con que toda la obra terna dueño que cuyde della. Tambien esta concertado lo que toca a los lapidarios y ellos traujan con cuydado y spero que breuemente se vera esta obra puesta en su lugar. Agora se hazian por mandado de vuestra magd. unos escudos para pintar las armas y ay hechos algunos y por ser obra facil se encargara a alguno de los del officio que la haga por prescio señalado que se concertara..... Joan de Arpe de Villafañe es hombre honrado y inteligente y buen oficial como vuestra magestad sabe, y paresceme a proposito para encomendarle assi lo de los pesos y medidas como la superintendencia de la obra de las figuras y tiene buena condicion y trato, y como es ensayador de la casa vieja de la moneda de Segovia con darle licencia para que sirua el officio por tseme (?) aprouado como agora lo haze, con poco salario se podria ocupar en esto. Madrid, 11 hebrero 1598. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.
- <sup>62</sup> J. ZARCO CUEVAS. *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. II. Testamento y codicilos de Felipe II. Carta de fundación de San Lorenzo el Real. Adiciones a la carta de fundación. Privilegios de exención de la villa de El Escorial*. Madrid, 1917. J. DE SIGÜENZA. *Fundación*. pag. 197. "Mandó también que se acabasen algunas obras comenzadas, como los relicarios, los bultos y figuras de bronce de su entierro y del de su padre".
- <sup>63</sup> J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pag. 274. M. N. ALONSO FERNÁNDEZ. "Juan de Arfe y Pompeo Leoni". pp. 183-184 Memorial de súplica de Pompeo Leoni a Felipe III de 18 de noviembre de 1599. A Milan de Vilmercado y Baltasar Mariano escultores 499577 mrs. a buena cuenta de lo que montase el reparar cinco figuras de bronce y el sitial del Rey nuestro señor de los dhos entierros. Hay las siguientes libranzas durante 1598: 25 de julio, 8, 15, 22 y 29 de agosto, 5, 12, 21 y 26 de septiembre, 3 y 10 de octubre, 9 y 15 de noviembre y 21 de diciembre. En 1599 cobran 393200 mrs. por libranzas de 21 y 26 de mayo, 23 de junio, 4 y 5 de septiembre. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825.
- <sup>64</sup> A Juan de Ribas escultor 706296 mrs. a buena cuenta de unos modelos que hacia para unos cogollos de yeso blanco para los escudos de los dhos entierros. En 1598 hay las siguientes libranzas de 200 reales cada una: 14 y 21 de marzo, 14 de abril, 9 de mayo, 13 de junio, 10 de julio, 11 de agosto, 11 de septiembre, 15 de noviembre y 14 de diciembre. El 8 de mayo y 23 de junio de 1599 se le dan sendas libranzas de 200 reales cada una. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825.
- <sup>65</sup> Madrid, 17 diciembre 1598, a Francisco Lunato platero 400 rls. a buena cuenta de lo que montare el hazer la granada para la capa de su magd. y armas della a tasacion como con el esta concertado. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825.
- <sup>66</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. IV. pp. 303-304.
- <sup>67</sup> J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*. pag. 276.
- <sup>68</sup> A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. E. PLON. *Les maitres*. pp. 426-427. J. MARTÍ Y MONSÓ. *Estudios*, pag. 274. C. PÉREZ PASTOR. *Noticias*. pp. 97, 109-110.
- <sup>69</sup> 4 abril 1599, a Martin Pardo platero 200 dcs. a buena cuenta de lo que montase el dorado de las figuras de bronce de los dhos entierros. 23 abril, 200 dcs. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.



- <sup>70</sup> 12 diciembre 1599, a Nicolas Campiz rey de armas de su magd. 324 rls. por los días y tiempo que se ocupó en hacer algunas traças y dibujos para los dhos entierros a toda costa. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.
- <sup>71</sup> J. DE SIGÜENZA. *Fundación*. pag. 352.
- <sup>72</sup> Madrid, 1 diciembre 1600, real cédula por la que Felipe III manda dar 100 dcs. a Juan de la Cruz nuestro pintor a buena cuenta de lo que se le deue por cuenta de la obra que hizo para los entierros del monasterio de San Lorenéo el Real. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.
- <sup>73</sup> Adbiertase que a Pompeo Leoni no se le a de pagar por cuenta de esta fabrica mas de hasta veinte y dos de octubre de 1600 años que acabo de asentar su obra de las figuras. A.B.S.L.E. XIV-35. R. MÚLCAHY. "A la mayor gloria". pag. 237. J. ZARCO CUEVAS. *Documentos*. IV. pp. 225-226. "[1600] En estos días envié el Rey a decir a don Juan de Borja, mayordomo mayor de la señora Emperatriz su agüela, que le hiciese placer de mandar que los bultos que estaban en casa del yerno de Jácome de Trezo, de las personas reales de su padre y madre, con otros tres, que diese orden como se acabasen y se trujesen a esta su Casa, juntamente con los cuadros de las personas reales y armas, que eran para la sacristía. Luego puso por obra don Juan de Borja, como tan buen caballero, lo que le fue mandado por su Rey. Fue en persona en casa de Jácome de Trento (sic) y pidió le enseñasen los bultos de las personas reales y mandó que luego en la hora se acabasen, y dijéronle como faltaba plata y oro y que por eso no estaban acabados muchos días había. El les dijo: «Acudid luego a mi posada que yo os daré todo lo necesario, y os mando no alceis las manos de ello hasta que lo acabeis». Fueron los oficiales a su casa por lo necesario para dorarlas, y el don Juan de Borja iba cada día en casa de Jácome a ver como andaba la obra y daba mucha calor a ella y no la dejó hasta que las acabaron; y después de acabadas las mandó traer a esta Casa y el Rey se halló a verlas poner. Y altercándose mucho como se pondrían los cuatro cuadros que están en la sacristía, porque había muchos pareceres sobre esto, el Rey dio el suyo y fue el mejor y más acertado, como se ha visto por la obra, y mandó se pusiesen como ahora están, y fue traza suya, y muy buena, y salen las pinturas muy bien". F. DE LOS SANTOS. *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*. Madrid. 1680. pag. 71. "[1599] Aunque la Magestad del Señor Rey Filipino Segundo su Padre, con zelo ardiente de la honra de Dios, auia dexado acabada aquella fabrica del Escorial, y por la mayor parte adornada; con todo esso faltaban de perficionar algunas cosas para la mayor compostura, que en edificio tan grande son menester muchas. Especialmente faltaban de dorar, y perficionar las Estatuas de bronce admirables, que estan en la Capilla Mayor en los Entierros de los Reyes a los lados, de que ya se ha hecho mencion en esta Historia; y en esta ocasion hizo su Magestad que se compusiesen de todo punto, y se assentassen luego en sus sitios; lo qual se executo estando él presente, manifestando el respecto, y veneracion que tenia a sus gloriosos Antecessores". J. QUEVEDO. *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comunmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848. Y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*. pag. 99. Madrid, 1849. Ed. facsímil, Madrid, 1984.
- <sup>74</sup> Lo que esta librado para la obra del retablo y custodia y armas y figuras de los entierros del dho monasterio 76612500 mrs. 345825 dcs. y 114 mrs. Esta es toda la cantidad de mrs. que estan recibidos para el retablo custodia entierros con las figuras armas reales oratorios altar mayor solado de enzima de las gradas y falta por poner aqui lo que costaron las piedras y estatuas de los entierros porque se pago por cuenta de las obras de Madrid y no ay razon en la contaduria y tambien falta por poner aqui el plomo y barrones de hierro y otros materiales para el asiento y andamios y jornales de sobrestantes y peones que se ocuparon alli que se pago por cuenta del Rey. Ojo falta mas por poner aqui lo que se le deue aora actualmente a Pompeo de las figuras de los entierros que no se si son 304000 dcs. A.B.S.L.E. XIV-15. J. DE SIGÜENZA. *Fundación*. pp. 421-422, escribe: "El retablo y la custodia principal, con todas las figuras de bronce dorado que hay en lo uno y en lo otro, las gradas todas de jaspe y las mesas que hay en ellas; los oratorios de Rey y de la Reina, y los entierros que están encima con sus figuras todas de bronce doradas, y las armas reales que están encima, y también las puertas del sagrario, y finalmente todo cuanto hay dentro de la capilla mayor, de mármol, jaspes, bronce, oro y otras piedras, sumado todo por sus partidas hasta el sacar de las piedras de la cantera, y todas las manos de oficiales, monta trescientos cuarenta y cinco mil ochocientos dos ducados y ciento catorce maravedís".
- <sup>75</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario*. III. pp. 27-28 y 30. E. PLON. *Les maîtres*. pp. 421-427. C. PÉREZ PASTOR. *Noticias*. pag. 184.

# “Disegni et modelli et pareri” per l’Escorial richiesti a Giuseppe Meda, a Vincenzo da Seregno e a Pellegrino Pellegrini (1572)

Francesco Repishti  
Università Politecnica di Milano

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

Il mandato di pagamento<sup>1</sup> a favore di Giuseppe Meda, Pellegrino Pellegrini e Vincenzo da Seregno –ancora inedito–, pur nella sua essenzialità, fornisce nuove e straordinarie indicazioni per la Fabbrica dell’Escorial sui rapporti tra Milano e Madrid.

Su questo stesso tema lo studio della successiva attività di Leone e Pompeo Leoni<sup>2</sup> per el “Retablo Mayor” sta inaugurando nuove strade di ricerca sui lapicidi e artisti lombardi in Spagna, formati nel cantiere del Duomo, dei quali si sta completando l’indice per il XVI secolo.

Differente è invece lo stato delle ricerche sull’apporto dell’Alessi alla Fabbrica di San Lorenzo, già ricordato nelle opere dell’Alberti<sup>3</sup> e del Pascoli<sup>4</sup> e ripreso nei recenti studi di Bustamante García<sup>5</sup>, che, in parte, rivela analogie con i contributi del Meda, del Seregno e del Pellegrini soprattutto in riferimento alla stessa missione del barone Giovanni Tommaso Martirano che raccolse su incarico di Filippo II i disegni a Roma, Genova (?), Milano e Venezia. Secondo la Cronologia del Rubio il 22 febbraio 1573 Filippo II informava il priore del monastero dell’Escorial che questi attesi disegni erano giunti a corte.

Inoltre il documento apre interessanti questioni sia sulla conoscenza del ricco patrimonio di disegni e modelli conservati nell’archivio di questa Fabbrica, sottoposti ad un primo giudizio dell’Accademia del Disegno di Firenze nel 1567 e, per i disegni raccolti dal Martirano a quello espresso tra il 20 aprile e il 15 giugno 1572 quando sei giudici –Ammannati, Bronzini, de Rossi, Francesco da Sangallo, Danti e Lastricati– si riunirono “per vedere carte, piante, disegni quale erano d’una

fabbrica del re Filippo”, e sia sui motivi che spinsero la committenza spagnola a richiedere pareri a tre artisti già attivi nel cantiere del Duomo milanese.

La triade Seregno Pellegrino Meda –remunerati in modo uguale, con un unico mandato di pagamento, senza chiarire se in società o come singoli– sorprende per diverse ragioni soprattutto nel caso di una collaborazione, avendo la storiografia sempre insistito sulla rivalità tra il Pellegrini e gli artisti milanesi, in particolare modo con il Seregno, al quale subentra nella carica di ingegnere del Duomo nel 1567. Giuseppe Meda sino ad allora non è infatti segnalato per alcuna opera architettonica e non compare negli indici del Collegio degli architetti e ingegneri milanesi, dove la sua iscrizione avviene solamente nel 1576. Nei documenti relativi alla Fabbrica milanese è ricordato soprattutto per la rivalità con Bernardino Campi nel concorso del 1560 per la decorazione delle ante dell’organo<sup>6</sup>, lavoro al quale il Pellegrini, dopo il 1567, collabora con la pittura di alcune figure che il Meda giudicherà di scarsissima qualità nel processo contro lo stesso Tibaldi nel 1583<sup>7</sup>. La scelta del Meda può così essere giustificata sia dalla sua capacità grafica nell’elaborazione di modelli (anche non lignei), sia dalle ancora non chiare relazioni pittoriche con il Pellegrini<sup>8</sup>.

Vincenzo da Seregno ha invece scarsi rapporti con il Governo spagnolo<sup>9</sup> a differenza del Tibaldi che è ben documentato come pittore nei lavori per il palazzo ex Ducale poi del Governatore e come ingegnere militare nei lavori di fortificazione di gran parte del Ducato milanese<sup>10</sup>.

Se il documento qui studiato fosse letto come prova di una collaborazione fra i tre artisti, appare sorprenden-

te questo connubio tra Seregni e Pellegrino. Solo nel 1569 i due ingegneri collaborano per i progetti sulla navigabilità dell'Adda. Gli atti del processo contro Pellegrino sono non rivelano uno scontro diretto tra questi due personaggi: Seregni stima come precarie le volte dello scurolo (con Pietro Antonio Barca) e come non veritiere le accuse sull'eccessivo costo delle colonne del battistero, Pelligrini con garbo cerca di evitare negli scambi con il Barca il ricordo dell'umiliazione per il crollo di San Vittore -su disegno del Seregni- e gli errori nella progettazione e dello stesso battistero (ottagonale?) del Duomo<sup>11</sup>.

Inoltre proprio nel 1572 Martino Bassi, allievo del Seregni, stampa a Brescia I Dispareri in materia di Architettura e prospettiva con pareri di eccellenti et famosi architetti che li risuolvono, accuse rivolte nel 1569 al Tibaldi contro tre delle sue opere realizzate nel Duomo -lo scurolo, il battistero e la modifica della tavola dell'Annunciazione precedentemente affidate al suo maestro Vicenzo da Seregno- pubblicando i poco

impegnati pareri del Palladio, del Vignola, del Vasari e di Giovanni Battista Bertani.

Ancora da indagare rimangono così gli aspetti legati alla scelta dei tre personaggi da parte del Martirano, forse su indicazione del Governatore -per i quali non abbiamo traccia nei documenti dei fondi della Cancelleria dello stato e in quello dei Dispacci Reali dell'Archivio di Stato di Milano- e per quelli inerenti a quali materiali o indicazioni del sito avessero ricevuto i tre artisti per elaborare le loro proposte.

Il mandato di pagamento è tuttavia molto esplicito quando indica l'oggetto dell'incarico: "a bon conto de le spese et fatiche fatte neli disegni et modeli et pareri per loro dati sopra la fabrica del monasterio et chiesa de l'Escoriale".

Modelli, disegni e pareri retribuiti allo stesso modo con trentatré scudi che equivalgono a circa otto mesi dello stipendio dell'ingegnere del Duomo milanese, senza però specificare se l'incarico sia stato svolto in collaborazione o con tre contributi differenti allo stesso tema.

## NOTAS

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Milano (ASMi), Registri Cancellerie dello Stato, serie XXII, 19, f.221v; 1572 febbraio 6: "Vi diciamo è commettiamo che de denari ddesignati per spese straordinarie et impensate facciate pegare a gli infrascritti tre ingegneri scudi cento da soldi 110 l'uno repartitamente a la rata come da basso a bon conto de le spese et fatiche per loro fatte neli disegni et modelli et pareri per loro date sopra la fabrica del monasterio et chiesa de l'Escoriale et altro d'ordine di sua maestà quali sono consignati al cancellero barone Giovanni Thomaso Martorana per portarle à la predetta Maestà.

(...) Datum in Mediolano adi VI febbraio	1572.
A Gioseffo Meda. . . . .	scudi 33.36.8
A Vicenzo Saregnio. . . . .	scudi 33.38.8
A Pellegrino de Pelegrini . . . . .	scudi 33.38.8

Scudi 100

<sup>2</sup> P. B. CONTI, Madrid-Milano. "Scalpellini e scultori per il 'Retablo Mayor': prime annotazioni", in *La escultura en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, 1994, pp. 331-342.

<sup>3</sup> F. ALBERTI, *Elogio di Galeazzo Alessi*, a cura di L. BELTRAMI, Milano, 1913.

<sup>4</sup> Lione PASCOLI, *Le vite di scultori, pittori ed architettori moderni*, Roma, 1730, I, pp.283-285.

<sup>5</sup> George KUBLER, "Galeazzo Alessi e l'Escoriale", in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Atti del convegno, Genova 1974, Genova, 1975, pp.599-604; Agustín Bustamante García, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Madrid, 1994.

<sup>6</sup> Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano (AFDMi), Ordinazioni XI, ff.337-338.

<sup>7</sup> Dagli atti del processo contro Pellegrino Pellegrini dibattuto tra il 1582-1583 i rapporti tra Meda e Pellegrino non appaiono amichevoli: il Tibaldi accusa infatti il Meda di ritardi e di non aver pagato il lavoro da lui fatto alle ante dell'organo. Anche nelle risposte alle accuse del Barca Pellegrino rivela rancore nei confronti del Meda indicato come maestro del Barca; in Archivio Storico Diocesano Milano (ASDMi), Sezione X, Metropolitana, vol. 69).

<sup>8</sup> Pellegrino Pellegrini a Milano non abbandona la sua attività come pittore e decoratore: è documentato con Valerio Profondavalle nell'ex palazzo Ducale, sede del Governatore spagnolo, con Ottavio Semino per la cappella Brasca nella chiesa di Sant'Angelo e con Corroda da Colonia per i soggetti delle vetrate del Duomo milanese.

<sup>9</sup> Nel 1562 è inviato a Casale per lavori relativi alle fortificazioni, tra il 1565 e il 1566 con Fabrizio Serbelloni lavora alle fortificazioni del Castello, l'anno successivo collabora ai progetti per la navigabilità dell'Adda e nel 1568 stima le riparazioni necessarie al carcere della Malastalla.

<sup>10</sup> Stefano DELLA TORRE - Richard SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano*, Como, 1994.

<sup>11</sup> "Si dice che è pubblica voce e fama che messer Vicenzo Saregno, già architetto della Frabrica del Domo, inante il capitolante et messer Martino Basso suo discepolo del detto Saregno et messer Ioseppe Meda inginiero et il suo discepolo detto il Barchino sono soi nimici et fano tutto il suo potere in compagnia de parte delli scarpellini de Camposanto con quelli ch'erano soprastanti et ferrari et altri maligni come di sopra" (1583; ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 61).

# El “San Bartolomé” del Greco: problemas formales e iconográficos

Konstantinos Kerestetsis

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

En los últimos años de su vida El Greco realizó el ciclo pictórico de los doce apóstoles con el Cristo Salvador, lo que conocemos iconográficamente como “apostolado”. Desde el momento en que encontró la forma para presentar estas figuras la repitió sistemáticamente, en serie o como personajes aislados, sin introducir casi ninguna novedad en ellas.

Se trata de figuras de medio cuerpo, vestidas con manto y túnica de intensos colores; cada apóstol con su símbolo correspondiente, sobre un fondo oscuro neutro e inclinando su mirada hacia la izquierda o la derecha. Según observó Wethey seis de ellos dirigen su mirada hacia la derecha y seis de ellos hacia la izquierda, ocupando el centro el Salvador en postura frontal, con una mano sosteniendo el mundo y bendiciendo con la otra.

La serie del apostolado se distingue por la sencillez de expresión, la acentuación de los rasgos característicos del rostro de cada uno de los apóstoles y la gesticulación de sus manos.

Camón Aznar<sup>1</sup> distingue en su estudio nueve series de apostolados así como otras obras con apóstoles aislados. La calidad de estos apostolados no siempre alcanza el mismo nivel ya que la intervención de su taller se hace patente incluso en series enteras.

Las series completas que han llegado hasta nosotros son cuatro:

1. Museo del Greco, Toledo.
2. Museo de la Catedral de Toledo.
3. Marqués San Félix, Oviedo.
4. Almadrones de Guadalajara, Museo del Prado.

En el conjunto de Almadrones tan sólo se conservan nueve de las trece piezas originales. Por otra parte aquel que más nos interesa es el que guarda el Museo de la Casa del Greco, ya que es a él al que pertenece el cuadro del que nos ocuparemos en este estudio.

Originariamente este apostolado se encontraba en la iglesia del Hospital de Santiago para donde fue probablemente pintado. Sin embargo, a causa de los problemas económicos surgidos en el Hospital, pasó a la Iglesia de San Pedro Mártir en el año 1848 y desde aquí, finalmente, al Museo y Casa del Greco en el año 1908. Con anterioridad a esta última fecha sería restaurado por Martínez Cubell. La más reciente restauración la ha realizado Alonso Rafael en el Museo del Prado en 1991.

Historiadores e investigadores no coinciden en su cronología. Así mientras que Wethey la sitúa entre 1610-1615<sup>2</sup>, Camón Aznar lo hace entre 1610-1612<sup>3</sup>, Pita Andrade en 1612<sup>4</sup>, Soehner de 1602 a 1607<sup>5</sup> y, por último, Cossío entre 1604 y 1614<sup>6</sup>. Todos ellos coinciden en cualquier caso en que pertenece al último periodo de la obra del artista.

La figura que ahora nos interesa de este apostolado es la apóstol San Bartolomé. Se trata de una obra única dentro de la producción del Greco desde el punto de vista de su iconografía y es especialmente curioso dado que el Greco repetía sus cuadros con escasas variaciones en la composición o la figura de un santo.

La figura de San Bartolomé está cubierta con túnica y manto blancos, rasgos poco comunes para la vestimenta de un santo, tanto en el conjunto de los apostolados del Greco como en el corpus artístico del pintor. Tan sólo Dios Padre lleva en sus composiciones la túnica y manto blancos como expresión de su pureza. Excepción a esta



Fig. 1. *San Bartolomé. Toledo. Casa del Greco.*

regla es la figura de San Romualdo correspondiente al cuadro "Alegoría de la Orden de los Camaldulenses", sin embargo, en esta última ocasión, no se trata de túnica y manto sino del hábito blanco de un monje.

La cabeza del San Bartolomé gira hacia la izquierda y su cuerpo lo hace suavemente hacia la derecha; con la mano izquierda sujeta un cuchillo, símbolo del martirio sufrido y con la derecha agarra la cadena a la que va atado el demonio que, según la tradición, tenía dominada a la princesa armenia hasta que fue liberada por el apóstol.

Como pintura el San Bartolomé ha impresionado intensamente a los estudiosos del Greco, lo mismo antiguos que modernos, fruto de lo cual son las diferentes teorías elaboradas, las cuales finalmente han confundido antes que aclarado la obra del candiota. Merece la pena recordar la opinión al respecto de Cossío, uno de sus principales investigadores, tal y como la expresó en 1908:

*"... el límite máximo de excitación, desequilibrio y anormalidad en cuanto a figuras aisladas ha de buscarse en el Apostolado de San Pedro Mártir, hoy en el Museo de Toledo, obsesionante y aterrador San Bartolomé tan extraño cuando poéticamente vestido de blanco no cabe decir sino que es un loco furioso escapado del antiguo y célebre Hospital del Nuncio*



Fig. 2. *San Bartolomé. Detalle. Toledo Casa del Greco.*



Fig. 3. *San Bartolomé. Detalle. Toledo Casa del Greco.*



Fig. 4. *San Bartolomé. Detalle. Toledo Casa del Greco.*

*allí vecino porque es imposible traducir con más verdad que lo hace aquel alucinado apóstol en completo extravío de sus facultades mentales..."*<sup>7</sup>

Es verdad que Cossío recibió fuertes críticas en su justificación de la expresividad de las obras del Greco con explicaciones patológicas al creer que fueron los

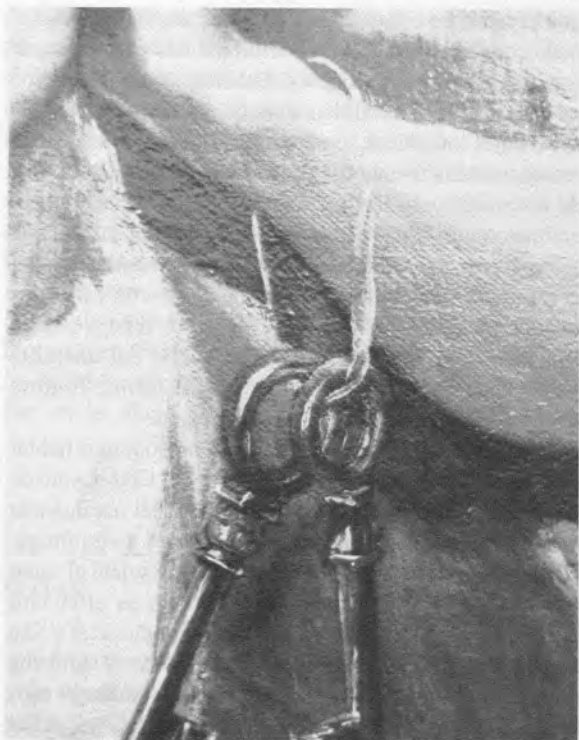


Fig. 5. *San Pedro. Detalle. Madrid. Museo del Prado.*

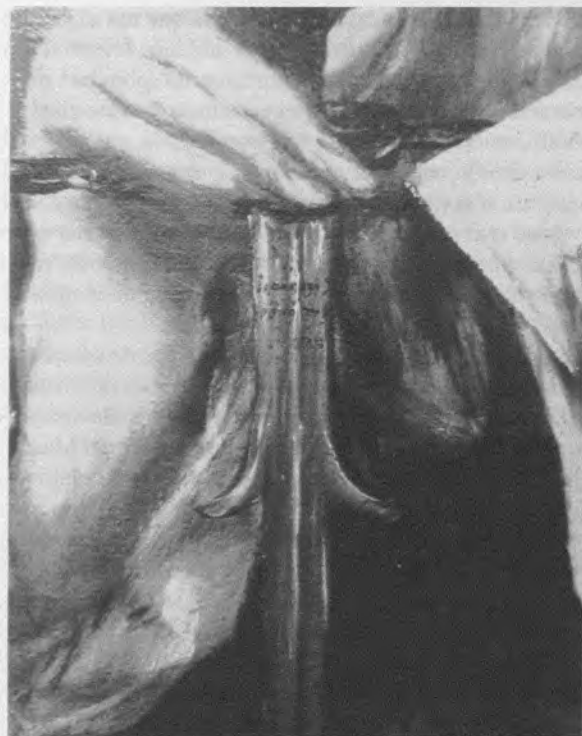


Fig. 6. *San Pablo. Detalle. Madrid. Museo del Prado.*

locos del citado hospital quienes posaron para el apostolado<sup>8</sup>, pero otros investigadores más recientes se han adherido a su opinión sosteniéndola tal y como él lo hiciera en 1908<sup>9</sup>. El más influenciado por esta teoría fue el famoso médico Gregorio Marañón<sup>10</sup>, quien la amplió, manteniendo asimismo que el Greco tomaba como modelos de sus apostolados a los enfermos del Hospital del Nuncio e incluso intentando establecer comparaciones entre verdaderos locos a quienes vestía con las ropas de los apóstoles y las figuras de los apostolados del Greco. No es el momento adecuado de analizar la verdad o la seriedad que contenga esta teoría que tanto éxito disfrutó en su época, tan sólo quisiéramos señalar la influencia que ha ejercido la opinión de Cossío sobre el cuadro de San Bartolomé.

Desde el punto de vista de pintor, que no de historiador, y sin pretender teorizar sobre el arte, mi acercamiento a la pintura del cretense es a través del estudio de su lenguaje plástico. Desde esta perspectiva podemos plantear una serie de cuestiones basadas, no sobre la rareza que encierre su iconografía, sino sobre la pintura en sí misma.

Lo primero que llama la atención son las ropas blancas del Santo, algo no frecuente en los apostolados del Greco ya que no existe ninguna otra figura en serie o aislada de estas características. El Greco siempre representaba a los apóstoles con una túnica y manto pintados con

intensos y expresivos colores. Varias razones me conducen a la conclusión de que estas ropas no estaban destinadas a permanecer blancas.

Si se estudian los vestidos blancos en otras composiciones del Greco puede comprobarse en qué manera trata el blanco como color para compararlo entonces con el vestido blanco de San Bartolomé. Así podemos ver el retrato de "Diego de Covarrubias" del Museo del Greco en Toledo, las ropas de San Ildefonso en la "Resurrección de Cristo" en el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, los vestidos blancos del Dios Padre en composiciones como el "Bautismo de Cristo", la "Trinidad" y la "Coronación de la Virgen", todos ellos en el Museo del Prado o la tela de la "Santa Verónica" del Museo de Santa Cruz de Toledo, entre los muchos ejemplos de su obra. Todos ellos muestran interesantes diferencias con la vestimenta de San Bartolomé.

Observamos en primer lugar que el blanco está allí tratado como color y no sólo como tono, pintándolo en varias capas, creando muchas texturas y matices a través de su mezcla con otros colores para enriquecer el colorido de los grises. La forma está construida no sólo dibujando y pintando la luz, sino también dibujando y pintando las sombras. En el cuadro de San Bartolomé, por el contrario, todo este juego con las texturas y los colores, así como las diversas capas de pigmento, no existe; lo que existe es un boceto de luz con blanco sobre la pre-

paración rojiza que es precisamente la que usa el Greco como fondo de sus cuadros para trabajar luego sobre ella. Por ejemplo, para pintar un amarillo sobre esta preparación y conseguir que llegue a tener luminosidad y brillo, este color necesita una preparación mucho más clara debajo para sobre ella aplicar el amarillo. Es por esta razón por la que el blanco no tiene matices de color ya que el cretense no lo aplicó como color sino tan sólo como una fase preparatoria sobre la que superponer más tarde el color que deseaba coloreando de este modo las superficies del vestido.

Esta manera de utilizar el color procede de su aprendizaje en la escuela veneciana, en los talleres de Tiziano y Tintoretto, donde rebajaban con estas grisallas preparatorias sobre un fondo oscuro. El restaurador del Museo del Prado que restauró el cuadro comparte esta opinión y añade que quizás se trate de temple ya que durante la restauración anterior, es decir durante el proceso de reentelado del cuadro, debido a la acumulación de humedad sobre la pintura, la superficie a su contacto con el agua perdió algo de la pintura lo que no hubiera sucedido caso de tratarse de óleo.

Por razones desconocidas el cuadro quedó inacabado. La causa pudiera ser la muerte del maestro. Esta observación nos ha dado motivos para un análisis más preciso ya que lo que antes se consideraba acabado en estos momentos resulta no serlo. El San Bartolomé no está representado intencionalmente con vestiduras blancas sino que es la consecuencia de no estar terminado. Lo que define entonces este cuadro como San Bartolomé no son las ropas blancas sino el cuchillo símbolo de su martirio y el diablillo encadenado que sujeta.

Pero hay algo más que llama la atención del espectador que estudia detalladamente la pintura. Se trata de la relación que existe entre la mano que sostiene la cadena y la cadena misma. La relación es extraña, son dos cosas plásticamente diferentes. La mano está libremente abocetada, un poco borrosa y etérea dentro de matices de grises que son semejantes a los de la superficie blanca de las ropas del santo. Por el contrario vemos que la cadena está muy torpemente pintada con pinceladas dubitativas. Está pintada sin grises de color y semitonos pero con un color negro frío, seco y duro, tal como el blanco que utiliza para dibujar los brillos. Son dos características que no conviven en el mismo espacio, en la misma luz y atmósfera. La mano rechaza la cadena por su diferente nivel de calidad pictórico.

En el Museo del Prado se conservan además dos obras auténticas, firmadas, que tienen toda la calidad pictórica y plástica del maestro y es aquí donde podemos observar su forma de pintar objetos metálicos. Se trata de los cuadros "Las lágrimas de San Pedro" y el "San Pablo" correspondientes al mismo apostolado. En la primera de estas obras tenemos unas llaves y en el segundo

una espada. La comparación de estos dos objetos metálicos con la cadena de San Bartolomé nos permite sacar conclusiones de gran interés. En estos últimos cuadros apreciamos la naturalidad con que recorre la luz las superficies metálicas, con qué claridad y fuerza está reconstruida la forma, la variedad y riqueza de los tonos, de los colores grises y la armoniosa convivencia con su entorno, tanto tonal como colorísticamente. La cadena semeja por otra parte un objeto probablemente pintado, con falta de sensibilidad en comparación con estos dos objetos metálicos. El dudoso e inseguro dibujo resulta aún más flojo cuando llegamos al cuello del diablillo. Aquí se pierden totalmente el ritmo y la forma. Todo se encuentra envuelto en una gran confusión.

Concentrándonos en este punto ya no podemos hablar de la pintura de un gran artista como es el Greco, sino de un pintor mediocre que intentó sin éxito -al no alcanzar un nivel de calidad análogo- añadir partes a su pintura. El diablillo con la cadena y el cuchillo que sujeta el santo son objetos que algún otro pintor añadió en el cuadro para identificar esta figura inacabada con San Bartolomé. La calidad pictórica de la cadena es la misma que la del diablillo. Existe la intención de imitar el estilo del maestro pero se queda tan sólo en una imitación estilística y superficial sin llegar a entender el tratamiento plástico del Greco. En el diablillo el dibujo y el color son convencionales y débiles, faltan las pinceladas que cortan los tonos, faltan las pinceladas que organizan la forma provocando una dinámica expresividad a la pintura. Aquí todo es suave, flojo e inseguro. Un maestro del nivel del Greco, incluso en su última época, no hubiera podido producir una pintura de tan escasa calidad.

Si nos fijamos ahora en la mano que sujeta el cuchillo hasta el antebrazo observamos que está repintada, cubriendo la superficie rojiza que suele aparecer en el resto de la vestimenta del Santo. Es en la parte inferior izquierda del cuadro donde se ve claramente la intervención del segundo pintor. Pueden apreciarse sus pinceladas en el resto del cuadro con la intención de unir los colores y dar la impresión de acabado pero son muy limitadas.

El cuadro siempre ha llamado la atención de los investigadores debido a la gran expresividad del rostro y de las ropas blancas del Santo. Esos detalles del cuadro que son de gran importancia tanto para su valor artístico como iconográfico han pasado sin embargo inadvertidos. La tesis que defiende este artículo es que no se trata de una representación única de San Bartolomé dentro del corpus artístico del Greco sino de un cuadro que no llegó a acabar y de un mediocre pintor que intentó identificarlo con San Bartolomé añadiendo esos atributos iconográficos tradicionales en la representación del santo.

Su hijo Jorge Manuel recoge en el segundo inventario

de los bienes de la familia Theotocópuli un cuadro identificado como San Bartolomé de dimensiones parecidas al del apostolado del Museo del Greco. Incluso Wethey recoge dos copias posteriores de baja calidad de este mismo santo con sus vestimentas y sus atributos y añade que la *Leyenda Dorada* de Iacopo della Voragine menciona la vestidura blanca del santo. Fue quizás ésta la idea que aprovechó este seguidor del Greco para identificar en este cuadro a San Bartolomé.

En la serie del apostolado de Henke existía un cuadro titulado San Bartolomé que fue destruido en un incendio en 1950: "... se le representaba con el atributo exclusivo de un libro que llevaba en posición oblicua en su mano izquierda. Por su larga barba, esta

*misma figura vestida de rosa sobre azul ha sido incorrectamente identificada como San Pablo en cuadros aislados*".

No podemos concretar qué santo pensaba pintar el Greco con esta figura luego convertida en San Bartolomé ya que no disponemos de la información suficiente como para llegar a una conclusión. En el apostolado del Museo del Prado sustituye al San Lucas que está en el apostolado del Museo de la Catedral de Toledo. El tema queda abierto para una nueva investigación sobre la identidad de este santo que salió de las manos del cretense tanto inacabado como todavía falto de los atributos que permitieran su precisa individualización iconográfica.

---

## NOTAS

- 1 CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *Doménico Greco*, Espasa-Calpe, Madrid, 1950, pág.983.
- 2 WETHEY, HAROLD, E., *El Greco y su Escuela*, II, Guadarrama, Madrid, pág.118.
- 3 *Op.cit.*, pág.986.
- 4 PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL, *El Greco*, Caroggio, Madrid, 1981, pág.113.
- 5 SOEHNER, HALLDOR, *Spanische Meister*, Band 1, Volkstandiger Katalog, Munich, 1963, pág.78.
- 6 COSSÍO, MANUEL, *El Greco*, Victoriano Suárez Preciados, Madrid, 1908, pág.583.
- 7 COSSÍO, *Op.cit.*, pág.367.
- 8 CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *Op.cit.*, pág.983.
- 9 PITA ANDRADE, JOSE MANUEL, *Op.cit.*, pág.112.
- 10 MARAÑÓN, GREGORIO, *El Greco en Toledo*, Madrid, 1968, pág.232.
- 11 XAVIER DE SALAS Y TIZIANA FRATI, *La obra pictórica completa de El Greco*, Noguer, Barcelona-Madrid, pág.87.
- 12 WETHEY, HAROLD E., *Op.cit.*, págs.113 y 231.



# Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Agustinas de Salamanca y la escalera del palacio real<sup>1</sup>

Fernando Marías  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*En este artículo se analizan, en el marco de las relaciones entre los arquitectos italianos y los virreyes españoles de Nápoles más interesados por la arquitectura, dos obras, una (la iglesia de las Agustinas de Salamanca) realizada en España y otra (la escalera imperial del Palazzo Reale de Nápoles) en Italia, testimonios de las diferentes vías de aproximación al hecho arquitectónico por parte de clientes y profesionales en dos contextos culturales y funcionales diversos.*

## SUMMARY

*Some of the Spanish Viceroy's in Naples and other members of their entourage were deeply interested in architectural matters. Two Italian architects, father and son, worked for two Viceroy's in Salamanca (the church of the Monastery of the Agustinas) and Naples (the imperial staircase in the Royal Palace) in the Seventeenth Century. A different brief and a different context justified their approaches to the architectural project.*

Si las relaciones entre los virreyes de Nápoles y los pintores italianos, en menor medida los escultores, han sido objeto de numerosos e importantes estudios<sup>2</sup>, no ocurre lo mismo respecto a las mantenidas entre los representantes del poder español y los arquitectos del virreinato partenopeo. Es muy poco lo que hasta ahora sabemos sobre sus relaciones<sup>3</sup>. Alguna atención han recibido unos cuantos arquitectos al servicio virreinal durante el siglo XVI, y en particular los napolitanos que trabajaron para el Marqués de Villafranca don Pedro de Toledo<sup>4</sup>, o de un florentino como el servita Fra Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593), quien trabajó para don García de Toledo y, como Ingeniero y Real Arquitecto, para los virreyes el Cardenal Antonio Perrenot de Granvelle, el III Marqués de Mondéjar don Íñigo López de Mendoza y el I Duque de Osuna don Pedro Téllez Girón en Nápoles, desde 1573/74 hasta 1586<sup>5</sup>. También conocemos con algún detalle el trabajo arquitectónico realizado

en España por parte de artistas venidos de Nápoles por orden de los virreyes, como el del escultor florentino Francesco Camilliani, al servicio de don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, en concreto desde 1555 y en su obra de la villa de Abadía (Cáceres) y en Extremadura desde 1562<sup>6</sup>; o el de Benvenuto Tortelli (junto al escultor Giuliano Menichini), entre 1568 y 1571, en los dominios andaluces de don Pedro Enríquez y Afán de Ribera, I Duque de Alcalá<sup>7</sup>.

El panorama parece aún más limitado si volvemos nuestros ojos hacia el siglo XVII. Al tener el cargo virreinal una duración teórica de tres años, se ha supuesto que los que pasaron por el puesto no tuvieron demasiado tiempo ni interés por acometer obras de importancia, que no pudieran ni controlar ni disfrutar; en consecuencia, su paso por Nápoles casi se habría reducido en este ámbito al de organizar las fiestas y actos oficiales con sus correspondientes aparatos efímeros (sobre todo paradas y cata-

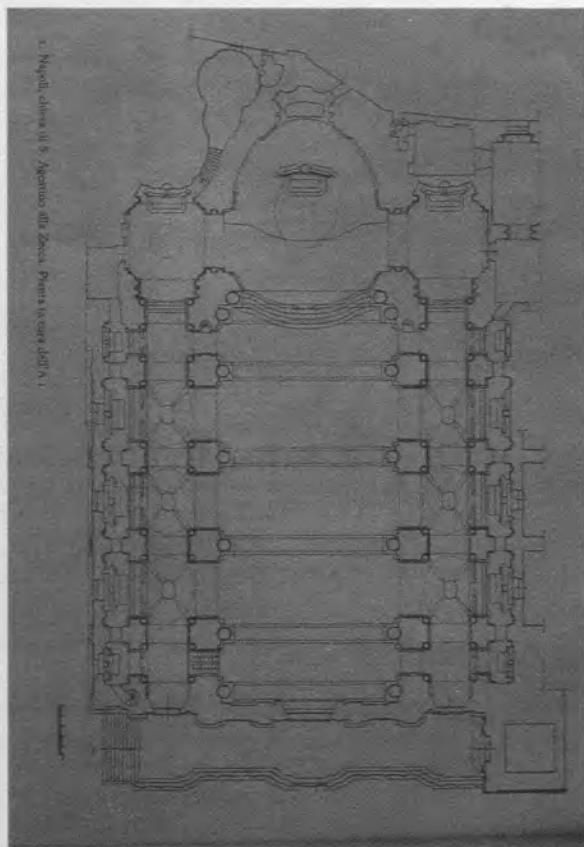


Fig. 1. Nápoles, Sant'Agostino alla Zecca, planta según Maria Teresa Minervini

falcos fúnebres a la muerte de los reyes), a la restauración de fuentes, y al expolio sistemático de obras de escultura arquitectónica para su envío a España<sup>8</sup>.

Es cierto que muchos de los virreyes permanecieron escaso tiempo en el cargo, pero otros —empezando por la “dinastía” de los tres Condes de Lemos, quienes iniciaron (1600/1602) y llevaron a un primer término las obras del Palacio Real, para la eventual llegada a Nápoles de Felipe III, y del Palazzo degli Studi, de Domenico y Giulio Cesare Fontana<sup>9</sup>— sí tuvieron interés por la arquitectura, incluyéndose la mujer del VI Conde, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval<sup>10</sup>. De otros, como don Pedro Antonio de Aragón o el Marqués del Carpio, también se tenían algunas noticias<sup>11</sup>. Sin embargo, al no haberse estudiado su actividad napolitana desde la vertiente de su papel de comitentes, así como la de los personajes más próximos a su entorno, y desconocerse al mismo tiempo muchas de sus realizaciones en tierras españolas, sus perfiles se han difuminado casi por completo.

Lo mismo puede decirse respecto a los artífices, incluso en el caso —como el de los arquitectos Picchiatti, padre e hijo— por los que nos interesaremos en esta ocasión. Son quizá, sin embargo, los ejemplos que han reci-

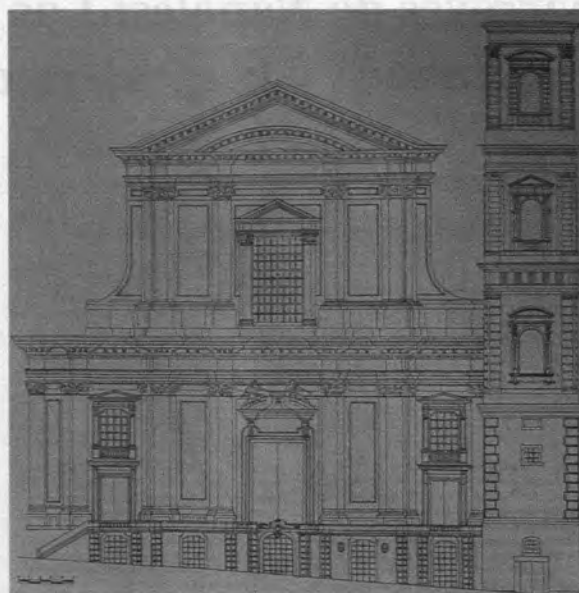


Fig. 2. Nápoles, Sant'Agostino alla Zecca, alzado de la fachada según Maria Teresa Minervini

bido —sobre todo Bartolomeo y en menor medida su hijo Francesco Antonio— mayor atención, aunque sin que se hayan resuelto todos los problemas que su actividad virreinal suscita. Es muy poco lo que hasta ahora sabemos sobre sus relaciones y en la contadas ocasiones en que estas dieron lugar a productos específicos, se ha proyectado sobre ellos la imagen de los intercambios —exportaciones— de pinturas más que proyectos o modelos que debieran de ser modificados al construirse en condiciones muy diversas.

Bartolomeo Picchiatti (Ferrara, c.1571-Nápoles, 1643), activo en Nápoles desde 1598, había colaborado con Domenico Fontana desde 1602, como soprastante de la fábrica del Palacio Virreinal, hasta la muerte de aquél (1607), y más tarde con su hijo Giulio Cesare Fontana hasta 1616<sup>12</sup>, fecha en que éste se trasladó a España dejándole todos sus encargos y el puesto de ingeniero mayor del reino, muy probablemente en el séquito de don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, el protector de Lope de Vega, Luis de Góngora y otros literatos de la época, y famoso mecenas literario en España. Picchiatti, yerno del arquitecto Giovanni Cola di Franco, para quien habría terminado su iglesia de Santa Maria dell'Arco en el Vesubio, se convirtió al fallecer Giulio Cesare Fontana en 1627, aunque no recibiera el título oficialmente hasta 1629, en

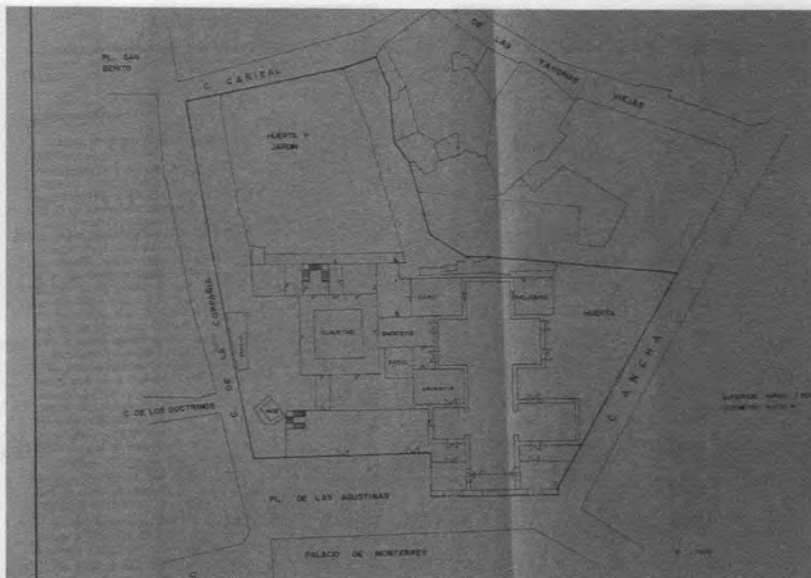


Fig. 3. Salamanca, Agustinas de Monterrey, planta del monasterio según Angela Madrugá Real.

*ingegnere maggiore del Regno* y, en consecuencia, desarrolló tanto una actividad puramente ingenieril como de arquitecto<sup>13</sup>. Por lo que sabemos de su biografía, quizá su carrera independiente se iniciara precisamente al servicio virreinal con la obra efímera de la Castellana del Duomo para los funerales de la reina Margarita de Austria (1611-1612), en tiempos del VII Conde de Lemos, pues Giulio Cesare Fontana se encontraba ausente de Nápoles<sup>14</sup>; a ella siguieron sus intervenciones en Castel Capuano (1612) y el Palazzo degli

Studi (1616) proyectado por Domenico Fontana, la construcción del Puente de Chiaia (1636) y la restauración del Regio Arsenale (1638)<sup>15</sup>.

Otros tipos de clientes propiciaron sus proyectos para la iglesia de San Giorgio dei Genovesi (1619-1621), la portada del Palazzo Sangro en Piazza San Domenico, los monasterios de Santi Marcellino e Festo (1630) y de la Croce di Lucca (1639), y la nueva iglesia de Sant'Agostino alla Zecca (1641-1643)<sup>16</sup>, la mayoría de ellas obras -incluso la última- hoy desapa-

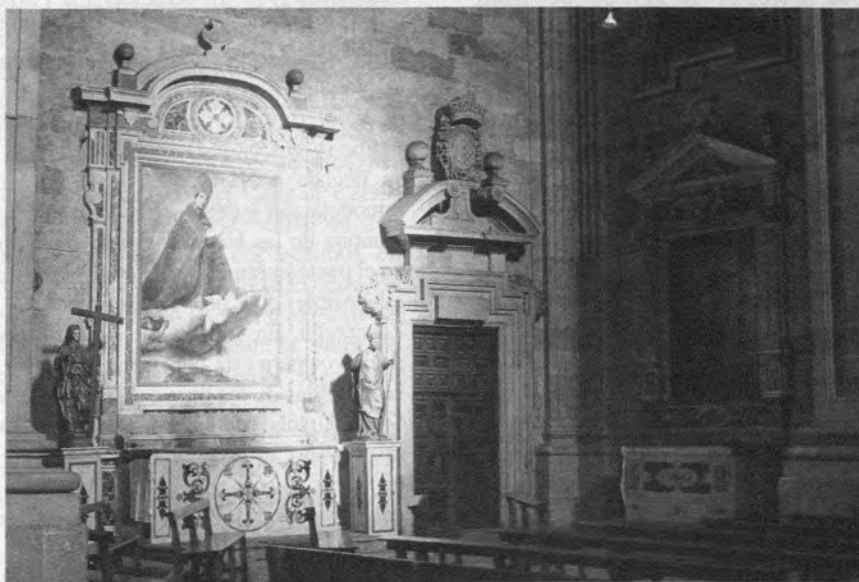


Fig. 4. Salamanca, Agustinas de Monterrey, altar lateral.



Fig. 5. Salamanca, Agustinas de Monterrey, altar mayor.

recidas o absolutamente transformadas, como su capilla aneja al Monte dei Poveri Vergognosi; está por aclarar su participación en la Casa dell'Annunziata y en la proyectación de la torre de la iglesia de Santi Apostoli<sup>17</sup>. Obra discutida es el Palazzo de Donn'Anna (Carafa e Aldobrandini, Principesa di Stigliano) en Posilippo (ca.1638-1642), encargo de la segunda esposa del virrey Duque de Medina de las Torres, y generalmente atribuida al más joven Cosimo Fanzago (1591-1678)<sup>18</sup>.

En consecuencia, solo conocemos con relativo detalle las iglesias de San Giorgio dei Genovesi (1619-1621) y de Sant'Agostino alla Zecca (1641-1643) (Figs. 1-2), a partir de las que se le ha caracterizado como a un escasamente inspirado sequaz del clasicismo de Domenico Fontana, Francesco Grimaldi (1543-1613) y Giovanni Giacomo di Conforto (ca.1569-1639)<sup>19</sup>. A ellas cabría añadir sus proyectos españoles, el retablo mayor (1633) y la iglesia del monasterio de las Agustinas de Monterrey de Salamanca (1634), cuya construcción fue iniciada por su colaborador el Capitán Curzio Zaccarella (presente en Salamanca por lo menos entre 1634 y 1639), a quien habría designado para sucederle en el puesto de ingeniero mayor del reino.

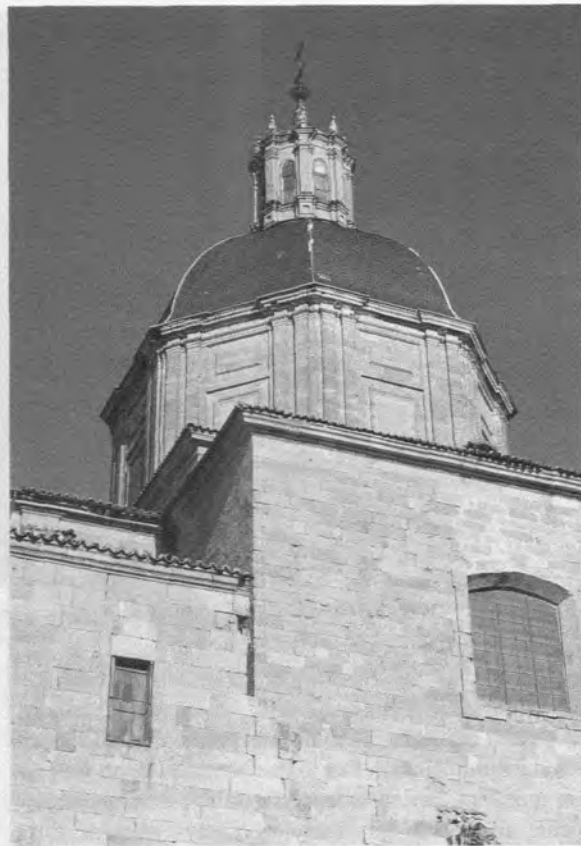


Fig. 6. Salamanca, Agustinas de Monterrey, cimborrio.

#### LAS AGUSTINAS DE SALAMANCA

El monasterio de las Agustinas recoletas de Salamanca (Fig. 3), dedicado a la Purísima Concepción y conocido como las Agustinas de Monterrey, surgió como segundo pensamiento para su entierro del virrey de Nápoles, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI Conde de Monterrey y cuñado por partida doble del valido de Felipe IV el Conde-Duque de Olivares. Poco después de su llegada a Nápoles en 1631 decidió emprender la remodelación y decoración de la iglesia conventual salmantina de las Úrsulas, con la intención de convertirla en el panteón familiar y de su tío don Baltasar de Zúñiga; es posible que por ello enviara ya a Salamanca a Zaccarella. En 1633 había ya dado don Manuel pasos decisivos para esta obra, enviándosele desde Salamanca las medidas de los nuevos altares que debían erigirse en Santa Úrsula; de hecho, el 28 de noviembre de ese mismo año, el escultor Cosimo Fanzago había suscrito un contrato con don Manuel para ejecutar un altar columnado, cuatro nichos sepulcrales y otras obras menores en mármoles embutidos, de acuerdo con los diseños firmados por Bartolomeo Picchiatti y el propio Fanzago; debía entregar estas obras en mayo de 1634 por

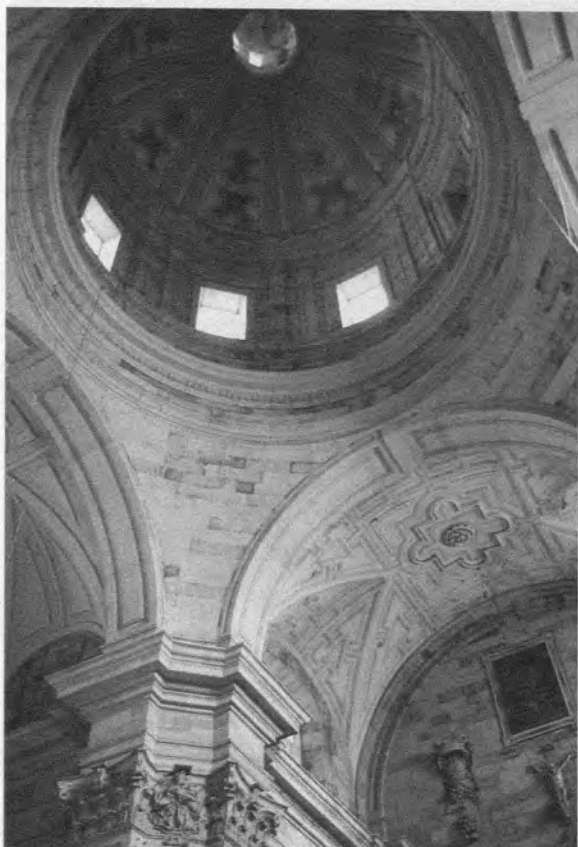


Fig. 7. Salamanca, Agustinas de Monterrey, interior de la cúpula.

5.000 ducados napolitanos y que quedaran a satisfacción del ingeniero mayor Picchiatti<sup>20</sup>.

Por razones que en última instancia se nos escapan<sup>21</sup>, don Manuel decidió en 1634 cambiar de proyecto fundacional y escogió como destinatarias a las agustinas descalzas salmantinas; en diciembre se había elaborado un acta de fundación, que fue aceptada en Salamanca en enero de 1635 y suscrita el 26 de junio<sup>22</sup>. Sabemos, por otra parte, que desde julio de 1634 el Capitán Curzio Zaccarella comenzó a cobrar un sueldo anual de 240 ducados por parte del Conde y lo encontramos en Salamanca con toda seguridad en junio de 1635. Este era ingeniero militar y había recorrido España y el Norte de Africa entre 1616 y 1624, sin conseguir la plaza de *ingegnere ordinario* en 1629; al parecer regresó a España, enviado por el VI Conde de Monterrey en 1632 y aquí residió hasta morir, en julio de 1641, en Tarragona, aunque la noticia de su fallecimiento no llegara a Nápoles hasta 1643, tras ser aceptado por Felipe IV para suceder a Picchiatti como *ingegnere maggiore del regno* en abril de 1643<sup>23</sup>.

Ya para la nueva iglesia de las Agustinas, Cosimo Fanzago se comprometió en 1635 a entregar una reja por



Fig. 8. Salamanca, Agustinas de Monterrey, pilar total.

la suma de 2.150 ducados, y el 1 de abril de 1636 a realizar, aparentemente con sus propios dibujos, dos altares colaterales, un púlpito y dos "crecimientos" para dos altares menores, que entregaría al cabo de dos meses por la suma de 2.000 ducados. El 17 de marzo de 1636 se colocó oficialmente la primera piedra del nuevo templo conventual<sup>24</sup>.

Por lo tanto, nos encontramos con tres artistas italianos que, por la documentación y el análisis estilístico, parecen haberse responsabilizado de las distintas partes del complejo salmantino; a Fanzago le habría correspondido el diseño de los nichos sepulcrales (1633), de dos altares laterales (aquéllos con el lienzo de "San Jenaro" de Ribera de 1635-1636 y quizá el de la "Magdalena" de 1636)<sup>25</sup>, el púlpito, los dos altares menores y sus "crecimientos" (los recuadros para lienzos por encima de los altares de los lados meridionales del crucero, uno de ellos todavía con el "San Agustín" de Ribera de 1636) (Fig. 4); así mismo, suyo sería el dibujo de la portada principal de la iglesia; a Picchiatti, el proyecto del retablo mayor (a excepción del nicho de remate para la "Piedad" de Ribera de 1634, que parece diseño de Fanzago) (Fig. 5) y del conjunto de la iglesia, incluidas



Fig. 9. Nápoles, Santi Apostoli, interior de la iglesia.

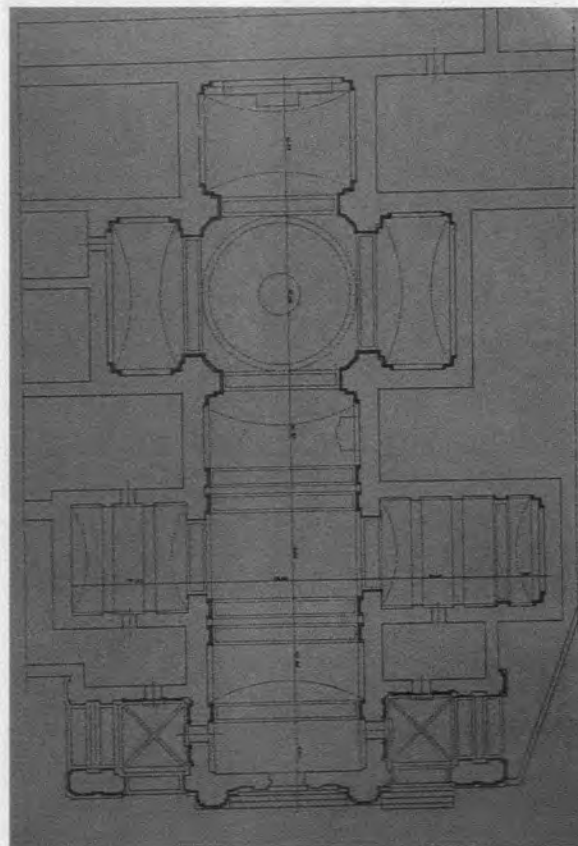


Fig. 10. Salamanca, Agustinas de Monterrey, planta de la iglesia según Maria Teresa Minervini.

la puerta que comunica el crucero con la sacristía y el convento, y las portadas interiores de la logia de la fachada. Un rasgo claro, más allá del uso de los materiales preciosos y la técnica de los mármoles embutidos, parece separar la obra de ambos arquitectos, el uso ortodoxo del lenguaje de los órdenes por parte de Picchiatti frente a las libertades morfológicas de todo orden introducidas por Fanzago.

Por último, es lógico pensar que el definitivo proyecto eclesiástico —el conventual (inicialmente a cargo del arquitecto real madrileño Juan Gómez de Mora) se retrasaría hasta 1641, a causa de los problemas existentes para comprar los solares adecuados— corriera a cargo de Zaccarella, a partir del proyecto enviado desde Nápoles por Picchiatti<sup>26</sup>, como intentaremos demostrar. De la historia posterior de la fábrica, queda claro que el cimborrio y el segundo cuerpo de la fachada fueron proyectados por Fray Lorenzo de San Nicolás en 1675, tras haberse caído la cúpula diseñada en 1647 por el jesuita Francisco Bautista (Figs. 6-7). Estas son por lo tanto, para todos los autores que se han ocupado de la iglesia, las partes —con la decoración de las bóvedas de medio cañón en piedra o, mejor dicho, con el gusto estereotómico de sus abovedamientos



Fig. 11. Salamanca, Agustinas de Monterrey, alzado de la fachada.

pétreos— que responderían a un claro gusto español. Otros detalles supuestamente locales han sido en cambio malinterpretados. Por ejemplo, el juego de pilastras estríadas y pilares encasetonados o cajeados en los grandes pilares torales (Fig. 8) se ha señalado como algo hispano —aunque



Fig. 12. Salamanca, Agustinas de Monterrey, fachada.



Fig. 13. Salamanca, Agustinas de Monterrey, extremo noroeste de la fachada.



Fig. 14. Salamanca, Agustinas de Monterrey, capitel de un pilar toral.

no existan precedentes— y como añadido al proyecto napolitano, para reforzar la cúpula tras su desplome; no obstante, es algo claramente partenopeo como lo demostrarían iglesias como los Santi Apostoli de Grimaldi-Di Conforto (Fig. 9) o Santa Maria di Montserrat de Pietro di Marino (más que los ejemplos menos parecidos de Santa Maria degli Angeli y Santa Maria della Sapienza de Grimaldi o Santa Maria della Verità di Conforto). Sin embargo, existen ligeras variaciones entre el tipo de capitel corintio del exterior y la nave, y el empleado en los pilares cantones, en la obra salmantina.

No obstante, un análisis detallado de la planta de las Agustinas (Fig. 10) testimonia una serie de irregularidades e incoherencias —desde la existencia de un triple pórtico cuyos laterales no parecen conducir a ninguna parte (Figs. 11-13), hasta la falta de simetría transversal de la nave, condicionada por la necesidad de levantar un corotribuna en alto a sus pies<sup>27</sup>— que impiden reconocer el trasplante directo de un diseño napolitano a tierras salmantinas. Ya desde un principio, la multitud de programas que parece haber establecido el Conde de Monterrey tenía que haber tenido consecuencias negati-

vas para lograr un carácter unitario. Por una parte, se deseaba contruir una iglesia de religiosas recoletas, cuya imagen debía ser lo más austera posible, en consonancia con su tipo de vida; de acuerdo con los parámetros españoles contemporáneos para este tipo de obras, habría bastado una iglesia de simple cruz latina sin capillas, y sin más adorno arquitectónico que unas pilastras de orden toscano. La riqueza que requería el programa de entierro condal —pues el tío Baltasar de Zúñiga parece haber pasado al olvido— introduciría ya de entrada el orden corintio triunfal de las pilastras, que entre los capiteles de los pilares torales (Fig. 14) incluye las imágenes de las cuatro virtudes cardinales (un motivo derivado a la postre de la romana Capilla Paolina y de la iglesia de los Santi Apostoli de Di Conforto), así como el desarrollo del presbiterio, con los nichos funerarios a los lados del retablo mayor; el modelo de la cabecera de la iglesia del monasterio del Escorial —el referente más apropiado para la época— es claro, aunque aparezcan referencias a las capillas funerarias pontificias de Santa Maria Maggiore de Roma, tanto la Sistina como la Paolina. Un tercer elemento, la exaltación inmaculadista del templo,



Fig. 15. Salamanca, Agustinas de Monterrey, nave de la iglesia.

a través del gran lienzo de Ribera, condicionó la estructura fondal, con el retablo mayor de Picchiatti y Fanzago.

Por último, la custodia de la colección de reliquias de los Condes de Monterrey introdujo la necesidad de abrir en el cuerpo de la iglesia las dos capillas longitudinales que definieron la composición parietal de la nave<sup>28</sup>: una especie de estructura en serliana con parejas de pilastras flanqueando las entradas arqueadas a los relicarios (Figs. 15-16); aquí, como también en la fachada principal del templo, aparecen referencias a la Cappella del Tesoro de San Gennaro del Duomo de San Lorenzo de Nápoles, la obra más representativa de las últimas tendencias arquitectónicas de la ciudad partenopea (Fig. 17), al haberse concluido hacia 1627<sup>29</sup>. Esta composición no paratáctica había aparecido ya en otras obras napolitanas; baste señalar, aunque de forma más seriada, las iglesias de Grimaldi de San Paolo Maggiore (1583-89, continuada por Di Conforto en 1626-1630) y Santa Maria della Sapienza (1614, construida por Di Conforto) y del propio Giovanni Giacomo di Conforto, en Sant'Agostino degli Scalzi (1603-1630), Santa Teresa degli Studi (1603-1612) o Santa Maria della Verità, con dobles pilastras flanqueando los vanos arqueados.



Fig. 16. Salamanca, Agustinas de Monterrey, entrada al relicario desde la nave.

Para la fachada en logia –sin duda el elemento más novedoso de la fábrica salmantina– se han propuesto modelos napolitanos como San Gregorio Armeno, el Gesù delle Monache, Regina Coeli, San Potito, Santa Maria dei Monti y, más recientes, de las obras de Fanzago de la Ascensione a Chiaia y la Cartuja de San Martino<sup>30</sup>, pero no habría que olvidar las obras romanas de Santa Bibiana (1624-1626) de Gianlorenzo Bernini y San Gregorio Magno al Celio (1629-1633) de Giovanni Battista Soria, o el impacto todavía vigente de la iglesia del monasterio del Escorial. Los aletones recurvados en gigantescas volutas, de absoluta novedad para España, habían aparecido también en la obra de San Francesco Saverio de Di Conforto; la portada a la miguelangelesca, con su vano poligonal a la manera de la Porta Pia romana, depende de soluciones como la de Fanzago en la Santissima Trinità delle Monache (ca.1623-1628), mientras que la composición general reenvía a otras obras, en este caso civiles, del Cavaliere, como la del Palazzo Zevallos-Stigliano (1639-1653). Hay otro rasgo, que ha pasado hasta la fecha desapercibido y que vuelve a llevarnos directamente a Nápoles; en la fachada, por encima de





Fig. 17. Nápoles, *Cappella del Tesoro de San Gennaro del Duomo de San Lorenzo*.

los arcos y sus cartelas, aparece una especie de capitel mutilado, que correspondería con “otras pilastras intermedias”, y hace resaltar sobre él las molduras del arquitrave; algo similar solo reaparecerá en la galería central y las esquinas del piso bajo del Palazzo di Donn’Anna.

Por lo tanto, en las Agustinas de Monterrey parecen confluir, por una parte, los deseos del comitente por vincularse con las grandes obras funerarias españolas y romanas, y de “importar” referencias arquitectónicas —a través del Tesoro di San Gennaro— que dieran testimonio de sus servicios políticos, la importancia de su cargo virreinal y su cosmopolitismo; por otra, la tendencia reductivista y austera de la comunidad de sus religiosas, quizá bien representadas por los superintendentes de la fábrica<sup>31</sup>, daría al traste con el hipotético decorativismo napolitano del proyecto original, produciéndose un edificio que en las líneas generales de su interior no desentonaría demasiado —si excluimos la policromía marmórea de altares y cenotafios— del de otras construcciones españolas de la época<sup>32</sup>.

El repaso de la propia historia de su construcción apunta en la misma dirección. En torno a 1637,



Fig. 18. Nápoles, *Palazzo Reale Nuovo, escalera, estado actual*.

Zaccarella contrató a los maestros de cantería Sebastián Pérez y Martín Rodríguez para que levantarán la iglesia hasta el nivel de las impostas de los arcos de entrada a las dos capillas laterales de las Reliquias, y estos continuaron trabajando durante 1639-1640<sup>33</sup>; en 1637 el escultor Jerónimo Pérez se obligaba a su vez a la talla de los capiteles corintios de las pilastras del templo. Finalmente, Zaccarella desapareció de Salamanca poco después de septiembre de 1639, habiendo sido sustituido, como contratista al frente de la fábrica desde 1638, por el maestro Francisco de la Hoya (activo 1604-1639), quien ya se había obligado a asistir y supervisar la obra de la iglesia desde el 14 de agosto de 1638<sup>34</sup>. Este controlaba ya en 1639 el segundo contrato de Pérez y Rodríguez, quienes debían levantar en tres años la iglesia hasta el nivel de la cornisa general y alzarían los cuatro arcos torales de su capilla mayor; se exceptuaba de esta obligación la realización de la portada principal dado que venía desde Nápoles<sup>35</sup>.

Fue este bienio, por lo tanto, un momento crucial para la fábrica; desaparecían por distintas causas Zaccarella y de la Hoya (que otorgaba testamento el 6 de agosto de



Fig. 19. Nápoles, Palazzo Reale Nuovo, escalera, estado actual.

1639), y habían partido desde Nápoles tanto el Virrey como sus encargos a Fanzago. Los lazos con Nápoles se cortaron desde entonces para siempre<sup>36</sup>. De hecho, además, la fábrica parece haberse estancado<sup>37</sup>; si los contratistas cumplieron sus obligaciones, habrían debido entregar la obra a la altura de la cornisa general en 1642, pero en 1643 —con la caída del Conde-Duque de Olivares— la posición de su cuñado el Conde de Monterrey entraría en crisis y en 1645 fue enviado a Aragón; esta situación de *impasse* se prolongó todavía algunos años, acentuada por la muerte de don Manuel, en 1653, y de doña Leonor, en 1654.

No obstante, es probable que a partir de 1647 el jesuita Hermano Francisco Bautista (1594-1679) trazara y comenzara a construir la cúpula de la iglesia, que ya en 1656 se había alzado hasta la linterna<sup>38</sup>. En 1654, el arquitecto y especialista en mármoles Bartolomé Zumbigo y Salcedo (1620-1682), en compañía de Juan de Esculte, inició sus relaciones con el monasterio para el asiento de las obras marmóreas, comenzando a cobrar diferentes partidas desde 1655; sin embargo, la obra de la iglesia no había concluido y no estaba el templo despejado<sup>39</sup>. Por ello fue despedi-

do el maestro Baltasar López en diciembre de 1655, y Juan García de Haro y Pedro González lo sustituyeron en abril de 1656 para la obra de retundido y de construcción de uno de los lados de la capilla mayor, con condiciones de Zumbigo, que debían acabar en junio de 1656. De hecho, el 17 de marzo Juan García de Haro (+1667) había sido nombrado como maestro arquitecto de la fábrica y contratado para concluir la linterna de la cúpula que había comenzado el Hermano Francisco Bautista; para ello, el escultor Juan de Mondravía se obligó en octubre de 1656 a tallar nuevos capiteles, para los arcos del coro, y un florón para el remate interior de la linterna. Por su parte, los maestros de albañilería José García y Pedro Rodríguez Adán iniciaron, con trazas del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), la obra de la bóveda sepulcral en 1655, que se detendría a fines de mayo de 1636.

Desgraciadamente, el 20 de diciembre de 1657 se derrumbó parte de la cúpula y este hecho acarrió una nueva detención de la fábrica, que no se reemprendería hasta 1670. Debió de ser despedido o simplemente falleciera (en 1667) García de Haro y en 1670 contratado el maestro Juan de Setién Guemes (+1703), quizá tras recibirse desde Bruselas el poder del VII Conde don Juan Domingo de Haro, gobernador general de Flandes<sup>40</sup>. Sin embargo, el contrato para la realización de la nueva cúpula, que corrió a cargo de Fray Lorenzo de San Nicolás (quien otorgó las condiciones en Madrid el 5 de marzo de 1675), no se firmó, por orden del Conde de Ayala don Fernando de Toledo y por parte del maestro de arquitectura Antonio de Carasa, hasta el 29 de marzo de 1675, comprometiéndose a entregarla en noviembre de 1676. Esta obra se medía ya en octubre de 1675 por parte del Padre Francisco de Neira, de los clérigos menores, se empizarraba desde diciembre de 1678 y debía de estar concluida para entonces, pues el 18 de enero de 1679 el arquitecto de Toledo Alonso Moreno, por parte del monasterio, y Ventura Alonso, de Salamanca, por parte de Carasa, tasaron la obra, tasación ajustada y refrendada desde Toledo, el 28 de enero, por parte de Bartolomé Zumbigo y Salcedo, todavía o nuevamente vinculado a la fábrica salmantina. Junto a esta obra, Carasa realizó el frontispicio de remate de la fachada principal, también según las condiciones de Fray Lorenzo y quien podría haber sido el responsable de su forma definitiva, con el frontón que interrumpe la molduración de la cornisa en la parte alta. Por último, a comienzos de los años ochenta llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su hermano Miguel Zumbigo, ocupándose éste de asentar los retablos y púlpito antes de finalizar el año<sup>41</sup>. Otras obras se ejecutaron en los años siguientes<sup>42</sup>, procediéndose a colocar la veleta y limpiar la iglesia en 1747.



Fig. 20. Nápoles, Palazzo Reale Nuovo, escalera, estado actual hacia el patio.

#### LA ESCALERA DEL PALAZZO REALE NUOVO

Si las Agustinas de Monterrey supone el deseo de expresión “internacional” de su comitente, la segunda obra que examinaremos, la escalera del Palazzo Reale Nuovo<sup>43</sup>, muestra el otro lado de las relaciones entre Nápoles y España, la posibilidad de insertar en un edificio napolitano un pedazo de la arquitectura que se pensaba más representativa de España (Figs. 18-20). Si con Domenico Fontana se había recurrido a llevar a Nápoles las últimas novedades palaciegas –a partir del Palazzo Lateranense– de la Roma vaticana, es muy posible que las condiciones políticas del momento, posterior a la revuelta de Masianello, aconsejaron el empleo de símbolos autorreferenciales del poder español.

El autor de la obra palaciega parece claro, el arquitecto e ingeniero real Francesco Antonio Picchiatti (Nápoles, 1619-Nápoles, 1694)<sup>44</sup>. Había comenzado a trabajar de forma independiente en 1643, a la muerte de su padre. Junto al *luogotenente maggiore del regno* Onofrio Antonio Gisolfo, habría empezado su actividad al servicio virreinal en 1644, completando la Capilla y sacristía del Palacio Real en 1646, para sustituirlo en el cargo en 1656. En 1666, para el Cardenal don Pascual de Aragón, habría preparado el catafalco funerario de Felipe IV en el Duomo de Nápoles<sup>45</sup>. En 1671 habría intervenido, para don Pedro Antonio de Aragón, en la



Fig. 21. Toledo, Alcázar, escalera.



Fig. 22. Toledo, Alcázar, escalera.

sistematización de las fuentes y parque y del patio del Palacio, y en 1672 en la preparación de las fiestas celebradas en honor de Carlos II en Capua.

Se le ha señalado a Francesco Antonio, desde Bernardo De Dominicis, una voluntad decididamente arqueológica, que se habría desarrollado sobre todo con la llegada del Marqués del Carpio a Nápoles (1683-1687), quien le habría encargado recorrer Italia "facendo raccolta di medaglie antiche, statuette, disegni di mano di valentuomini"... hasta llegar a poseer un "meraviglioso studio di antichità, e buoni libri, e disegni". De hecho, la actividad arqueologista del arquitecto napolitano parece haberse acentuado con la aparición del VII Marqués del Carpio y de Eliche, V Conde-Duque de Olivares, don Gaspar de Haro y Guzmán (Madrid, 1629-Nápoles, 1687)<sup>46</sup>. Durante su estancia como embajador en Roma (1677-1683), el gran coleccionista de pintura había comenzado a reunir una espléndida colección de dibujos, con la ayuda del padre oratoriano Sebastiano Resta, hasta reunir treinta volúmenes<sup>47</sup>. Según su secretario -y más tarde del Duque de Medinaceli- Juan Vélez de León (1655-1736), él mismo autor de unas "Antigüedades de la ciudad de Pozzuoli" (Madrid, B. N., Ms. 12170) y de una relación de las compras del Marqués del Carpio de las antigüedades del Cardenal Camillo Massimi (de 1676 a 1682), el Marqués del Carpio tenía la intención de reunir una colección de dibujos de antigüedades para darlos a la estampa<sup>48</sup>. Resta se trasladó en 1683 a Nápoles con el Marqués, para partir al poco tiempo; es muy posible que don Gaspar de Haro echara mano de Francesco Antonio Picchiatti para continuar su proyecto. Las noticias de obras y proyectos, tras los de la iglesia del Divino Amore (1677-1682) desaparecen durante el quinquenio (1683-1687) del virrey coleccionista, para reaparecer de nuevo a partir de 1688, con los de Santo Stefano de Capri y San Liborio de Nápoles.

Es posible, no obstante, que hubiera comenzado este interés de Picchiatti con el descubrimiento de las antigüedades de la plaza de San Domenico, al iniciar las

excavaciones para erigir la *guglia* en 1658, que habría dibujado con gran dedicación. No sabemos si es una mera coincidencia que precisamente ese año llegara a Nápoles, con el Conde de Peñaranda, el teórico de la arquitectura española Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682)<sup>49</sup>; gracias a su texto de la "Architectura civil recta y obliqua" (Vigevano, 1678) se puede precisar la cronología de la escalera virreinal; habría sido iniciada por el Conde de Oñate<sup>50</sup>, para quedar tras su marcha y a la llegada del Conde de Peñaranda "muy desaliñada"; había puesto algún "adorno" el Cardenal don Pascual de Aragón y, sobre todo, su hermano y sucesor don Pedro Antonio de Aragón, "Príncipe muy inclinado a la Architectura..., erigiendo estatuas a los lados, y abriendo Balcones en los muros, y poniendo Escudos de Reales Armas entre ellos; gracias a esta intervención, la había puesto "de manera, que no hay otra semejante en el Mundo"<sup>51</sup>. Según esta información, Picchiatti la habría iniciado para don Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, Conde de Oñate y Villamediana, hacia 1650, pero las obras habrían proseguido hasta los gobiernos de los hermanos Pascual de Aragón (1664-1666) y Pedro Antonio de Aragón (1666-1672); esta cronología coincide con el testimonio del Marqués de Seignelay, el hijo mayor de Colbert que visitó Nápoles en 1671 y quien, dándola como obra acabada, señaló que su planta era de proporción dupla y su longitud de 14 toesas (27,30 m.)<sup>52</sup>.

Parece lógico que fuera el Conde de Oñate quien encargara la realización de una obra que, desde parámetros españoles, dotaba de un nuevo carácter representativo al palacio virreinal napolitano; durante su estancia en Roma como embajador había encomendado a Francesco Borromini la reforma y ampliación del Palacio de España<sup>53</sup>. Y que eligiera como modelo la escalera más famosa de la arquitectura palaciega española, la del Alcázar de Toledo (1552-1605) (Figs. 21-22). Además Oñate habría llegado a coincidir en 1648 por lo menos, en Nápoles, con el matemático jesuita y profesor de arquitectura Jean-Charles de la Faille (Amberes, 1598-Barcelona, 1652), antiguo profesor de esta disciplina en el Colegio Imperial de Madrid y desde 1645 instructor de matemáticas de don Juan José de Austria a quien acompañó primero a Nápoles (1647-1648) y luego a Sicilia. Por su "Tratado de la architectura", producto de sus lecciones madrileñas y manuscrito de 1636, sabemos que había estado en Toledo (fol. 2). Picchiatti pudo haber obtenido su descripción no solo del Conde o el jesuita flamenco, sino de las páginas del "Arte y uso de architectura" (Madrid, 1639) de Fray Lorenzo de San Nicolás, que incluyó las medidas de su caja (140 por 36 pies [39,20 m.]) y de sus tiros (45 pies de ancho el inicial y 19 los intermedios y finales)<sup>54</sup>.

Es indudable que el tipo de escalera "pseudoimperial" en E, contaba en Italia con algunos ejemplos para la

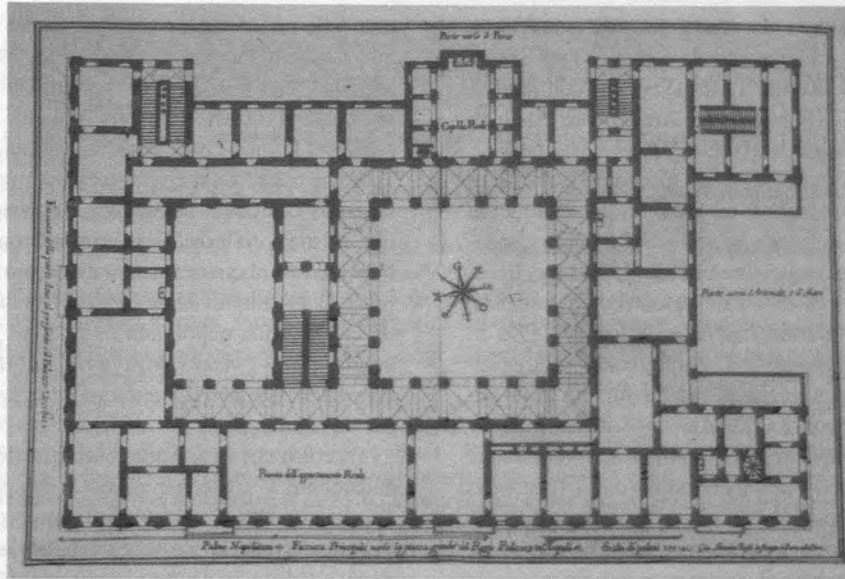


Fig. 23. Nápoles, Palazzo Reale Nuovo, escalera según la planta de Domenico Fontana.

fecha de 1651; sin embargo, las obras genovesas del Cinquecento o las de Bartolomeo Bianco en la Universidad de Génova (1630) y Francesco Maria Ricchino en el Collegio di Brera de Milán (1651-1686) respondieron siempre a un tipo que fundía modelos españoles y tradiciones italianas, al excluir la caja abierta y el abovedamiento único para ella y todos sus tramos<sup>55</sup>; el único ejemplo en el que para la fecha se había introducido la caja abierta era la construida por Baldassare Longhena en el monasterio de San Giorgio

Maggiore de Venecia (1643-1645), pero no tenemos pruebas de que fuera conocida en Nápoles, aunque el Conde Peñaranda y Caramuel visitaran Venecia en su camino desde Viena a la capital partenopea. Hemos de pensar, como se ha venido afirmando, que el modelo fuera el del Alcázar de Toledo, y que la nueva escalera vendría a sustituir a la "romana" de Domenico Fontana, ocupando no solo parte de su espacio originario sino también el del claustro del Palazzo Vecchio, situado al norte como se deduce de la comparación de la planta del

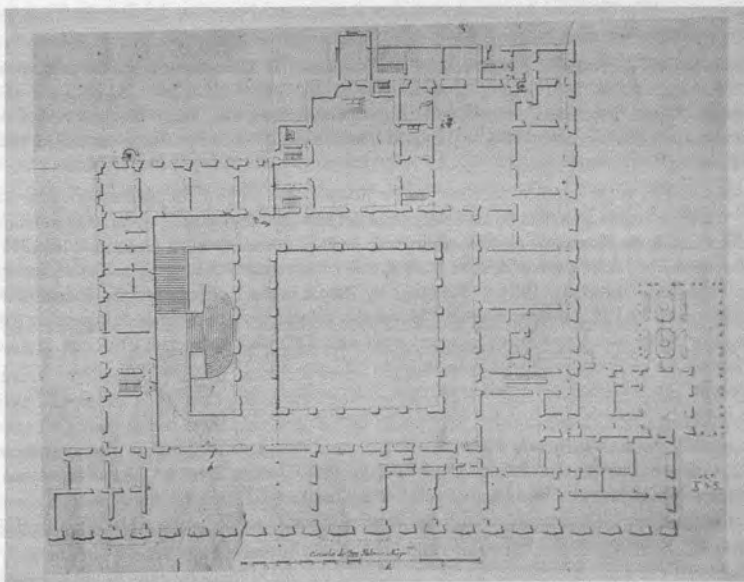


Fig. 24. Nápoles, Palazzo Reale Nuovo, escalera según una planta de 1734/1737.

proyecto de Domenico Fontana que editaran Gian Giacomo de Rossi y Domenico de Rossi (en su *Studio d'architettura civile*, Roma, 1721) (Fig. 23) con la anónima de 1734-1737 (Fig. 24) del Archivio di Stato di Napoli (Piante e disegni, cart. X, n.º 3)<sup>56</sup>.

Según Blunt, apoyándose en un dibujo de Baldassare Cavalotti previo a su incendio de 1837 y a su restauración de 1858, Picchiatti se habría apartado del modelo toledano al no accederse al primer tiro desde debajo de la arquería de ingreso a la caja, sino desde el centro de ésta, lo que le habría conferido mayor espaciosidad. Ello es lógico si tenemos presente los condicionamientos originales del espacio del Alcázar de Toledo durante la segunda mitad del Quinientos en que Alonso de Covarrubias y Juan de Herrera procedieron a su realización. Lo que Picchiatti llevó a cabo fue –apartándose de su fuente– la adaptación de un modelo a un nuevo sitio, modificando las proporciones excesivamente alargadas del original y no colocando la entrada de su primer tiro debajo de la arquería de ingreso a la caja sino en el centro de ésta; pero mantuvo al mismo tiempo intactos los rasgos más sobresalientes del modelo español: su caja abierta, que la convertía en objeto de contemplación y no solo de paso, y su

conexión en las salidas con las galerías del patio palaciego. También Picchiatti introduciría las esculturas “a la antigua” y es posible que “modernizara” la balaustrada palaciega al trazarla de forma “oblicua”, “mejora” y concesión al teórico cisterciense Caramuel.

En su tratado, sin embargo, Caramuel dedicó también sus ojos críticos a la escalera napolitana, tras requerir que existiera en todas ellas proporcionalidad con respecto al palacio al que servían; y al mismo tiempo nos transmitió el testimonio –casi en términos de una *barzelletta*– de la recepción napolitana de la obra: “suelen decir por gracia, *Que es menester ponerle guardas, porque quando menos pensemos, este Gran Palacio se ha de escapar por la Escalera*”.

En consecuencia, ambas obras, analizadas pormenorizadamente y sin echar mano a categorías ajenas a lo arquitectónico (al concebirlas como productos típicos de exportación –a la manera de pinturas o esculturas– a España de un proyecto napolitano y a Nápoles de un modelo español), demostrarían que las relaciones entre ambas culturas arquitectónicas fueron mucho más complejas, y por ende más interesantes, de lo que hasta ahora se había pensado.

## NOTAS

- 1 Esta es una versión corregida y ampliada de la comunicación “Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti: arquitectos de los virreyes españoles de Nápoles” presentada en el Congreso *Künstlerischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vizekönige*, organizado por la Aby Warburg-Haus y la Carl Justi-Vereinigung en Hamburgo, 1996.
- 2 Comenzando por Francis HASKELL (1963), *Patrones y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 145, 177-178 y 194-197 y “The Patronage of Painting in Seicento Naples”, en *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, Royal Academy of Arts, Londres, 1982, pp. 60-64; E. Nappi, “I viceré e l'arte a Napoli”, *Napoli Nobilissima*, xxii, 1-2, 1983, pp. 41-57; Renato RUOTOLO, “La clientela napolitana de Ribera”, y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Ribera y España”, en *Ribera, 1591-1652*, Museo del Prado, Madrid, 1992, pp. 73-77 y pp. 79-87.  
Sobre el coleccionismo de los virreyes, véase también Dr. SÁNCHEZ DE RIVERA, “Un manuscrito interesante”, *Arte Español*, 1929, pp. 518-521; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 293-295 y “Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174, 1977, pp. 417-459; Gregorio de ANDRÉS, *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975; Marcus B. BURKE, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, Ph. D. Diss. New York University, 1984 y “Paintings by Ribera in the Collection of the Duque de Medina de las Torres”, *The Burlington Magazine*, 131, 1989, pp. 132-135; Jonathan BROWN, “Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera”, *Goya*, 183, 1984, pp. 140-150 y *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid, 1995, cap. 2; y, con Richard L. KAGAN, “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution”, *The Art Bulletin*, lxi, 1987, pp. 231-255; Rosa LÓPEZ TORRIJOS, “Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 27-36. Belén BARTOLOMÉ, “El conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, *Boletín del Museo del Prado*, xv, 33, 1994, pp. 15-28.
- 3 Roberto PANE, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Nápoles, 1939; Franco STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Nápoles, 1968 y *Ingegneri e architetti camerali dal '500 al '700*, Nápoles, 1970; Gaetana CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Nápoles, 1984 y *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992.
- 4 Véase ahora, Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ, “Poder y cultura en el Renacimiento napolitano: la biblioteca del virrey Pedro de Toledo”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 9, 1988, pp. 13-33; “El virrey Pedro de Toledo y la Entrada de Carlos V en Nápoles”, *Investigaciones Históricas*, 7, 1988, pp. 9-15; “La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el Renacimiento. El inventario de bienes del virrey Pedro de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 261, 1993, pp. 35-55; y *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El Virrey Pedro de Toledo*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1994.

- <sup>5</sup> Véase Agustín BUSTAMANTE GARCÍA y Fernando MARIAS, "Album de Fra Giovanni Vincenzo Casale", en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, pp. 213-312.
- <sup>6</sup> Véase ahora, Alfonso JIMÉNEZ, "Sotofermoso", *Periferia*, 1984, pp. 64-77 y Pedro NAVASCUÉS PALACIO, "La Abadía de Cáceres: Espejo literario de un jardín", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v, 1993, pp. 71-90.
- <sup>7</sup> Vicente LLEÓ CAÑAL, "La obra sevillana de Benvenuto Tortello", *Napoli Nobilissima*, xxiii, v-vi, 1984, pp. 198-207, para su obra española, antes de retornar a Sicilia y Nápoles.

<sup>8</sup> Gaetana CANTONE, *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992, pp. 210-211 y 228-240. Ya Domenico Fontana se había ocupado del catafalco de Felipe II (1599), erigido en el Duomo de Nápoles.

<sup>9</sup> Don Juan de Zuñiga y Avellaneda, VI Conde de Miranda, virrey entre 1586 y 1595, y responsable de la llegada a Nápoles de Domenico Fontana, a quien nombró *architetto regio e ingegnere maggiore*, empleó al arquitecto Giovanni Battista Cavagna como pintor, junto a Fabrizio di Santa Fede, Wenzel Cobergher y Girolamo Imperato, en 1591-1592, en la realización del retablo mayor de la iglesia, panteón familiar, del monasterio de la Vid (Burgos); véase Inocencio CADIANOS BARDECI, "Proceso constructivo del Monasterio de la Vid (Burgos)", *Archivo Español de Arte*, 241, 1988, p. 31.

El título oficial de Domenico Fontana como ingeniero y arquitecto mayor y superintendente del Reino (en Archivo General de Simancas, Estado, Nápoles, Leg. 1101, fol. 284); sin embargo, solo fue otorgado por Felipe III desde Valencia el 15 de febrero de 1604, confirmando su sueldo de 60 ducados al mes en Madrid en 1605. Aparentemente habría sido don Juan de Zuñiga y Avellaneda, VI Conde de Miranda, virrey entre 1586 y 1595, quien habría llevado a Fontana a Nápoles desde Roma tras la muerte de Sixto V (1590). Documentalmente, Domenico y su hermano Giovanni Fontana habían estado en relación con los virreyes desde por lo menos 1593, dado que éste último, el 17 de septiembre de 1593, escribía al embajador Duque de Sessa informándole de su relación sobre la conveniencia de llevar agua a Nápoles desde el río Airollo -con parte del recorrido subterráneo, como habían realizado ambos hermanos para Sixto V en la conducción de agua a Civitavecchia y el canal del Acqua Felice- y no desde el Sereno, que traería una importante disminución del cauce que llegaba a la ciudad de Benevento; el arquitecto Giovanni había consultado estos problemas con "il Cavaliere" Fontana, con Benvenuto (probablemente Tortello) y otros ingenieros de Felipe II. Véase Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, Santa Sede, Legajo 47, fols. 298-395; citado por Luciano SERRANO O.S.B., *Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede de Italia. Índice analítico de los documentos del siglo XVI*, Roma, 1915.

Fernando Ruiz de Castro, VI Conde de Lemos, en 1599-1601, su segundo hijo Francisco Ruiz de Castro como virrey interino, VIII Conde de Lemos, en 1601-1603, y su primer hijo Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, 1610-1616. Los Condes de Lemos serían a la postre los responsables de que Fontana se hiciera con el proyecto del Palacio Real, frente a los intentos de Giovanni Battista Cavagna; véase A. MIOLA, "Cavagna contro Fontana a proposito della reggia di Napoli", *Napoli Nobilissima*, I, 1892, pp. 89-91 y 99-103. Testimonio de su interés son el "Panegyricus" de García de Barrionuevo (Nápoles, 1616), con estampas de Alessandro Baratta del Palazzo degli Studi (fachada, planta y perspectiva de la Sala de lectura) y del Palazzo Vicereale (fachada y planta), dedicado a don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos. Véase ahora, Isabella DE RESTA, "La Maniera a Napoli: il Palazzo reale del Fontana", en *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Roma, 1989, II, pp. 343-349 y "Sull'architettura di Domenico Fontana a Napoli", *Saggi in onore di Renato Bonelli (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura)*, Multigrafica Editrice, Roma, 1992, II, pp. 675-682. También L. SERRA, "Note sullo svolgimento dell'architettura barocca a Napoli", *Napoli Nobilissima*, II, 1921, pp. 68-71 y M. ROTILI, *L'arte del Cinquecento nel regno di Napoli*, Nápoles, 1976.

Otro testimonio del interés de los virreyes es la "Vista de la ciudad de Nápoles" del mismo artista, de 1627 y preparada para el Duque de Alba, aunque editada en 1629 y dedicada al Duque de Alcalá. Véase, sobre ambos temas, Alessandro BARATTA, *Fidelissima Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis accurata et nova Delineatio*, ed. de Cesare DE SETA, Electa Napoli. Nápoles, 1986 y Cesare De Seta, "L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E. G. Papworth", en *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Electa Napoli, Nápoles, 1990 y *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Electa-Napoli, Nápoles, 1991, pp. 105-116.

<sup>10</sup> Domenico Fontana le dedicó a "mia signora" expresamente la segunda edición de su *Della trasportatione dell'obelisco Vaticano* (Roma, 1590), su *Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli* (Nápoles, 1604, fol. 1); señalaba que, tras ser llamado a Nápoles por el Conde Miranda para servir en las obras que después continuaría el II Conde de Olivares don Enrique de Guzmán (1595-1599), había iniciado las "heroiche disegnatte dal meraviglioso ingegno di lei, mentre fu con l'Eccellenza del signor Conte di Lemos felice mem[oria] suo marito nel governo di questo Regno di Napoli, che come in ogni professione ne è lodatissima, in questa dell'Architettura si dimostra ammirabile..." De nuevo, al referirse a las obras del Palacio Real (fol. 29), Fontana señalaba que sus "disegni furono, con meraviglioso ingegno e giuditio di detta Eccellentissima Signora Donna Caterina moderati, e ridotti nella forma che stanno al presente..." Doña Catalina, con su hijo el VIII Conde Lemos, se encargó también de las exequias de su marido celebradas el 1 de diciembre de 1601, con un túmulo diseñado por Domenico Fontana en la iglesia de los franciscanos de la Croce y que se grabaría, sobre un dibujo de Giulio Cesare, en el *Apparato funerale nell'essequie celebrate in morte Dell'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. Conte di Lemos Vicere nel Regno di Napoli* (Nápoles, 1601) de G. C. Capaccio, dedicado al VIII Conde.

Sobre las obras gallegas de la familia, véase Antonio BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1966, pp. 177-188 (Colegio del Cardenal Pedro de Castro en Monforte de Lemos, por parte del VI Conde) y pp. 535-538 (Descalzas Franciscanas de Monforte de Lemos, por parte del VII Conde).

<sup>11</sup> Algunos virreyes, como don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda, no parecen haber tenido en cambio especial interés por la arquitectura. No deja de ser extraño en un hombre que llegara en 1658 precisamente a Nápoles, desde Viena, en compañía del tratadista de la arquitectura Juan de Caramuel y Lobkowitz. Para su fundación de las Madres carmelitas descalzas de Nuestra Señora de Loreto de Peñaranda de Bracamonte, realizada desde Nápoles en 1661, el Conde entregó un buen número de obras de arte. En cambio, las trazas su arquitectura corrieron en 1667 a cargo del hermano Fray Juan de San José; a las espaldas del altar mayor se incluyó una Capilla de Loreto para la que se especificó "que sea como la capilla mayor de la iglesia de la capilla de Loreto, de cuyo tamaño tengo yo las medidas y aun tengo planta de un gran hombre en materia de arquitectura, lego de la Cartuja [de San Martino], y no una sino dos, las cuales lleva este correo para allá la vean y se ajuste a la forma regular al modo de las iglesias de esta bendita Madre"; las medidas son el único elemento que testimonia un vínculo con la edificación quinientista italiana. Véase Harold. E. Wethey, "The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro", *The Burlington Magazine*, 1967, pp. 678-686 y Antonio CASASECA CASASECA, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 234-242.

Otros, como Juan Alfonso Enríquez de Ribera, Almirante de Castilla (1644-1646) o el Cardenal Don Pascual de Aragón (1664-1666), intentaron introducir en sus obras españolas los mármoles y jaspes a la napolitana, aunque realizados en España por artistas locales aunque de origen italiano;

- véanse los trabajos de Zumbigo y Salcedo, al que se le adeudaban todavía en 1682, en José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Ayuntamiento, Toledo, 1989, p. 64. En esta misma línea actuó el Cardenal Don Pascual de Aragón (1664-1666), que intentó combinar las tradiciones españolas con los trabajos de mármoles de carácter napolitano, en su fundación funeraria del monasterio de las Capuchinas descalzas de la Purísima Concepción de Toledo (1665-1676); sobre esta obra, véase José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *op. cit.*, pp. 107-124 y Diego SUÁREZ QUEVEDO, *Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII*, Caja de Toledo, Toledo, 1990, pp. 187-196.
- <sup>12</sup> Sobre Giulio Cesare Fontana (aunque se afirma solo su llegada a España desde 1622), véase Charles V. AUBRUN, "Les débuts du drame lyrique en Espagne", en *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, ed. por Jean Jacquot C.N.R.S., París, 1968, pp. 423-444.
- Sobre el Palacio, véase D. FONTANA, "Dichiarazione del Nuovo Regio Palagio cominciato nella Piazza di San Luigi", en *Del modo tenuto nel trasportare l'Obelisco Vaticano e delle fabbriche fatte da Nostro Signore Sisto V*, Nápoles, 1604; F. De Filippis, *La Reggia di Napoli*, Nápoles, 1942 y *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles, 1960; Il Palazzo Reale di Napoli, ed. de M. CAUSA Picone, Nápoles, 1986; A. PORZIO, "Palazzo Reale", en *Piazza Plebiscito*, Nápoles, 1992; *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles, 1994; Daniela CAMPANELLI, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Electa-Napoli, Nápoles, 1995.
- <sup>13</sup> Franco STRAZZULLO, *Ingegneri e Architetti napoletani dal secolo XVI al secolo XVIII*, Nápoles, 1970, pp. 231-237 y María Teresa MINERVINI, "Bartolomeo Picchiatti e la chiesa di S. Agostino alla Zecca a Napoli" (I), *Napoli Nobilissima*, xxxii, i-ii, 1993, pp. 17-33 y (II), *Napoli Nobilissima*, xxxii, iii-iv, 1993, pp. 152-160. Véase también Gaetana CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Nápoles, 1984 y *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992.
- <sup>14</sup> Véase Montserrat MOLI FRIGOLA, "Donne, candeles, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell'Italia del Seicento", en *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, ed. de Marcello FAGGIOLIO y María Luisa MADONNA, Gangemi, Roma-Reggio Calabria, 1985, pp. 135-158.
- <sup>15</sup> En Capua proyectó el Gran Quartiere Militare.
- <sup>16</sup> Véase M. T. MINERVINI, *op. cit.*; solo se había alcanzado el segundo tramo desde los pies en 1654, a causa de diversos pleitos, por lo que a Picchiatti le corresponderían la fachada y su torre y la nave hasta el crucero; a ella se añadiría un ábside y transepto desde 1756 por obra de Giuseppe Astarita, sin que pueda excluirse que este remodelara -incluyendo sus columnas- profundamente la nave central y las laterales.
- <sup>17</sup> Roberto PANE, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Nápoles, 1939.
- <sup>18</sup> Ulisse PROTA-GIURLEO, "Alcuni dubbi su Fanzago architetto", *Il Fuidoro*, iii-iv, 1956-1957, p. 121, lo atribuye a los dos arquitectos oficiales del virrey, Picchiatti y Onofrio Antonio Gisolfi; se ha tendido a rechazar tal atribución basándose en fuentes contemporáneas y al hecho de que la obra fuera más de carácter privado de la virreina que oficial del Marqués. Véase A. BLUNT, *op. cit.*, pp. 83, n. 95 y Gaetana CANTONE, "Un teatro sull'acqua: Palazzo Donn'Anna a Posillipo", *Saggi in onore di Renato Bonelli (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura)*, Multigrafica Editrice, Roma, 1992, II, pp. 729-736.
- <sup>19</sup> Véase Silvana SAVARESE, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Officina, Roma, 1986.
- <sup>20</sup> Sobre la escultura, véase ahora Damian DOMBROWSKI, "Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vii-viii, 1995-1996, pp. 87-93.
- <sup>21</sup> Se mezclarían su nueva devoción por San Jenaro, a raíz de la erupción del Vesuvio de 1631, aplacada por el santo (como demuestra el lienzo de Ribera de la iglesia salmantina), y sus deseos de prepararse un entierro en consonancia con su nueva situación social de virrey.
- También se nos escapan las circunstancias de las obras promovidas por la Condesa de Monterrey en Nápoles; doña Leonor María de Guzmán mandó edificar la iglesia del convento de la Maddalena degli Spagnoli en 1634 (Benedetto CROCE, "Memoria degli Spagnoli nella città di Napoli", *Napoli Nobilissima*, III, 1922, pp. ) y el Colegio jesuita de San Francesco Saverio (hoy iglesia de San Ferdinando), cuyo diseño sería aprobado finalmente en Roma en 1636 y que mantiene todavía irresueltos problemas de atribución (A. BLUNT, *op. cit.*, pp. 48-50; R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773*, Viena, 1984, I, p. 417 y ss.; G. CANTONE, *Napoli barocca*, pp. 49-55).
- <sup>22</sup> De hecho, el 16 de febrero de 1636, en carta al II Marqués de Castel Rodrigo, el Conde le comunicaba su intención de fundar en Salamanca un convento de agustinas descalzas donde enterrar a su tío, y le anunciaba que había encargado un retablo y entierros para su sepultura; véase Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1981, p. 288, n. 41. Sobre las relaciones entre el Conde y el Marqués de Castel Rodrigo, véase Joseph CONNORS, "Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo", *The Burlington Magazine*, 1991, pp. 434-440.
- <sup>23</sup> Sobre Zaccarella, véase F. STRAZZULLO, *op. cit.*, pp. 335-338, para quien había colaborado, como ingeniero, en España con Giulio Cesare Fontana desde 1616, para trabajar tres años en el puerto de Gibraltar, y después en las fortificaciones de Navarra, Vizcaya y Cádiz, y en obras de ingeniería fluvial del Guadalquivir y del Guadalete, en Andalucía; se trasladó después a Marruecos, visitando las fortificaciones de Ceuta, regresando tras estos viajes enfermo a Italia. Habría diseñado en 1602 la puerta del Palazzo senatorio en la plaza del Duomo de Messina, terminado su iglesia de Santa Barbara y trabajó en su Hospital. En 1624 requirió el cargo de *ingegnere ordinario*, que no consiguió a pesar de ser recomendado por Bartolomeo Picchiatti en 1627 y que obtendría en 1629 Giovanni Latro de Guevara. La fecha de su muerte no deja de presentar problemas y quizá hubiera que situarla más lógicamente en 1643.
- Además, habría trazado el convento de las agustinas salmantinas, según U. PROTA GIURLEO, "Fanzago ignorato", *Il Fuidoro*, 1957, p. 147.
- <sup>24</sup> La historia de la construcción puede precisarse en sus líneas generales. En torno a esta fecha de 1637, Zaccarella contrató a los maestros de cantería Sebastián Pérez y Martín Rodríguez para que levantaran la iglesia hasta el nivel de las impostas de los arcos de entrada a las dos capillas laterales de las Reliquias, y estos continuaron trabajando durante 1639-1640 (Pilar GARCÍA AGUDO, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII*, Diputación, Salamanca, 1988, pp. 60 y 66); en 1637 el escultor Jerónimo Pérez se obligaba a su vez a la talla de los capiteles corintios de las pilastras del templo. Finalmente, Zaccarella desapareció de Salamanca poco después de septiembre de 1639, habiendo sido sustituido como contratista al frente de la fábrica, desde 1638, por el maestro Francisco de la Hoya (activo 1604-1639), quien ya se había obligado a asistir y supervisar la obra de la iglesia desde el 14 de agosto de 1638 (Pilar GARCÍA AGUDO, *op. cit.*, pp. 41 y 43-45; véase Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca, escr. pco. Francisco de Zamora, 14 de agosto de 1638, Pr. 4.017, fol. 2.042 y ss.; en este documento el Abad de Feriz Bartolomé Márquez de Moscoso, superintendente de la fábrica, contrataba a Francisco de la Hoya para que continuara la obra de la iglesia y el convento hasta su conclusión, siguiendo las trazas que se le darían. Aunque se ha supuesto que Zaccarella había fallecido en la ciudad del



Tormes hacia 1639, no parece que muriera hasta 1641 o 1643. Es posible que continuara al frente de la fábrica o fuera enviado a otro destino. De la Hoya controlaba ya en 1639 el segundo contrato de Pérez y Rodríguez, quienes debían levantar en tres años la iglesia hasta el nivel de la cornisa general y alzarían los cuatro arcos torales de su capilla mayor; se exceptuaba de esta obligación la realización de la portada principal dado que venía desde Nápoles; de hecho, en septiembre de 1638 se hallaban ya en el puerto de Cartagena los retablos, la reja y sus poyos y la portada principal, obra ésta de la que no se ha conservado el contrato con Fanzago.

Fue este bienio, por lo tanto, un momento crucial para la fábrica; desaparecían por distintas causas Zaccarella y de la Hoya (que otorgaba testamento el 6 de agosto de 1639), y habían partido desde Nápoles tanto el Virrey como sus encargos a Fanzago. Los lazos con Nápoles se cortaron desde entonces para siempre.

El hecho de que el 17 de octubre de 1640 el Conde encargara al maestro de albañilería Gregorio del Villar la obra del presbiterio y dos capillas colaterales (Pilar García Aguado, *op. cit.*, p. 21) probaría quizá también las dificultades económicas por las que pasaba el comitente o el hecho de que la cabecera estuviera terminada y se procediera a aderezar sus muros. Durante los años siguientes solo encontramos intervenciones en la obra del convento, relanzadas a la muerte de Zaccarella con nuevas trazas de Juan Gómez de Mora de 1641: el cantero Pedro Atodo en 1644 y el carpintero Andrés González en 1644-1645 en diversas zonas, incluidas la cocina y refectorio (a las informaciones de Angela MADRUGA REAL, *op. cit.*, pp. 109-122 añádanse las de Pilar García Aguado, *op. cit.*, pp. 74, 84, 98 y 211), comprando madera el carpintero Sebastián Sánchez; el cantero Jerónimo de Ontiveros salía fiador el 21 de octubre de 1645 de un contrato de obras de albañilería (*Idem*, p. 56), año en el que aparece Pedro Rodríguez Adán (*Idem*, p. 20); en esa misma fecha, trabajaban el albañil Andrés de Coca en el refectorio y cocina, y el carpintero Pedro Crespo en otras zonas del convento (*Idem*, p. 76-77).

De hecho, la fábrica parece haberse estancado; si los contratistas cumplieron sus obligaciones, habrían debido entregar la obra a la altura de la cornisa general en 1642, pero en 1643 -fecha de la caída del Conde-Duque de Olivares- la posición de su cuñado el Conde de Monterrey entraría en crisis y en 1645 fue enviado a Aragón; esta situación de *impasse* se prolongó todavía algunos años, antes de acentuarse por la muerte de don Manuel, en 1653, y de doña Leonor, en 1654. Es probable que a partir de 1647 el jesuita Hermano Francisco Bautista (1594-1679) trazara y comenzara a construir la cúpula de la iglesia, que ya en 1656 se había alzado hasta la linterna (véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Estudios del Barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1969; y Fernando MARIAS, "El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de 'la Clerecía' de Salamanca", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 469-480.).

En 1654, el arquitecto y especialista en mármoles Bartolomé Zumbigo y Salcedo (1620-1682), en compañía de Juan de Esculte, inició sus relaciones con el monasterio para el asiento de las obras marmóreas, comenzando a cobrar diferentes partidas desde 1655 (véase Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, pp. 153-154; en 15-IV-1655, 12-V-1655, 21-VI-1655, 11-IX-1655 y 25-XI-1655 recibe diversos pagos del administrador de los bienes de la Condesa a cuenta de los 12.000 ducados que cobraría por asentar el retablo mayor y cuatro colaterales, los entierros, púlpito y reclinatorios de mármol, y 1.500 por hacer escudos para dichos entierros y un recuadro para encima del altar mayor, tras dar poder en 20-IV a su hermano Miguel. En 9-I-1657 dió poder a su hermano Juan Eugenio para cobrar; véase José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1989, pp. 155-157).

Sin embargo, la obra de la iglesia no había concluido y no estaba el templo despejado. Por ello fue despedido el maestro Baltasar López en diciembre de 1655, y Juan García de Haro y Pedro González lo sustituyeron en abril de 1656 para la obra de retundido y de construcción de uno de los lados de la capilla mayor, con condiciones de Zumbigo, que debían acabar en junio de 1656. De hecho, el 17 de marzo Juan García de Haro (+ 1667) había sido nombrado como maestro arquitecto de la fábrica y contratado para concluir la linterna de la cúpula que había comenzado el Hermano Francisco Bautista; para ello, el escultor Juan de Mondravilla se obligó en octubre de 1656 a tallar nuevos capiteles, para los arcos del coro, y un florón para el remate interior de la linterna. Por su parte, los maestros de albañilería José García y Pedro Rodríguez Adán iniciaron, con trazas del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), la obra de la bóveda sepulcral en 1655, que se detendría a fines de mayo de 1656.

Desgraciadamente, el 20 de diciembre de 1657 se derrumbó parte de la cúpula y este hecho acarreó una nueva detención de la fábrica, que no se reemprendería hasta 1670. Debíó de ser despedido o simplemente falleciera (en 1667) García de Haro y en 1670 contratado el maestro Juan de Setián Guemes (+1703), quizá tras recibirse desde Bruselas el poder del VII Conde don Juan Domingo de Haro, gobernador general de Flandes (el poder data del 16 de diciembre de 1670; Setián estuvo en Madrid en 1671 y 1674, quizá recibiendo órdenes, e incluso la traza de la nueva cúpula diseñada por Fray Lorenzo de San Nicolás). Sin embargo, el contrato para la realización de la nueva cúpula, que corrió a cargo de Fray Lorenzo de San Nicolás (quien otorgó las condiciones en Madrid el 5 de marzo de 1675), no se firmó, por orden del Conde de Ayala don Fernando de Toledo y por parte del maestro de arquitectura Antonio de Carasa, hasta el 29 de marzo de 1675, comprometiéndose a entregarla en noviembre de 1676. Esta obra se medía ya en octubre de 1675 por parte del Padre Francisco de Neira, de los clérigos menores, se empizarraba desde diciembre de 1678 y debía de estar concluida para entonces, pues el 18 de enero de 1679 el arquitecto de Toledo Alonso Moreno, por parte del monasterio, y Ventura Alonso, de Salamanca, por parte de Carasa, tasaron la obra, tasación ajustada y refrendada desde Toledo, el 28 de enero, por parte de Bartolomé Zumbigo y Salcedo, todavía o nuevamente vinculado a la fábrica salmantina. Junto a esta obra, Carasa realizó el frontispicio de remate de la fachada principal, también según las condiciones de Fray Lorenzo y quien podría haber sido el responsable de su forma definitiva, con el frontón que interrumpe la molduración de la cornisa en la parte alta.

A comienzos de los años ochenta llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su hermano Miguel Zumbigo, ocupándose éste de asentar los retablos y púlpito antes de finalizar el año (A. MADRUGA REAL, *op. cit.*, p. 130 señala que el 24 de abril de 1686 llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su sobrino Miguel Zumbigo, ocupándose este de asentar los retablos y púlpito hasta diciembre; esta cronología es contradicha por José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *op. cit.*, pp. 155-157, al fijar la muerte de Bartolomé en agosto de 1682. Su hermano Miguel no falleció hasta después de 1684, no existiendo al paracer un sobrino de dicho nombre). Otras obras se ejecutaron en los años siguientes; el solado se inició en 1686 pero se trabajaba en él en 1728; en 1716 Joaquín Benito de Churruiguera inició sus labores en la bóveda de entierro, sacristía, relicario y convento; para esta obra dió condiciones en 1720; en 1777 se ocupó de la conclusión del relicario Eustaquio Román Carrasco. Se procedió a colocar la veleta y limpiar la iglesia en 1747.

<sup>25</sup> Pasó de las Colecciones Reales al Monasterio del Escorial y de allí a la Academia de San Fernando de Madrid.

<sup>26</sup> Angela MADRUGA REAL, "Cosimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca", *Goya*, 125, 1975, pp. 291-297 y *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1983, pp. 76-77, atribuye el proyecto a Bartolomeo Picchiatti y,

- secundariamente, a Cosimo Fanzago; ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Guía de Salamanca*, Lancia, Salamanca, 1989, pp. 122-126, sostiene, en esta misma línea, la autoría de Picchiatti, siendo revisados sus planos por Fanzago y manipulados por los constructores españoles a lo largo de la fabricación. Por su parte, María Teresa MINERVINI, "Bartolomeo Picchiatti e la chiesa di S. Agostino alla Zecca a Napoli" (I), *Napoli Nobilissima*, xxxii, i-ii, 1993, pp. 17-33, atribuye sin reservas el proyecto de la iglesia a Picchiatti, y el del convento a Zaccarella.
- 27 Que no se erigiría, en madera, hasta el siglo XVIII.
- 28 Una relación de los objetos de plata del relicario, sustraídos por los franceses durante la Guerra de la independencia en A. MADRUGA REAL, *op. cit.*, p. 239, doc. xlviii.
- 29 Iniciada por Francesco Grimaldi en 1608, tras vencer en concurso al suegro de Picchiatti, Giovanni Cola di Franco.
- 30 M. T. MINERVINI, *op. cit.*, pp. 22 y 33, n. 23.
- 31 El capellán Juan Melero y los rectores del Colegio Fonseca los doctores don Fernando Altamirano y Guevara y el abad de Feriz don Bartolomé Márquez de Moscoso.
- 32 Compárese con la gran estructura funeraria de la aristocracia salmantina -la Capilla de los Marqueses de Cerralbo- erigida a finales del siglo XVI en Ciudad Rodrigo; sobre ella véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte*, 175, 1975, pp. 199 y ss.
- 33 Pilar GARCÍA AGUDO, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII*, Diputación, Salamanca, 1988, pp. 60 y 66.
- 34 Pilar GARCÍA AGUDO, *op. cit.*, pp. 41 y 43-45. Véase Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca, escr. pco. Francisco de Zamora, 14 de agosto de 1638, Pr. 4.017, fol. 2.042 y ss.; en este documento el Abad de Feriz Bartolomé Márquez de Moscoso, superintendente de la fábrica, contrataba a Francisco de la Hoya para que continuara la obra de la iglesia y el convento hasta su conclusión, siguiendo las trazas que se le darían.
- De la Hoya había estado residiendo en Salamanca, donde trabajaba en 1636 en el convento de carmelitas de San Andrés, y ese año se había trasladado a Zamora, para reconocer la obra del Hospital de la Encarnación, trazado por Juan Gómez de Mora; véase Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora*, Madrid, 1927, p. 180.
- Aunque se ha supuesto que Zaccarella había fallecido en la ciudad del Tormes hacia 1639, no parece que muriera hasta 1641 o 1643. Es posible que continuara al frente de la fábrica o fuera enviado a otro destino.
- 35 De hecho, en septiembre de 1638 se hallaban ya en el puerto de Cartagena los retablos, la reja y sus poyos y la portada principal, obra ésta de la que no se ha conservado el contrato con Fanzago.
- 36 De hecho, desde noviembre de 1638 y a lo largo de 1639, Juan Gómez de Mora se ocupó de proyectar las reformas importantes de la casa madrileña de los condes, situada en el Prado; véase A. MADRUGA REAL, *op. cit.*, pp. 39-41 y Concepción LOPEZOSA APARICIO, "La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xxxiii, 1993, pp. 277-287. En 1631 había encargado al arquitecto italiano Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) la realización de un teatro en el jardín.
- 37 El hecho de que el 17 de octubre de 1640 el Conde encargara al maestro de albañilería Gregorio del Villar la obra del presbiterio y dos capillas colaterales (Pilar GARCÍA AGUADO, *op. cit.*, p. 21) prueba quizá las dificultades económicas por las que pasaba el comitente o el hecho de que la cabecera estuviera terminada y se procediera a aderezar sus muros.
- Durante los años siguientes solo encontramos intervenciones en la obra del convento, relanzadas a la muerte de Zaccarella con nuevas trazas de Juan Gómez de Mora de 1641: el cantero Pedro Atodo en 1644 y el carpintero Andrés González en 1644-1645 en diversas zonas, incluidas la cocina y refectorio (a las informaciones de Angela MADRUGA REAL, *op. cit.*, pp. 109-122 añádanse las de Pilar GARCÍA AGUADO, *op. cit.*, pp. 74, 84, 98 y 211), comprando madera el carpintero Sebastián Sánchez; el cantero Jerónimo de Ontiveros salía fiador el 21 de octubre de 1645 de un contrato de obras de albañilería (*Idem*, p. 56), año en el que aparece Pedro Rodríguez Adán (*Idem*, p. 20); en esa misma fecha, trabajaban el albañil Andrés de Coca en el refectorio y cocina, y el carpintero Pedro Crespo en otras zonas del convento (*Idem*, p. 76-77).
- 38 Véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Estudios del Barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1969; y Fernando MARIAS, "El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de 'la Clerecía' de Salamanca", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 469-480.
- 39 Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, pp. 153-154; en 15-IV-1655, 12-V-1655, 21-VI-1655, 11-IX-1655 y 25-XI-1655 recibe diversos pagos del administrador de los bienes de la Condesa a cuenta de los 12.000 ducados que cobraría por asentar el retablo mayor y cuatro colaterales, los entierros, púlpito y reclinatorios de mármol, y 1.500 por hacer escudos para dichos entierros y un recuadro para encima del altar mayor, tras dar poder en 20-IV a su hermano Miguel. En 9-I-1657 dió poder a su hermano Juan Eugenio para cobrar; véase José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1989, pp. 155-157.
- 40 El poder data del 16 de diciembre de 1670; Setién estuvo en Madrid en 1671 y 1674, quizá recibiendo órdenes, e incluso la traza de la nueva cúpula diseñada por Fray Lorenzo de San Nicolás.
- 41 A. MADRUGA REAL, *op. cit.*, p. 130 señala que el 24 de abril de 1686 llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su sobrino Miguel Zumbigo, ocupándose este de asentar los retablos y púlpito hasta diciembre; esta cronología es contradicha por José María RODRÍGUEZ MARTÍN, *op. cit.*, pp. 155-157, al fijar la muerte de Bartolomé en agosto de 1682. Su hermano Miguel no falleció hasta después de 1684, no existiendo al paracer un sobrino de dicho nombre.
- 42 El solado se inició en 1686 pero se trabajaba en él en 1728. En 1716 Joaquín Benito de Churriguera inició sus labores en la bóveda de entierro, sacristía, relicario y convento; para esta obra dió condiciones en 1720. En 1777 se ocupó de la conclusión del relicario Eustaquio Román Carrasco.
- 43 Atribuida por G. Mormile en 1670 (*Descrittione della città di Napoli*, Nápoles, 1670) y D. A. Parrino en 1698 (*Napoli città nobilissima*, Nápoles), aunque F. STRAZZULLO (*op. cit.*, pp. 275 y ss.), la ha asignado a Onofrio Antonio Gisolfi; sobre la fecha de su inicio, véase I. FUIDORO, "Successi del Governo del Conte d'Ognatti", *Società Napoletana di Storia Patria, Cronache e documenti*, iv, 1932, p. 164. Para su análisis, véase A. Blunt, *op. cit.*, pp. 96-98.
- 44 Véase Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Nápoles, 1742-1743, III, p. 392; F. STRAZZULLO, *Diari dei*

*Ceremonieri della Cattedrale di Napoli*, Nápoles, 1961, p. 15 y *Architetti e ingegneri...*, pp. 267 y ss.; A. BLUNT, *op. cit.*, pp. 93-99; G. CANTONE, *Napoli barocca*, pp. 150-166.

- 45 Francesco Antonio Picchiatti se encargó en 1666 de levantar la fachada y castellana efímera del convento de Santa Chiara para celebrar la muerte del rey, celebradas el 18 de febrero, por orden del Virrey el Cardenal don Pascual de Aragón. M. MARCIANO, *Pompe Funebri dell'Universo nella morte di Filippo Quarto il Grande re delle Spagne*, Nápoles, 1666; Víctor MINGUEZ, "Exequias de Felipe IV en Nápoles. La exaltación dinástica a través de un programa astrológico", *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 53-62.

Sobre el Cardenal, véase Cristóbal RUIZ FRANCO DE PEDROSA, *Crónica... de D. Pascual de Aragón*, Madrid, 1680 y Narciso Estenaga, *El Cardenal Aragón (1626-1677)*, 2 vols., Madrid, 1929-1930.

- 46 Sobre su figura, M. E. GHELLI, "Il viceré marchese del Carpio (1683-1687)", *Archivio storico per le provincie napoletane*, 1933, pp. 280-310 y 1934, pp. 257-282 y Gregorio DE ANDRÉS, *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975.

- 47 El más útil estudio de conjunto en Giulia FUSCONI, Simonetta PROSPERI y Valenti RODINÒ, "Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare' al Grande Anfiteatro Pittorico", *Prospettiva*, 33-34, 1983-1984, pp. 237-256.

- 48 Rosa LÓPEZ TORRIJOS, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche", en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 27-36.

Quizá puedan ser testimonio de este proyecto, o por lo menos del interés despertado por sus colecciones, las imágenes de dos vasos de pódrido y una urna antiguos -del Virrey Marqués del Carpio y de Picchiatti "Napolitanishen Architecto"- reproducidas por Johann Fischer von Erlach en su *Entwurf einer historischen Architektur*, Viena, 1721, IV, iii y v, que habría visto y dibujado durante su estancia napolitana antes de asentarse en Viena en 1685.

Desgraciadamente, de entre los diseños conocidos del Marqués del Carpio -ni siquiera entre las cinco portadas arquitectónicas conservadas de algunos de sus volúmenes- han podido identificarse los dibujos de antigüedades o arquitectura de Picchiatti.

- 49 El ya obispo de Campagna y Satriano visitó Nápoles en 1658-1659, al acompañar desde Viena al Virrey Conde de Peñaranda, y volvería en 1664, fecha en la que mantuvo contactos con la Accademia degli Investiganti, a la que más tarde pertenecería. Véase Jacopo-Antonio TADISI, *Memorie della Vita di Monsignore Giovanni Caramuel di Lobkowitz*, Venecia, 1760 y Julián VELARDE, *Juan Caramuel, vida y obra*, Pentalfa, Oviedo, 1989.

No pasaría de ser una hipótesis el que Jean-Charles De la Faille y Caramuel pudieran haber influido también sobre el arte de Francesco Antonio Picchiatti en una obra inmediata a su paso por Nápoles, la capilla octogonal del Monte della Misericordia (1658-1678; decoración interior ejecutada desde 1665), cuya fachada inició en 1659. Recordemos que De la Faille recomendaba también en el capítulo que dedicaba en su tratado a los ornamentos, el empleo de las tarjetas a la manera del "Teatro" de Abraham Ortelius y de los nuevos libros de geografía estampados en Holanda, con grutescos, mascarones, piedras cuadradas y en punta de diamante (fol. 15 vº). Caramuel, a su vez, fue un decidido defensor de la vigencia de algunos rasgos de la arquitectura gótica. Algunas de las decoraciones exteriores e interiores del Monte -aletones con puntas de diamante y pináculos goticistas en las ventanas de la fachada y en los nichos del interior, tarjetas recortadas a la flamenca en el friso exterior o en los netos de los pedestales del octógono- no solo parecen excepcionales en el quehacer napolitano del momento, sino también apuntar hacia fuentes septentrionales -incluyendo a Jan Vredeman de Vries (1527-1604 o 1623)- infrecuentemente visitadas por los arquitectos y decoradores napolitanos. No solo habría en esta obra referencias a los "clásicos" modernos como el Buonarroti, como en sus capiteles jónicos de la fachada que debían ser "alla michelagnolina", a las *modanature attiche*, sino también al empleo licencioso de las mismas, como en los capiteles interiores, de orden compuesto pero con "li caulicoli a' modo del corinteo, et le volate a' modo di fronde di cerqua" (citado por G. CANTONE, *op. cit.*, pp. 163-164), incluso a fuentes decididamente no italianas, pero que los arquitectos y clientes españoles podían considerar más "propias" que ajenas.

- 50 No podemos olvidar la relación entre el Conde y el canónigo, tan versado en cuestiones arquitectónicas, don José de Vega y Verdugo Conde de Alba Real, y la presencia de éste en Nápoles durante el virreinato de aquél; véase Marta Cuadrado Sánchez, "En torno a Vega y Verdugo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI, 1986, pp. 103-109.

- 51 II, art. xi, "De las escaleras", p. 17. C. CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso nella città di Napoli*, Nápoles, 1692, señaló en 1692 que para algunos (incluyendo a Caramuel) era esta escalera excesivamente grande.

Es muy probable que este texto de Caramuel fuera incluso el punto de partida del elogio de la escalera napolitana vertido por Guarino GUARINI en su *Architettura civile* (Turín, 1737, Trat. II, cap. vi, oss. 9, p. 106), quien la citó como la más representativa entre las que utilizaban una caja amplísima.

Pedro Antonio Ramón Folch de Cardona (Olim) de Aragón, Duque de Segorbe y Cardona publicó en Nápoles (1671), durante su virreinato, su tratado sobre *Geometría militar en la qual se comprenden las matemáticas de la fortificación regular e irregular y las tablas poliédricas proporcionales para dar medida a cualquier plaza*. Sobre su figura, véase J. GRAMUNT SUBIELA, *Don Pedro de Aragón, datos biográficos*, Poblet, 1961.

- 52 P. CLÉMENT, *L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du marquis de Seigneley*, París, 1867, p. 183; citado por A. BLUNT, *op. cit.*, p. 97, n. 29.

- 53 Virrey entre 1648 y 1653, se retiró después a la Cartuja de San Martino, donde murió en 1658; había sido previamente embajador en Turín, Viena y Roma; sobre su encargo romano de 1645-1648, véase Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Francisco Borromini y España", en Giulio Carlo ARGAN, *Borromini*, Xarait, Madrid, 1987, pp. 14-17. La escalera del Palacio de España, así como la del Oratorio de San Felipe Neri (ambas del tipo tradicional romano), aparecen citadas en la obra de Borromini, *Opus Architectonicum*, Roma, 1675, cap. xi.

- 54 Cap. 60, p. 196.

- 55 Véase J. M. Vliegenthart van der Valk Bouman, "The Origins of the Imperial Staircase", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1972, pp. 444 y ss.; Catherine WILKINSON, "The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase", *The Art Bulletin*, 1975, pp. 69-71 y "Il Bergamasco e il Palazzo a Viso del Marqués", en *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento a Genova*, Génova, 1975, pp. 625-630; y F. MARÍAS, "La escalera imperial en España", en *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, París, 1985, pp. 165-170.

- 56 I. DI RESTA, *op. cit.*

# A Administração da arquitectura: o Provedor das Obras Reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII

Miguel Soromenho

Instituto Português de Museus

Palacio Nacional de Ajuda. Lisboa

O processo de centralização administrativa das grandes obras arquitectónicas de iniciativa régia é um facto marcante da história da arquitectura europeia a partir do século XVI. Este processo, de que uma nova forma de organização dos estaleiros foi o aspecto mais visível e que foi acompanhada pela generalização de uma direcção técnica também unificada, parece ter andado de par com a extensão inevitável dos poderes ordinariamente exercidos pela Coroa, mas ela liga-se, inevitavelmente, a um crescente desejo de manipulação política da arquitectura.

Em França, por exemplo, os primeiros sinais desta evolução aparecem com Francisco I que estabeleceu, em 1528, uma administração única para os mais importantes estaleiros reais, administração essa com autoridade progressivamente aumentada para todas as obras custeadas por dinheiros públicos<sup>1</sup> e que estará na base da criação posterior da *Surintendance des Bâtiments du Roi*<sup>2</sup>. A evolução ocorrida em Espanha é idêntica, além de se poder reconhecer uma inegável identidade cronológica entre os dois processos. À independência de gestão característica da época dos Trastâmaras, contrapõe Carlos V uma certa centralização administrativa, em que se pode reconhecer a recuperação da tradição flamenga, reforçada pela nomeação de Enrique Persoenes como “aposentador de palácio”<sup>3</sup>. É esta política, que se desenvolverá preferencialmente em relação aos palácios reais, que um decreto de 1537 vem consagrar, ao colocar sob uma mesma direcção administrativa os Alcazares de Madrid, Toledo e Sevilha. Em 1545 Filipe II cria a *Junta de Obras e Bosques*, primeira estrutura com existência regulamentada e com competências reais de administração dos domínios régios, de cujo seio surgirá, em 1635, o importantíssimo cargo de

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

*Superintendente de las Obras Reales*, com acção vedada todavia à esfera técnica dos empreendimentos e poderes limitados por aquela mesma *Junta*<sup>4</sup>.

Deixando de lado outros casos paradigmáticos<sup>5</sup>, estes são suficientes para um entendimento comparativo da situação em Portugal, completamente desconhecida na sua génese e posterior evolução. Importa reconhecer para já que, em Portugal, esta evolução parece ter sido bastante mais precoce. D. João I, sabêmo-lo, depositava grande confiança em Gonçalo Lourenço, seu escrivão da Puridade, para a condução de algumas obras, o que lhe provocava, muitas vezes, problemas de natureza jurisdicional com os oficiais encarregados dos estaleiros<sup>6</sup>. Este empenho pessoal reforçou-o o monarca pela criação do ofício de Vedor das Obras Reais. Acaparado até à época de D. Manuel por diversos cortesãos, caracterizou-o porém uma evidente descontinuidade territorial e uma projecção pouco mais do que honorífica<sup>7</sup>, além de que a sua acção se confinava à manutenção dos paços reais. A uma delegação de poderes pouco mais do que informal, haveria pois de suceder uma estrutura mais sólida, coincidindo normalmente o seu aparecimento com uma época de intensa actividade artística e, por maioria de razões, com um período marcado pelo forte sentido ideológico das grandes encomendas régias. Confirmada a origem medieval da tendência para a concentração das responsabilidades administrativas das obras reais num ofício autónomo, ainda que os seus contornos originais se mostrassem algo imprecisos, é necessário realçar que é a partir do modelo de gestão integrada dos palácios reais —chegando quase a meia centena no século XV— que se conforma a futura Provedoria das Obras Reais<sup>8</sup>.

O cargo de Provedor das Obras Reais aparece, pela primeira vez, em tempo de D. Manuel. Bartolomeu de Paiva, amo do Príncipe D. João, ocupou efectivamente o cargo, e por ele recebia, em cada ano, trinta mil reais de rendimento<sup>9</sup>. Foi decerto nessa qualidade que Bartolomeu de Paiva representou o rei no contrato firmado com o pintor Bartolomeu Fernandes, em 1518, para a pintura e douramento do côro da igreja de Sto. António, ou que procedeu à distribuição de alguns pintores em diferentes empreitadas, como revelava em carta endereçada a Afonso Monteiro, almoxarife das obras da Casa da Índia<sup>10</sup>. Já na altura porém, o objectivo de ligar o cargo à direcção de grandes obras arquitectónicas era evidente. As instruções passadas por Bartolomeu de Paiva para a construção da igreja de S. Francisco de Lisboa, em carta de 1519, exorbitavam o alcance de um mero exercício de administração sobre uma obra, denunciando pelo contrário a definição, por parte do encomendante, que representava, de um programa arquitectónico preliminar<sup>11</sup>. A capacidade de imposição de partidos passava mesmo a confundir-se com o próprio debuxo da obra! Se não merecem crédito as notícias sobre a autoria das casas da Câmara de Setúbal, em 1526<sup>12</sup>, e da empreitada de 1528 em Santa Cruz de Coimbra<sup>13</sup>, ambas dadas a Bartolomeu de Paiva, esta tradição atributiva é um sintoma do peso crescente desta nova figura da administração real<sup>14</sup>, o que se explica naturalmente no panorama de uma arquitectura em fase rápida de transição. A introdução das formas do primeiro Renascimento pressupunha a erradicação da cultura prática dos estaleiros e a sua substituição por uma arte com regras de composição estritas, assente na repetição de um repertório decorativo limitado e tipificado e na manipulação de noções de proporcionalidade mais complexa, que passavam a ser explicitamente impostas nos contratos entre os encomendantes e os mestres pedreiros e architectos. No arranque da campanha dos Castilhos nos Jerónimos, em 1516-1517, em Santa Cruz de Coimbra ainda com Diogo de Castilho, em Tomar ou em Alcobaca, Bartolomeu de Paiva é de facto «o homem-chave» a quem se deve uma deslocação de gosto sem precedentes e a reorientação do mecenato régio<sup>15</sup>, tanto quanto uma certa disciplina no cumprimento das ordens régias relacionadas com o andamento de obras públicas essenciais<sup>16</sup>.

É posterior ao desaparecimento de Bartolomeu de Paiva o primeiro alvará régio com menção explícita do cargo de Provedor das Obras Reais, passado por D. João III, em 1536, na pessoa de Pero Carvalho<sup>17</sup>. Apontando concretamente as obras dos “...mosteiros, Igreyas e espritaes que se per meu mandado fizerem...”, o que não pode deixar de ser entendido como uma fórmula estereotipada de chancelaria, revela contudo as verdadeiras intenções régias. O desempenho de Pero Carvalho à frente da Provedoria, que serviu na perfeição os interes-

ses mecenáticos do Rei e o seu interesse genuíno pela arquitectura<sup>18</sup>, foi fundamental para a afirmação institucional do cargo<sup>19</sup>. Aperfeiçoou-se sem dúvida a estrutura administrativa –que incluía a organização de registos próprios<sup>20</sup>– ao mesmo tempo que se alargaram os seus conteúdos funcionais, alargamento que constitui a segunda particularidade a assinalar no caso português e que remete, uma vez mais, para a tentativa de controle político de um amplo feixe de manifestações artísticas. Além da intervenção directa de Pero Carvalho nas obras de arquitectura do reinado joanino<sup>21</sup>, cabia de facto ao Provedor a gestão financeira dos importantes trabalhos de fortificação das praças marroquinas e a mediação entre os architectos ali destacados e o rei<sup>22</sup>.

A sua acção estendeu-se ainda a outros domínios, entre os quais, o da organização de grandes celebrações públicas não era, certamente, o de menores implicações. Compreende-se porquê. Desde o século XV, pelo menos, a festa tornara-se uma das formas correntes de legitimação política e dinástica, servida na perfeição, aliás, pelo sistema de referências da cultura clássica, pelo seu corpo de imagens alegóricas e pela sua arquitectura triunfal. Se as Entradas Régias tiveram, neste aspecto, um lugar de destaque, o processo de apropriação estendeu-se a todo um vasto conjunto de manifestações, incluindo casamentos, cerimónias fúnebres e exéquias, e ainda a todo o tipo de festas públicas correntes na época<sup>23</sup>. O profundo envolvimento do Provedor Pero Carvalho nas cerimónias de trasladação dos restos mortais de D. Manuel e de D. Maria do convento da Madre de Deus para o panteão dos Jerónimos<sup>24</sup> é, neste capítulo, eloquente. A trasladação das ossadas reais, além das implicações meramente administrativas que levantava, obrigou a uma coordenação cuidada da cerimónia e a um trabalho minucioso de pequenas empreitadas decorativas na igreja de Belém.

Limitado, como vimos, à administração das obras públicas, ao Provedor não se lhe pedia, certamente, uma intervenção dirigida a questões de gosto e de opção estética. Porém, não só o particular valimento de Pero Carvalho como a circunstância das deslocações que fez fora do reino, nomeadamente a Sabóia, colocam a possibilidade de não se ter resignado a uma acção passiva, antes servindo mesmo o esforço de actualização da arte portuguesa durante o reinado de D. João III: através de uma rede indispensável de solidariedades pôde, de facto, influenciar directamente o regime de encomenda, e está ainda por apurar o seu contributo para a formação de Francisco de Holanda, cujo irmão, Miguel, foi criado em casa de Pero Carvalho<sup>25</sup>. Os seus últimos anos de actividade não estão perfeitamente esclarecidos. O último documento que o nomeia como Provedor data de 1558<sup>26</sup> e, em 1562, era já João de Carvalho, seu filho, quem ocupava o cargo<sup>27</sup>, com um ordenado anual de trinta mil réis.

Em meados do século, a extensão dos serviços dependentes da provedoria era um facto inquestionável. É este contexto de alargamento que explica o aparecimento de uma outra figura de funcionário e a construção de uma carreira burocrática ligada em exclusivo à coordenação de obras de arquitectura e engenharia. Trata-se do fidalgo da Casa Real Álvaro Pires, ou Álvaro Pires de Landim, oriundo de uma família de funcionários régios, combatente nas praças do Norte de África —é armado cavaleiro em Arzila, em 1537—, sucessivamente escrivão do Conselho da Fazenda e escrivão dos resíduos e capelas do Reino<sup>28</sup>. Pelo menos desde 1550 o nome de Álvaro Pires passa a constar das Chancelarias, como escrivão da Provedoria das Obras Reais<sup>29</sup>, mas tudo a leva a crer que tivesse passado a desempenhar, desde cedo, um papel bem mais relevante. A atenção aos problemas da fortificação dos Açores<sup>30</sup>, a coordenação de uma importantíssima viagem à Madeira e Açores (1567), igualmente com objectivos de organizar os recursos defensivos da ilha e em que participou, entre outros, o célebre engenheiro de Tomás Benedito de Pesaro<sup>31</sup>, o facto de o seu nome aparecer com mais insistência nos alvarás relacionados com engenheiros e arquitectos destacados para as praças coloniais, tudo leva a crer estarmos perante um caso característico de especialização funcional. Nesse caso, depois de ter servido, numa primeira fase e sob a mão firme de Bartolomeu de Paiva, ao enraizamento da arquitectura renascentista, que se fez obrigatoriamente a partir da direcção de uma elite italianizada contra a cultura difusa e popularizada dos artistas tardo-góticos, o ofício de Provedor das Obras passava a subordinar-se às exigências estratégicas de um Império em construção, exigências essas que estariam também na base da constituição, anos mais tarde, de um ofício com objectivos semelhantes, o de Engenheiro-Mor do Reino<sup>32</sup>. Coincidência curiosa, ou não, o desaparecimento de Pero Carvalho (1568?) era pouco posterior ao episódio da renúncia da regência por parte de D. Catarina (1562) e, logo, do fecho de um ciclo inigualável de encomendas régias. A falta de meios, a instabilidade política, o alheamento de D. Sebastião e a dispersão das maiores iniciativas arquitectónicas<sup>33</sup> que daí resultou, abrem então um período de apagamento relativo do cargo de Provedor.

Só em 1578 ou 1579, com a morte de João Carvalho na batalha de Alcácer-Quibir, onde acompanhara D. Sebastião<sup>34</sup>, a propriedade do ofício passaria a Álvaro Pires, justamente numa época em que o início da dominação castelhana representava uma renovação da intervenção mecenática do rei e a abertura de alguns importantes estaleiros.

As grandes reformas no velho Paço da Ribeira e a construção do torreão adjacente foram as primeiras iniciativas artísticas acarinhadas por Filipe II. Mesmo antes

da sua entrada na capital, já o monarca castelhano mostrava interesse pela renovação do palácio real de Lisboa, entregando inclusive a Filipe Terzi, provavelmente em Dezembro de 1580, enquanto a côrte estadeava em Elvas, o programa arquitectónico para o novo edifício<sup>35</sup>, realizado a partir dos levantamentos prévios feitos pelo próprio Terzi, auxiliado pelo engenheiro italiano Juan Bautista Antonelli, e enviados pelo Duque de Alba em Novembro de 1580<sup>36</sup>. A Álvaro Pires caberia a difícil gestão financeira do projecto. A regularidade na obtenção de notícias era essencial e, pelo menos durante os primeiros meses do ano de 1581, elas não faltaram: além da missiva de 14 de Janeiro, em que se pedia ao Meirinho pressa nos trabalhos, organização nas contas e boa colaboração com Álvaro Pires, outras tocando o mesmo assunto eram enviadas para Lisboa a 1 de Fevereiro<sup>37</sup>, 21 de Março<sup>38</sup> e 14 de Abril, acusando esta última a paragem da obra, comunicada por Filipe Terzi, por falta de verbas<sup>39</sup>. As respostas do Meirinho, a quem, dada a ausência do Rei, cabia o controlo do Provedor, eram imediatas, satisfazendo-se assim as urgências de Filipe II<sup>40</sup>.

Como meio de projecção da imagem de um poder real renovado, a reconstrução do Paço da Ribeira não podia deixar de ser mais oportuna, e daí a quantidade de meios mobilizados, acompanhando então uma política sistemática apostada em obras de grande escala, arquitectonicamente homogéneas e em íntima ligação com ambiciosos programas de engenharia e urbanística. Se, para os objectivos que se propunha, contava Filipe II com o concurso de Juan de Herrera, a reorganização dos modelos de funcionamento dos estaleiros e o reforço de um controlo unificado para todas as obras régias facilitaram uma rápida obtenção de resultados<sup>41</sup>. Em Portugal, a tradição de autoridade representada pela Provedoria das Obras Reais serviu da melhor maneira o intervencionismo a que Filipe II aspirava, tanto mais que a ausência da Côrte requeria, no futuro, uma mediação mais forte entre o rei e os arquitectos e engenheiros portugueses. Só isso explica a súbita presença do Provedor em todas as grandes encomendas artísticas da época, a regularidade das informações remetidas ao Rei e mesmo a extensão das atribuições a questões marginais de administração pública, não sendo estranha a este verdadeiro período de ouro a peculiar personalidade do Provedor que haveria de suceder a Álvaro Pires, um neto de Pero de Carvalho que recuperava, assim, a propriedade de um ofício que andara longamente na família. No dia 20 de Outubro de 1588 registava-se a mercê do cargo de Provedor das Obras Reais em nome de Gonçalo Pires Carvalho, contemplando este fidalgo da Casa Real com 30 mil réis de ordenado anual, o mesmo dos antecessores<sup>42</sup>.

A direcção de construção, restauro e manutenção dos palácios reais portugueses ocupou o grosso da actividade

de de Gonçalo Pires Carvalho durante as décadas seguintes, aqui se traindo a paradoxal política artística dos primeiros Filipes em relação ao Reino conquistado. É um facto que Filipe II estadeou em Portugal por um período dilatado, logo após 1581, e que a viagem de Filipe III, muitas vezes adiada e só consumada em 1619, obrigava à manutenção regular dos aposentos da côrte: mas, destinados a apenas servirem de forma esporádica, dificilmente se entende o verdadeiro sentido desta atitude, senão como forma de reforçar a *visibilidade simbólica da casa do rei*. À produção dos circunstanciados relatórios que Gonçalo Pires Carvalho elaborava sobre o estado das obras e os gastos financeiros, respondiam Filipe II e Filipe III com a promulgação de regimentos que facilitavam a organização e a celeridade dos trabalhos. O mais antigo destes regimentos data de 26 de Abril de 1589 e fixava, justamente, as regras a observar nas despesas com as obras nos Paços<sup>43</sup>, disposições mais tarde reiteradas por um novo regimento enviado a 12 de Novembro de 1595. A morte de Filipe II, ocorrida em 1598, não alterou visivelmente o estado das coisas. Logo em 1601 (30 de Julho) o novo monarca pediria ao Provedor uma avaliação dos palácios reais, remetida por este a 10 de Novembro, incluindo considerações sobre as fábricas, *aonde estão asentadas e como se despende o dinheiro dellas e o que parece que se deve fazer para Sua Magestade ser melhor servido*<sup>44</sup>. Em 19 de Maio de 1602 o Provedor reincide: nesta data remetia uma relação sobre *o danifamento dos paços de almeirim e da ribeira de muja e os que estão junto ao mosteiro da serra, de salvaterra e sintra e dos orçamentos dellas com o que parecia se devia fazer de novo para a vinda de Sua Magestade*. Enfim, a 22 de Outubro de 1604, a carta de Gonçalo Pires retomava as questões da forma de arrecadação e distribuição do dinheiro das obras, do pagamento dos ordenados ou das cautelas a ter com as empreitadas, que apenas deviam ser entregues a oficiais mecânicos.

O lugar privilegiado concedido no mecenato arquitectónico filipino aos palácios, essa verdadeira obsessão pela manutenção da dignidade áulica deles, ia de par, evidentemente, com a tentativa de os adaptar, como vimos, à imagem homogénea de um “estilo real”<sup>45</sup> e, porventura, às necessidades de etiqueta da côrte espanhola. O concurso de arquitectos espanhóis, era, para isso, essencial. Nas maiores empresas, aquelas ligadas directamente à Casa real, embora deixando a execução a artistas portugueses, existiu sempre uma forma qualquer de controlo, exercido ora através da entrega directa do projecto ora através da censura a planos enviados para serem apreciados na côrte. Além de Juan de Herrera, de cuja viagem a Lisboa desconhecemos exactamente os objectivos —descontando uma virtual intervenção na génese projectual de São Vicente de

Fora— sobra Francisco de Mora a quem, sabêmo-lo, se deve uma influência algo mais profunda e duradoura na evolução posterior da arquitectura portuguesa<sup>46</sup>. A uma primeira estadia, colocada dubitativamente por A. Bustamante e F. Marias entre 1581 e 1583, e com um breve intervalo entre Março e Junho de 1582<sup>47</sup>, sucedeu-se uma outra, que poderá ter decorrido de 1605 a 1608<sup>48</sup>. Ora, estas viagens de inspecção de Francisco de Mora, na altura Aposentador de Filipe III, foram preparadas e acompanhadas de perto por Gonçalo Pires Carvalho, cuja acção terá sido decisiva para o êxito da jornada. Em carta expedida a 29 de Janeiro de 1605, o Vice-Rei D. Pedro de Castilho dava conta das providências tomadas pelo Provedor, à espera de Francisco de Mora, que vinha *ver todas as Casas que V. Magestade tem neste Reino, e advertir do conserto que nellas se ouver de fazer*<sup>49</sup>. Um traço do paço da Ribeira e de Almeirim executadas pelo arquitecto bem como a relação das despesas, assinadas também por Gonçalo Pires Carvalho, seguiram poucos dias depois<sup>50</sup>, duas destas traças podendo bem ser a planta e o corte da zona baixa do Torreão da Ribeira, recentemente identificados, estudados e atribuídos a Francisco de Mora<sup>51</sup>.

Se nos é difícil apreender hoje alguns dos limites da acção do Provedor das Obras Reais nos alvares do século XVII, nomeadamente a possibilidade prática de intervir na escolha e execução de determinados partidos construtivos, não restam dúvidas de ter acompanhado de perto uma necessária mutação da arquitectura do seu tempo. Esta mutação de que falamos diz essencialmente respeito às alterações na organização do trabalho e do ensino, ao correlativo fortalecimento do estatuto do arquitecto e ao desaparecimento dos vestígios arcaizantes do sistema corporativo ainda vigente nos estaleiros.

A assistência dada por Gonçalo Pires Carvalho ao monumental empreendimento de São Vicente de Fora revelou-se, sem dúvida, importante. Além dos palácios reais, foi na reconstrução desta igreja que a nova dinastia pôs mais empenho, aliás com intenções políticas bem precisas. Dos traslados das plantas enviadas para Lisboa por Filipe II, entregou-se um ao Provedor das Obras, além daqueles destinados ao prior do mosteiro, ao presidente e oficiais da câmara da cidade e ao arquitecto Baltasar Álvares. A obra devia assim ser continuamente seguida por Gonçalo Pires, tanto mais que, com as traças, tinha recebido instruções precisas sobre o modo de desenvolvimento dos trabalhos. Um dos mais interessantes pontos abordados na missiva de Filipe II que acompanhava as traças<sup>52</sup>, refere-se à ordem dada ao Provedor para, na obra de S. Vicente, substituir o regime de jornal pelo de empreitadas, *porque se me disse*, afirmava o rei, *que seria (de) mais proveito para esta fábrica*<sup>53</sup>. Uma alteração semelhante produzira-se anterior-

mente na obra do Escorial, alteração promovida depois da ascensão de Juan de Herrera à direcção da fábrica, em 1572<sup>54</sup>. Se a sugestão não podia ter partido de Herrera, que havia já falecido<sup>55</sup> quando a carta foi enviada para Lisboa, as instruções ali contidas não deixavam de evocar o ambiente inovador do Mosteiro espanhol, o mesmo que vira afirmar-se de forma definitiva essa figura do arquitecto albertiano, completamente alheado do “âmbito material da obra”.

Um mesmo espírito de *aggiornamento* transparece no processo de institucionalização do ensino da arquitectura. Em 1594, a criação de *três lugares de aprender a arquitectura*, promovida por Filipe II, resgatava a prática pedagógica dos limites estreitos da aula paçã que servira a D. Sebastião e outros moços fidalgos, ao mesmo tempo que a subtraía, também, ao sistema tradicional de aprendizagem na obra, típico ainda do mundo corporativo da Idade Média<sup>56</sup>. As tarefas de coordenação desta Aula foram, mais uma vez, entregues ao Provedor das Obras Reais, cuja presença se percebe mesmo para além das fórmulas tipificadas da legislação que a criava e que detinha a suficiente autoridade, por isso, para insistir anos mais tarde na nomeação do arquitecto Mateus do Couto para *leer a lição de Architectura*, no lugar de Filipe Terzi<sup>57</sup>.

Este processo de instrumentalização do ensino da arquitectura e o esforço de o integrar no patamar de uma “carreira” totalmente consagrada ao serviço “oficial” vinha completar uma operação que, de facto, se destinava a controlar a montante e a juzante as condições de produção arquitectónica: estabelecia o limite de admissão de aprendizes, assegurava a fidelidade aos programas teóricos estabelecidos pelos arquitectos da côrte, garantia resposta a eventuais necessidades construtivas bem como, em outro plano, fazia estender a racionalidade de organização do Estado Moderno ao mundo do estaleiro, instaurando ali as mesmas regras de funcionamento administrativo e obediência hierárquica<sup>58</sup>. Não admira por isso a quantidade de assuntos, atribuições e competências que, sobre o Provedor das Obras Reais, passaram a recair, sem dúvidas muitos mais do que em todos os reinados anteriores aos de Filipe II e Filipe III. À tentação totalitária da Provedoria, que foi causa de acesas disputas, opôs-se sobretudo a Mesa de Consciência e Ordens, queixosa das repetidas tentativas de interferência do Provedor nas questões das suas obras<sup>59</sup>, registando-se também outros focos de resistência, como o do poderoso “complexo” industrial-militar dos *almasens fundições poluora Barquerena e fornos da outra banda* que em 1626 reafirmava a sua tradição de autonomia neste campo em consulta contra Gonçalo Pires Carvalho<sup>60</sup>.

É preciso, todavia, distinguir as diversas modalidades de intervenção do Provedor que variavam, aliás, segundo interesses perfeitamente conjunturais. Além

de fiel depositário dos planos das obras, uma competência de nítido alcance simbólico<sup>61</sup>, muitas vezes serviu Gonçalo Pires Carvalho apenas como intermediário do rei, distribuindo as esmolas que alimentaram um período de intensíssima actividade construtiva: topâmo-lo, por exemplo, em Maio de 1605 envolvido numa campanha de consertos no refeitório dos frades de S. Francisco da Cidade de Lisboa<sup>62</sup> e, em 1608, alviando a necessidade de dois mil cruzados para se poder acabar a capela-mor da igreja do mosteiro da Batalha<sup>63</sup>. O papel de administrador de alguns dos bens da Coroa coube-lhe igualmente<sup>64</sup>, tanto como a responsabilidade de organização de grandes festejos públicos, que chegou a disputar com a Câmara de Lisboa<sup>65</sup>. Cabe ressaltar que, no capítulo destas realizações efémeras, o Provedor dividia-se entre a codificação das próprias cerimónias e a preparação das estruturas arquitectónicas necessárias, de que foi exemplo cabal a preparação da eça que serviu nas exéquias de Filipe II realizadas nos Jerónimos em 1599. Projectada por Nicolau de Frias, a construção da máquina dórica que ocupava o cruzeiro da igreja contou com a supervisão atenta de Gonçalo Pires Carvalho, tarefa que absorveu o Provedor dias a fio e que pedia expressamente a habilitação de leitura e compreensão dos desenhos arquitectónicos fornecidos pelo arquitecto<sup>66</sup>.

Mas, o que importa assinalar, é o papel do Provedor na concretização de um bom conjunto de projectos, todos aqueles, afinal, em que se jogava o prestígio da Coroa, e vimos já como Gonçalo Pires guardava, por exemplo, uma das plantas originais da igreja de S. Vicente de Fora embora coubesse neste caso, à Câmara de Lisboa, a efectiva fiscalização das obras<sup>67</sup>. Na mesma linha de um intervencionismo com intuítos de legitimação dinástica, o Mosteiro de Santa Maria de Belém ou dos Jerónimos constituía outro objectivo mecenático dos Filipes e, o acabamento dos túmulos do Cardeal-Infante D. Henrique e de D. Sebastião, um excelente pretexto de demonstração de boa vontade e de veneração celebrativa da memória dos últimos reis portugueses. No correio ordinário de 6 de Abril de 1607 seguiam para a Corte as traças das sepulturas<sup>68</sup>, no de 23 de Junho *uma certidão da conta do Almojarife que correo en Bethlem com as sepulturas dos Rejs*<sup>69</sup> e no dia 7 de Julho novo envio de traças, acompanhadas de uma relação do Provedor das Obras<sup>70</sup>. Em 1608, Gonçalo Pires Carvalho aguardava mais instruções para a continuação da empreitada<sup>71</sup>. Uma discreta emulação com o mosteiro do Escorial aflorava na modernização forçada dos Jerónimos: em 1592 o pintor Diogo Teixeira obrigava-se a executar quatro painéis para um altar da igreja *da maneyra que lhe he mandado pollo senhor provedor Gonçalo Pires*<sup>72</sup>; em 1597, o arquiduque Alberto queria que as novas lâmpadas em prata destinadas às capelas do cruzeiro fossem copiadas



das do Escorial e fabricadas na Alemanha<sup>73</sup>; e após o acabamento dos sarcófagos régios, a nova escadaria do mosteiro, concebida pelo arquitecto Teodósio de Frias e erguida pelo pedreiro Gonçalo Vaz em 1625, reproduzia o modelo «imperial» utilizado em São Lourenço, na verdade um modelo de eficaz projecção áulica e sabor palaciano<sup>74</sup>.

O controlo das grandes empresas da engenharia militar contemporânea não estava, evidentemente, afastado das preocupações reais e, na época, o seu processo de autonomização da alçada da Provedoria das Obras não se tinha sequer iniciado. Entre todos os projectos, ao da defesa e desassoreamento da barra de Lisboa foram afectados os maiores recursos e destinados os principais engenheiros disponíveis no reino, ao mesmo tempo que no seio das discussões mantidas em torno da questão surgiram os sinais mais singulares de um saber tecnológico que convocava, para além do campo circunscrito da arquitectura militar, conhecimentos de hidráulica, mecânica e cartografia, regimes de ventos e marés e a própria experiência dos pilotos mais capazes da barra, conhecimentos esses na origem da produção de um completo conjunto de cartas, plantas e desenhos, que dá verdadeiramente conta de boa parte da cultura técnica da época, aquela que, pelo menos, o Provedor das Obras era suposto controlar<sup>75</sup>. A participação de Gonçalo Pires Carvalho deve remontar à primeira fase de trabalhos na barra, ordenados por Filipe II em 1589, mas só em 1595 aparece pela primeira vez explicitamente nomeado o Provedor, então referido pelo Pe. Casale como depositário das traças do forte de São Gião<sup>76</sup>. Na mesma data, uma vistoria às condições de navegabilidade da barra contara com a presença de Gonçalo Pires Carvalho, mas a degradação da situação, porventura o processo de assoamento que a construção do Bugio fizera acelerar, mantinha as atenções concentradas nos trabalhos do rio. No ano de 1607 o Provedor solicitava ao engenheiro Leonardo Turriano novos estudos, depois entregues em mão ao Rei por ordem do Vice-Rei D. Pedro de Castilho, juntamente com um relatório sobre o andamento da construção da fortaleza da Cabeça Seca<sup>77</sup>.

Ao contrário do que possa parecer, não era apenas pelo cumprimento de cargos de direcção de obras que os engenheiros deviam obediência ao Provedor. De facto, a dependência funcional deles estava fixada nas disposições que regulavam a estrutura institucional da Provedoria das Obras e assim aparecem numa relação manuscrita pouco anterior à Restauração<sup>78</sup>. O elenco de funcionários constantes deste papel é notável e, além do próprio engenheiro-mor, lugar que nessa altura “estava provido em Diogo Torriano, com condição de ir estudar quatro annos a Italia, e la foi, e não se proveo entretanto”, dos engenheiros da Índia, do Brasil e do Algarve, o Provedor estendia a sua autoridade a arquitectos e mes-

tres de obras, escrivães, relojoeiros, pintores ou a simples varredores dos paços reais. A associação do filho de Gonçalo Pires Carvalho ao expediente da Provedoria foi uma das formas encontradas para fazer face a um crescente volume de trabalho, ao mesmo tempo que garantia a obtenção de novos ordenados e prebendas. Segundo Gastão de Melo de Matos, Lourenço Pires Carvalho nasceu em finais do século XVI e, após ter cumprido serviço na Índia, regressara a Portugal em virtude da morte do irmão mais velho, tendo aqui casado com a filha do Conde de Miranda, D. Madalena de Vilhena<sup>79</sup>. Existem indícios de que em 1618 já Lourenço Pires Carvalho despachava com seu pai<sup>80</sup>: em 1633, na perspectiva da futura sucessão no cargo, Lourenço Pires pedia mesmo ao rei que fosse nomeado na carta de officio como Alcaide-Mor das Obras Reais, e que daí para a frente passasse a ser essa a titulação oficial<sup>81</sup>. A sobreposição de funções, que podia neste caso corresponder a uma partilha informal do trabalho, é mais evidente a partir da década de 30, aparecendo pai e filho, por exemplo, envolvidos na campanha de consertos do paço real para a esperada visita do infante D. Carlos<sup>82</sup>. Enfim, em diversas nomeações dependentes da Provedoria, entre elas as dos lugares para aprender a arquitectura passadas entre 1639 e 1641, Lourenço Pires Carvalho intitula-se mesmo Provedor das Obras Reais, uma ssumpção efectiva da esperada substituição no officio<sup>83</sup>.

A ambos podemos do mesmo modo assacar a responsabilidade pela contratação de uma das mais interessantes obras da arquitectura lisboeta deste primeiro quartel de seiscentos, embora ao acto notarial de contratação apenas tivesse comparecido Lourenço Pires de Carvalho. Com o mestre-pedreiro Pedro Luís ficava acordada, em 1619, a remodelação de uma das capelas do cruzeiro da igreja jesuíta de São Roque, junto à sacristia, originalmente da invocação do Menino Jesus, e que devia estar finalizada cerca de 1622, segundo reza a inscrição gravada no espelho do degrau de acesso<sup>84</sup>. A responsabilidade pela direcção e pelas traças da capela e do retábulo, segundo o estipulado no contrato de obrigação, recaía no arquitecto Baltasar Álvares<sup>85</sup>, uma escolha óbvia que espelhava um natural processo de identificação com o sentido das grandes encomendas régias. Desta pequena estrutura abobadada, flanqueada no arco de acesso por dois pares de pilastras geminadas, tipologicamente muito próximas daquelas usadas por Baltasar Álvares na capela do Hospital da Luz, sobretudo no pormenor das caneluras abertas nos ábacos, ressaltam os efeitos decorativos obtidos pelo uso de diversos tipos de mármore e pedra-lioz. Tabelas coloridas, dispostas de forma surpreendente nas faces das pilastras e no intradorso dos arcos, alternando com motivos canelados, conferem grande vivacidade ao conjunto. Na composição do retábulo, com nicho central ladeado por duas colunas jónicas de

fuste polícromo, remate em frontão triangular interrompido e edícula de frontão curvo e tabela oval, Baltasar Álvares recorreu uma vez mais aos contrastes obtidos pelo recurso a pedras diferentes, um expediente decorativo manifestamente inédito entre nós.

Foi de tal forma inovador este projecto que chegou mesmo a pôr-se a hipótese de uma proveniência italiana<sup>86</sup>, mas a identificação recente do contrato da obra não deixa margem para dúvidas quanto à sua origem. Compreende-se, no entanto, o substracto desta tradição. A “invenção” do trabalho decorativo com “pedras duras”, na verdade a recuperação de uma tecnologia antiga pelos artífices florentinos<sup>87</sup> do Cinquecento foi, a partir de meados do século, amplamente divulgada entre os arquitectos italianos. Giorgio Vasari, mais do que todos, entreviu as possibilidades plásticas da manipulação arquitectónica de pedras variadas, a que não eram estranhas, além de claros objectivos sumptuários, preocupações de ordem simbólica<sup>88</sup>. Coincidiu sensivelmente com o último período de actividade de Vasari, que morreu em 1574, e também com a época de maior intensidade da moda dos mármore polícromos, uma estadia de aprendizagem de Baltasar Álvares em Itália. Rafael Moreira, que identificou o “grandísimo arquitecto” mandado a Itália por D. Sebastião, referido em 1580 pelo duque de Alba, com Baltasar Álvares, coloca essa viagem entre 1575 e 1578, o que parece plausível<sup>89</sup>. É a memória desse confronto com a realidade italiana que Baltasar Álvares transporta para a experiência tardia da capela de São Roque, no que também pode ser entendido com uma singela homenagem aos Provedores das Obras. De facto, é mais do que certo que aquela viagem de juventude tivesse sido proporcionada pelo pai de Gonçalo Pires Carvalho, João Carvalho, que detinha então o ofício da provedoria. Infelizmente, do arquitecto não conhecemos intervenções afins por onde se possa aferir a excentricidade desta obra, como também não possuímos quaisquer exemplos suplementares de mecenatismo e do gosto da família dos Provedores, de forma a perceber o que resultou, ali, da vontade de um e de outros<sup>90</sup>.

Figura chave da administração filipina, que ajudou a implantar no reino português, como vimos, o ineludível valimento de Gonçalo Pires Carvalho junto da corte não impediu todavia que se sentisse injustiçado pelo poder real. No ano de 1608, o Provedor apresentou uma petição a Filipe III, solicitando um conjunto nutrido de mercês: “... de una encomienda, o, encomiendas de las primeras que vacaren de 2 mil cruzados para el y su hijo maior, y enquanto no fuere proveido aya la dicha cantidad en tença: y assi le haga merced de 1250 cruzados de renta de los bienes que vacaren para la Corona por muerte de personas que no tuvieren hijos, para el y por su muerte para el su hijo maior: y de un viaje de capitán maior de las Naos de la yndia, y de la encomienda que tiene de Aguiar de la beira para uno de sus hijos, y de diez mil cruzados para ayuda de pagar sus deudas, y de una de las tres fortalezas de la yndia para un hijo, y de 1000 cruzados de pensiones para otro hijo que estudia para servir a Vuestra Magestade y de 1000 cruzados de tença por su muerte del supplicante para dona Camilia de Noronha su mujer...”. Nos pareceres incluídos na consulta do Provedor, do Vice-Rei e do Conselho de Estado, alvitrava-se a mercê de uma encomenda de 7.500 cruzados a Gonçalo Pires, em substituição da que já auferia, no valor de 5.000 cruzados, e que por sua morte passasse ao primogénito<sup>91</sup>. Não sabemos se as súplicas tiveram êxito, mas a confiança mútua do Provedor das Obras Reais e dos soberanos espanhóis explicam o seu destino após 1640. Suspeito de implicação numa conjura contra D. João IV, foi aprisionado com o filho, Lourenço, no castelo de Lisboa. Gonçalo Pires foi solto pouco após; Lourenço Pires Carvalho morreu no cativeiro, em 1641<sup>92</sup>.

Depois de um breve interregno, marcado pela ascensão do pessoal burocrático ligado à Casa de Bragança, a Provedoria regressa à propriedade da família Pires de Carvalho. Sem peso institucional, e já noutra conjuntura artística, a sua história passa a confundir-se com a de outros cargos palatinos sem conteúdo prático, sem peso e sem influência na determinação dos mais importantes programas arquitectónicos da sua época.

## NOTAS

<sup>1</sup> Monique CHATENET, “Le coût des travaux dans les résidences royales d’Ile-de-France entre 1528 et 1550”, in *Les Chantiers de la Renaissance*, Paris, 1991, p. 115.

<sup>2</sup> As reformas institucionais necessárias foram levadas a cabo a partir de 1594 por Henrique IV. Não só foi alargado o âmbito geográfico desta Superintendência como, confiada originalmente ao Duque de Sully, passou a constituir uma estrutura de mediação poderosa entre o mecenas e a obra que sustentava, encarregando-se o Superintendente de uma apreciável quantidade de atribuições, que incluíam a complexa e delicada organização de grandes festejos públicos. Vd. Bernard BARBICHE, “Henri IV et la Surintendance des Bâtiments”, in *Bulletin Monumental*, Tome 142-I, Paris, 1984, pp. 19-39. Curiosamente, ao Superintendente apenas escapava a administração das fontes e de outros complexos hidráulicos das casas reais francesas (Geneviève Bresc-Baulier, “Fontaines et fontaniers sous Henri IV”, in *Les Arts au Temps d’Henri IV*, Bordeaux, 1984, pag. 94).

- <sup>3</sup> Véronique GERARD POWELL, "L'organisation des chantiers royaux en Espagne au XVIème siècle", in *Les Chantiers de la Renaissance*, Paris, 1991, pp. 155-163.; idem, *De Castillo a Palacio El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, 1984, p. 9.
- <sup>4</sup> Veja-se a resenha traçada por Virginia TOVAR MARTIN, "Juan Bautista Crescencio en la Arquitectura Española del siglo XVII", in *Archivo Español de Arte*, nº 215, Madrid, 1981, pp. 297-317. A direcção técnica unificada da arquitectura espanhola é de igual modo uma criação filipina; em 1561, na póstea de Juan Bautista de Toledo, como *Arquitecto de Su Magestad* e em 1587, na de Juan de Herrera, nomeado *Arquitecto General* (Fernando MARIAS, *El Largo Siglo XVI*, Madrid, 1989, pág. 499).
- <sup>5</sup> O aparecimento de instituições afins e a sua relação com uma estrutura de poder tendencialmente centralizadora é reconhecível noutros exemplos: veja-se o caso da Sabóia, onde Emanuel Filiberto, neto de D. Manuel, cria, em 1570, uma *Sovrintendenza generale delle Fabbriche*, destinada a controlar os gastos financeiros com os empreendimentos edíficos do ducado [Andrea BARGHINI, "Fonti archivistiche per il palazzo ducale di Torino", in *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma, 1989, pág. 107]. Em Roma, onde a atomização política era evidente, a situação apresentava-se substancialmente diferente; veja-se, para uma época um pouco mais tardia *In Urbi Architectus-Modelli, Disegni, Misure. La Professione dell'Architetto, Roma 1680-1750*, Roma, 1991. À situação em Espanha, na 2ª metade do século XVII e no 1º quartel do século XVIII, têm sido dedicadas excelentes páginas. Vd. Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, "El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real" in *Filippo Juvarra*, Madrid, 1994, pp. 45-111 e Idem, "El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus aparejadores y su ayuda de trazas", in *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 271-286.
- <sup>6</sup> A.L. de CARVALHO HOMEM, *O Desembargo Régio (1320-1433)*, Porto, 1985, I, pág. 131, e Saúl António GOMES, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Coimbra, 1990, pág. 65. Esta última obra apresenta uma abordagem inédita, e excelentemente documentada, da organização técnica e administrativa do estaleiro batalhino.
- <sup>7</sup> A antiguidade do cargo pode inclusive remontar a D. Dinis, no tempo de quem, segundo D. Luís Caetano de Lima, já existiria o ofício de *Paceiro Mor*. A este título sucedeu depois o de *Vedor mor das Obras*, ocupado simultaneamente no séc. XV por três funcionários distintos, cada um com autoridade sobre outras tantas grandes áreas territoriais (Luís Caetano de LIMA, *Geografia Histórica*, vol. I, Lisboa, 1734, pp. 497-502). O aparecimento dos vedores no âmbito do oficialato da Corte constitui um claro sintoma da modernização administrativa de finais da Idade Média, correspondendo a uma maior especialização do pessoal burocrático (Rita COSTA GOMES, *A Corte dos Reis de Portugal no final da Idade Média*, Lisboa, 1995, pág. 35).
- <sup>8</sup> Sobre os paços reais durante a Idade Média veja-se, por todos, os actualizadíssimos ensaios de Rita Costa Gomes, *idem*, sobretudo pp. 255-275, na perspectiva da sua distribuição espacial e da sua ligação à itinerância da corte portuguesa, bem como de José Custódio VIEIRA DA SILVA, *Os Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, 1995, privilegiando o entendimento arquitectónico das estruturas palaciais.
- As achegas trazidas por Pedro Dias a esta discussão não são de modo algum conclusivas e se é indubitável que "durante todo o século XV [não houve] na corte portuguesa qualquer organismo centralizador que cuidasse das empresas régias" (p. 32), mas apenas um esforço difuso de introduzir alguma racionalidade administrativa na sua organização, como procuramos demonstrar, os comentários sobre a situação no período manuelino carecem de exactidão (Pedro DIAS, "Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura, nos séculos XV e XVI", in *A Viagem das Formas*, Lisboa, 1995, pp. 15-33).
- <sup>9</sup> Não se conhece a data de nomeação mas o documento de outorga da mercê ao Provedor que lhe sucede é bem claro, ao explicitar a anterioridade de Bartolomeu de Paiva no cargo de Provedor, AN/TT, Chancelarias Régias, D. João III, Doações, Lº 21, fl. 28vº.
- <sup>10</sup> SOUSA VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros, que não sendo portugueses, exerceram a sua arte em Portugal*, Lisboa, 1903 pág. 105. Bartolomeu de Paiva dirigiu também a obra dos Estaús de Lisboa (Vd. "Carta de Bartolomeu de Paiva a Afonso Monteiro, Almojarife das obras reais na Casa da Índia ordenando da parte de El Rei que se desse a Bartolomeu Rodrigues a madeira que lhe fosse necessaria para acabar a obra do Paço dos Estaús onde está a Inquisição" (AN/TT, *Cartas Missivas*, Maço 1, doc. 457). A assinatura de Bartolomeu de Paiva consta também de uns apontamentos dados no ano de 1532 a João de Castilho para se reformarem algumas obras realizadas no Convento de Cristo em Tomar (Manuel da SILVA REIS, "Os Livros das Cartas dos Reis de Portugal para o Convento de Tomar (1519-1590)", *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Tomar*, nº 14, Tomar, Março de 1991, pág. 139). Em 1534 era ainda vivo Bartolomeu de Paiva, recebendo então uma tença de 138 mil reis pela capitania da Torre de Belém, onde tinha a obrigação de manter dez homens (B.A., 49-XII-14, *Tenças, Moradias, e ordenados da Casa do Senhor Rey D. João o 3º pellos annos de 1534*, fl. 29).
- <sup>11</sup> SOUSA VITERBO, *op. cit.*, vol. III, pp. 302-304.
- <sup>12</sup> AN/TT, *Obras de Setúbal em 1526*, Fundo Antigo, Ms. 815, fl. 1, cit. in José Custódio VIEIRA DA SILVA, *O Tardo-Gótico em Portugal - a arquitectura no Alentejo*, Lisboa, 1989, pág. 189.
- <sup>13</sup> Esta obra correu, de facto, sob a direcção de Diogo de Castilho e segundo um projecto avalizado por Bartolomeu de Paiva (Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, pág. 176, cit. in José Custódio Vieira da Silva, *idem, ibidem*).
- <sup>14</sup> Uma carta régia de 1533 endereçada ao Conde da Castanheira, Vedor da Fazenda de D. João III, contém uma notícia suplementar sobre Bartolomeu de Paiva, a quem o rei mandava averiguar da possibilidade de serem construídos em Lisboa, junto a Santos, e segundo o parecer de um mestre João Jorge, alguns moinhos. O comprometimento da fazenda real nesta obra era patente, definindo-se na esfera de acção do Provedor o zelo pelos interesses patrimoniais do Rei (John FORD, *Letters of John III, King of Portugal*, Cambridge Massachusetts, 1931, pp. 107-108).
- <sup>15</sup> Rafael MOREIRA, "Arquitectura: Renascimento e classicismo" in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), vol. II, Lisboa, 1995, pp. 345-346.
- <sup>16</sup> Vd., a propósito, a carta régia de 31 de Março de 1533 sobre a construção da Alfândega Nova, referindo a paragem da obra, o que motivara uma queixa de Bartolomeu de Paiva, por não se ter ainda feito o cais projectado para o local (*Documentos do Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa, Livro de Reis*, vol. VII, Lisboa, 1962, p. 82, doc. nº 79).
- <sup>17</sup> Vd. nota (8).
- <sup>18</sup> Além da evidência de uma intervenção programática por parte de D. João III ressalta também uma lendária habilidade técnica, já que o rei não hesitava em fazer alguns bem conseguidos debuxos (Rafael MOREIRA, "Arquitectura" in *As Descobertas e o Renascimento, Formas de Coincidência e de Cultura*, Catálogo da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, Lisboa, 1983, pp. 310 e 311).
- <sup>19</sup> O valimento de Pero Carvalho junto do rei é de assinalar: começou como moço de guarda-roupa de D. Manuel, como tal constando no seu Livro de Tenças, onde se lhe lançou um pagamento de 20.000 reais com o hábito da Ordem de Cristo (A. BRAANCAMP FREIRE, "Livro das Tenças del Rei")

in *Archivo Historico Portuguez*, vol. II, nº 3, Lisboa, 1904, pág. 113); já ao serviço de D. João III “foy seu Camareiro(...), Ministro a Saboya, mandado a visitar a Infanta Duqueza D. Brites, e a tratar com o Duque seu marido negocios de importancia, e depois com o Emperador Carlos V” (Manuel Caetano de SOUSA, *Historia Genalogica da Casa Real Portuguesa*, Liv. IV, pág. 305).

- <sup>20</sup> Curiosamente, ainda se conservava em 1689 a memória dos livros de registo com os “papeis tocantes ao officio de provedor das obras E paços (com)(...) algumas consultas do dito officio de provedor das obras, sobre pessoas E officios subordinados a elle...” que haviam sido levados para Madrid! (AN/TT, *Miscelâneas Manuscritas*, Livro 168, fl. 141). Deste arquivo da Provedoria devem também provir alguns documentos actualmente conservados na Biblioteca Nacional de Paris. Trata-se de um conjunto de cartas da época sebástica –recopiadas em 1618– relativas à política externa portuguesa, a questões de armamento e fortificações no Norte de África, com a menção de terem pertencido a Lourenço Pires Carvalho (Joaquim Veríssimo SERRÃO, *Documentos inéditos para a história do reinado de D. Sebastião*, Coimbra, 1958, pp. 57 e segs.).
- <sup>21</sup> O que levou inclusive a que Raczyński o tomasse por arquitecto, baseado no pedido da Abadessa da Madre de Deus a D. Catarina para que se continuassem os trabalhos no convento (AN/TT, C.C., parte I, mç. 87, doc. 37); RACZYNSKI, “Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal”, in *Les Arts en Portugal*, Paris, 1846, pág. 42. Sabe-se ainda que esteve ligado à construção do convento de ValBenfeito (AN/TT, C.C., parte I, mç. 63, doc. 115) casa da especial predilecção de D. Catarina (sobre o interesse da rainha no convento obidense vd. AnneMarie JORDAN GESCHWEND, “A Habsburg relic for the Monastery of ValBemfeito”, in *Boletim Cultural da Póvoa do Varzim*, vol. XXVI, nº 2, 1989, pp. 573-589, especialmente a nota (18)). Ainda ligado ao mecenato de D. Catarina, serviu de intermediário no pagamento de uma esmola de 2.000 réis para as obras da igreja de S. Sebastião de Évora (AN/TT, Fundo Antigo, *Livro de despeza da Casa de D. Catarina*, Livro 792, fls. 115-116). Em 1547 Pero Carvalho estava encarregado de mandar ladrilhadores de Évora para as obras de Tomar (Rafael MOREIRA, *A arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, Dissertação de doutoramento apresentada na FCSH da UNL, ex. fotocopiado, 1991, vol. II, pág. 96). Na campanha de modernização do Mosteiro de Alcobaça, concebida por D. João III e pelo Cardeal-Infante D. Henrique, organizada pelo frade jerónimo Frei António de Lisboa e levada a cabo pelo arquitecto régio Miguel de Arruda, ressalta mais uma vez o papel de mediação exercido por Pero Carvalho (BNL, Sec. Reservados, Cod. 8842, fl. 190; vd. Rafael MOREIRA, “A encomenda artística em Alcobaça no século XVI”, in *Arte Sacra nos Antigos Coutos de Alcobaça*, Lisboa, 1995, pp. 43-63).
- <sup>22</sup> “Carta de João de Castilho a D. João III sobre a construção de Mazagão.2 de Setembro de 1542” (Rafael MOREIRA, *A arquitectura do Renascimento...*, pág. 96).
- <sup>23</sup> Esta contaminação da festa pelo “político”, bem como uma consequente reformulação da imagem régia, marcou a evolução das Entradas Régias portuguesas durante o séc. XVI (Ana Maria ALVES, *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d.).  
Em relação às festas públicas veja-se o papel do neto de Pero de Carvalho na organização dos palanques dispostos no Terreiro do Paço para a realização de uma tourada, no ano de 1605 [cfr. nota (65)].
- <sup>24</sup> Uma abundante documentação destes pequenos trabalhos pode ser consultada no AN/TT, Colecção S. Vicente, vol. 7.
- <sup>25</sup> Rafael MOREIRA, “Novos Dados Sobre Francisco de Holanda” in *Sintria*, I-II (1), Sintra, 1982-1983, pág. 627. São inúmeros os testemunhos da importância social e do peso político de Pero Carvalho: em 1543 eram-lhe concedidos os privilégios de Desembargador, que passariam a valer também para seu filho João segundo um alvará régio de 1557, confirmado em Outubro de 1563 (“Os originais do Cartório da Câmara Municipal de Évora”, in *A Cidade de Évora*, nos. 51-52, Anos XXV-XXVI, Janeiro-Dezembro, 1968-69, pág. 226); no ano de 1557 assistia ao conselho restrito que entregaria a regência a D. Catarina (Maria do Rosário de SAMPAIO THEMUDO BARATA de AZEVEDO CRUZ, *As regências na menoridade de D. Sebastião*, Lisboa, 1992, vol. I, pág. 34). São, enfim, também conhecidos alguns poemas jocosos sobre o Provedor das Obras (*Cartas de desbarates que Gil Mestre, mestre da Capella del Rey D. João o 3º escreveu a Pero Carvalho*, B.A. 51-II-24, fls. 91vº a 93, identificada por Joaquim de Oliveira Caetano, a quem agradecemos a informação).
- <sup>26</sup> Trata-se do regimento dado a Diogo de Torralva para as obras do Convento de Cristo em Tomar. Viterbo, op. cit., vol. III, pág. 131.
- <sup>27</sup> AN/TT, Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Doações, Livro 10, fl. 23, *Registo de carta régia nomeando João Carvalho, filho de Pero Carvalho e fidalgo da Casa Real como Provedor das Obras Reais*.
- <sup>28</sup> Seguimos aqui a notícia biográfica dada em RUI CARITA, *A Arquitectura Militar na Madeira - Séculos XV a XVII*, Dissertação em História Moderna apresentada à Universidade de Lisboa, ex. policopiado, Funchal, 1993, vol. I, pág. 135., retomada pelo mesmo autor em “A defesa do Atlântico nos séculos XV e XVI”, in *A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa*, Porto, 1994, pp. 111-122. A avaliação das implicações institucionais do officio de Provedor das Obras Reais é aqui tentada pela primeira vez pela historiografia da arquitectura portuguesa. No entanto, não só a figura de Álvaro Pires aparece claramente sobrevalorizada, como faltam elementos capitais para o esboço da história e atribuições orgânicas da Provedoria das Obras [Cf. tb. RUI CARITA, *O Regimento de Fortificação de D. Sebastião (1572) e a Carta da Madeira de Bartolomeu João (1654)*, Funchal, 1984].
- <sup>29</sup> Em 1551 assinava o documento de outorga de uma pensão à mulher do engenheiro Inofre de Carvalho, então no Oriente (Sousa Viterbo, op. cit., vol. I, pp. 529 e 530).
- <sup>30</sup> Rui Carita, idem, pág. 125.
- <sup>31</sup> Ibidem, pág. 126.
- <sup>32</sup> Além da coordenação da construção e manutenção de fortificações, os engenheiros-mor propiciaram a circulação de formas arquitectónicas no espaço imperial contribuindo, ao mesmo tempo, para o controlo político e militar e para a homogeneidade arquitectónica de tão vastos territórios (Cf. Rafael MOREIRA, “O engenheiro-mór e a circulação das formas no Império Português”, in *Portugal e a Flandres, 1550-1680*, Lisboa, 1992, pág. 97-107).
- <sup>33</sup> Não deixa de ser significativo que a encomenda de grandes obras se atomize em torno de iniciativas particulares, em que se podem contar, por exemplo, a reconstrução da capela-mor dos Jerónimos, custeada por D. Catarina a partir de 1571 (Annemarie JORDAN GESCHWEND, “A Capela-mor: um panteão real para a dinastia de Avis”, in *Jerónimos, 4 Séculos de Pintura* [Coord. Anísio Franco], vol. II, Lisboa, 1993, pp. 74-90) a construção da Igreja de Nossa Senhora da Luz, a expensas da Infanta D. Maria e os episódios ligados ao mecenato do cardeal D. Henrique em Évora, de que a construção da igreja do Espírito Santo é um caso paradigmático.
- <sup>34</sup> Ao contrário do que pensa Rui Carita, Álvaro Pires não foi Provedor das Obras Reais antes de 1578 ou de 1579. Basta um rápido olhar pela documentação compulsada por Sousa Viterbo para se ter disso uma prova concludente: em 1566 aparece referido João Carvalho na certidão de uma mercê dada a Baltasar de Arruda, como “fidalgo de mynha casa e prouedor de mynhas obras” (vol. I, pág. 513); em 1568, na mercê de 18 mil réis

de ordenado a Francisco Godinho mestre das obras de carpintaria “que mão fazer nesta cydade de Lixboa” (IDEM, pág. 427); em 1573, na nomeação de Pero Gomes como mestre de carpintaria dos paços reais (IBIDEM, pág. 437). O moço fidalgo João Carvalho, filho de Pero Carvalho, aparece em 1576 nas *Matrículas da Casa de D. Sebastião* (BNL, Reservados, Mss. 208, nº 36, fl. 16vº). Integrando a expedição africana de D. Sebastião (cf. *Rol dos Homens que El Rey Mãdou Aperceber*, B.N.L., Secção de Reservados, Cod. 398, fl. 24 e segs.) a sua sorte consta do alvará de 18 de Agosto de 1590 de confirmação de privilégios das herdades de Gonçalo Pires de Carvalho, filho de João Carvalho, “que morreu na Batalha de Alcacer” (“Os originais do Cartório da Câmara Municipal de Évora” in *A Cidade de Évora*, nos. 53-54, Anos XXVII-XXVIII, Janeiro-Dezembro, 1970-71, pág. 128). Um outro filho de João Carvalho, Pero Carvalho, foi feito prisioneiro, tendo morrido em terras africanas. (cf. *Rol dos fidalgos que ficaram cativos em Africa dispôs do disbarate del Rey Dom Sebastiam o anno de 76 em agosto*, Biblioteca Nacional, Secção de Reservados, Cod. 1569). Em Agosto de 1581, D. Maria de Castro, viúva de João Carvalho, recebia a tença devida às viúvas de todos os que haviam perecido na jornada de África (AN/TT, Núcleo Antigo, Ementas da Casa Real, nº 124, fl. 26vº).

<sup>35</sup> Esta informação, que agora damos em primeira mão, é de capital importância para o entendimento de uma obra capital da arquitectura portuguesa bem como do alcance do envolvimento régio. Em 14 de Janeiro de 1581 escrevia Filipe II ao Meirinho-mor D. Duarte de Castelo-Branco: “*Meirinho mor Amiguo Eu El Rey uos enuio muito saudar ey por meu seruiço que se ponha logo em effeito a obra que tenho assentado que se faça nos Paços da Ribeira cõforme a ordem que de cá [de Elvas] levou felippe terço e que se conçertem logo os Paços de Almeirim de tudo o necessario para eu poder estar nelles. E escreuo a Alvaro Pires que entenda logo em ambas estas cousas e uos falle no dinheiro que pera ellas for necessario...*” B.A. 49-X-1, fl. 299. Esta entrevista é confirmada em outra carta de Filipe II, escrita a 8 de Junho de 1580, de Badajoz, ao embaixador de Castela em Portugal, Rodrigo Vasquez Arze: “*...Quedo assi mesmo advertido de la yda de Phelippe Terzio á Eborá, y tengo por bien de servirme del como se os escrivio con el passado, y assi le podreis avisa[r] (se ya no lo haviendes hecho) que se venga luego con la cubierta y por el camino que lo pueda hazer con mas seguridad. No es mal indicio el aver cessado la fortificacion de Setubal y Cabeça Seca procurareis saber como ha quedado y avisareisme dello*”. A.G.S., Estado, Leg. 8769, fls. 88, transcrita em Francisco Ribeiro da Silva, “A diplomacia secreta de Filipe II em Portugal e os mesteirais de Lisboa (1579-1580), in *Estudos de Homenagem a Jorge Borges de Macedo*, Lisboa, 1992, pág. 263. Geoffrey PARKER (“Philip II and his world” in *Spain, Europe and the Atlantic World - Essays in honour of John H. Elliot*, Cambridge, 1995, p. 250) refere a presença de Terzi no Escorial, com Juan de Herrera, de onde terão ambos partido com ordens para virem a Portugal trabalhar nos palácios reais. Esta afirmação parece, no entanto, ter uma base dedutiva e carece de confirmação documental.

A controversa questão da autoria do Torreão fica, em parte, esclarecida. Em parte porque se torna evidente que a génese do projecto deve ter resultado da discussão prévia do programa entre o próprio rei, Terzi e, possivelmente, Herrera. De qualquer modo, a responsabilidade da direcção do estaleiro e a possibilidade de alterar as traças estabelecidas fazem de Terzi o principal protagonista desta obra. Como tal o lembraria mais tarde o arquitecto Mateus do Couto no seu Tratado de Arquitectura, sancionando determinada liberdade estilística porque já a havia usado Terzi no Torreão da Ribeira (*Tratado de Architectura que leo o Mestre Architecto Matheus do Couto O Velho no anno de 1631*, fl. 24)..

<sup>36</sup> *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, XXXIII, 1859, 326-32.

<sup>37</sup> B.A. 49-X-1, fl. 314. Carta solicitando que se pedisse parecer a Terzi e Álvaro Pires sobre o estado das obras.

<sup>38</sup> *Idem*, fls. 351vº e 352, esta expedida de Tomar, onde de reuniam então as Côrtes.

<sup>39</sup> *Ibidem*

<sup>40</sup> Regista-se, na correspondência de D. Diogo de Castelo-Branco para Filipe II, informação regular sobre o andamento destes e de outros trabalhos (B.A. 49-X-4): a 19 de Janeiro de 1581 confirmava a entrega de dinheiro a Álvaro Pires e Terzi ( fl. 246 ), no dia 10 de Fevereiro referia a preparação, com o Provedor das Obras, do estrado e bancos para as Côrtes de Tomar (fl. 257), a 17 de Fevereiro referia ter dado ordem a Luís César e a Álvaro Pires para acompanharem Terzi às obras dos paços e armazéns (fl. 262), no dia 19 de Abril falava também de intervenções nos Paços de Sintra e Almeirim, ressaltando que o dinheiro nunca faltaria para estas empreitadas (fls. 310 e 310vº) e, enfim, no dia 26 do mesmo mês, declarava ter entregue 20 mil cruzados para as obras da Ribeira, a pedido de Terzi, além de uma soma não especificada para Almeirim (fl.315vº).

O dinheiro que faltava para as obras escasseava, também, para o pagamento do ordenado devido a Álvaro Pires. A 31 de Janeiro de 1584, por exemplo, ainda se deviam trinta mil réis ao Provedor referentes ao exercício do ano anterior (AN/TT, Núcleo Antigo, Ementas da Casa Real, Lº 125, fl. 10).

<sup>41</sup> Sobre a renovação orgânica imposta por Filipe II e consumada na obra de Herrera veja-se Catherine WILKINSON ZERNER, *Juan de Herrera - Architect to Philip II of Spain*, New Haven and London, 1993.

<sup>42</sup> AN/TT, Chancelaria de Filipe I, *Registo de carta régia a Gonçalo Pires Carvalho para concessão do cargo de Provedor das Obras*, Doações, Livro 18, fls. 231 e 231vº. Além das confirmações regulares de privilégios, exaradas nas Chancelarias deste reinado e dos seguintes, a importância crescente de Gonçalo Pires Carvalho levou à sua nomeação, em 1594, para o Conselho Régio (AN/TT, Arquivos Particulares, Arquivos Pessoais e de Família, Coleção Adília Mendes, mc. 2, nº 36). É desconhecida a actividade de Gonçalo Pires anteriormente a 1588, salvo duas breves notícias de pagamentos lançados nas Ementas da Casa Real: em 1584, pela outorga de 100 mil réis a serem pagos no almoxarifado de Setúbal do rendimento que aí tinha (AN/TT, Núcleo Antigo, Ementas da Casa Real, Lº 125, fl. 20); em 1586, de 8.000 réis que lhe montavam *aver de seus corregimentos de escudeiro, a que foi acrecentado de Moço fidalgo, por ter dous mil e oitocentos réis de moradia por mes* (AN/TT, *idem*, fl. 198).

<sup>43</sup> Tanto este Regimento como todos os que referimos em seguida estão hoje perdidos ou, pelo menos, não foram ainda identificados. Através do testemunho indirecto de Gonçalo Pires Carvalho, em carta enviada a Filipe III em 22 de Outubro de 1604, de que se conserva uma cópia, é possível reconstituir uma relativamente longa lista de relatórios e regimentos (Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete de Estudos Olisiponenses, Cx. 49, doc. 197. Transcrição em J. Manuel da SILVA CORREIA e Natália CORREIA GUEDES, *O Paço Real de Salvaterra de Magos*, Lisboa, 1989, pág. 86).

<sup>44</sup> Este documento originou na altura uma provisão que consignava aos paços de Lisboa 200 mil réis de fábrica, aos de Sintra 150, oitenta aos de Salvaterra e aos de “*almeirim ribeira de muja duzentos*”. *Idem*, *ibidem*.

<sup>45</sup> Segundo a expressão de Catherine WILKINSON ZERNER, op. cit., pp. 63 e segs. Geoffrey Parker (op. cit., pág. 250) fala mesmo da “castelhanização” dos palácios reais portugueses, na linha da integração política e territorial dos dois reinos ibéricos.

<sup>46</sup> Sobre o papel de Franciso de Mora, nomeadamente a sua responsabilidade no desenho da Cartuxa de Évora vd. Agustin BUSTAMANTE e Fernando MARIAS, “Franciso de Mora y la arquitectura portuguesa”, in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1987, pp. 277-318. É de salientar igualmente a atribuição do Convento dos Remédios, em Évora, ao arquitecto espanhol.

- 47 Idem, pág. 279.
- 48 Além da documentação compulsada por Eduardo FREIRE DE OLIVEIRA (*Elementos para a História do Município de Lisboa*, Lisboa, 1887, e retomada por Ayres de Carvalho (*D. João V e a Arte do Seu Tempo*, vol. II, Lisboa, 1962, pág. 26). tivemos, por outro lado, oportunidade de revelar o apontamento de uma despesa feita no dia 2 de Janeiro de 1605 com um “*pasaporte a francº de mora aposentador de Palacio para pasar a Portugal...*” (B.A., *Governo de Espanha*, 51-IX-11, fl. 409, Miguel SOROMENHO, “O Mosteiro e Igreja de São Vicente de Fora”, in *O Livro de Lisboa*, Lisboa, 1994, pág. 217, nota [17]).
- 49 B.A. 51-VIII-19, fl. 67 vº (104).
- 50 Em 1 de Fevereiro de 1605, com a menção de que *as traças das obras que paresem a francisco de moura que se devem fazer nas maes Cazas Reaes que V. Magestade tem neste Reino se enviarão brevemente* (B.A. 51-VIII-19, fls. 73vº e 74 [119]).
- 51 Rafael MOREIRA “O Torreão do Paço da Ribeira”, in *Mundo da Arte*, nº 14, Coimbra, 1983, pp. 43-48. Segundo a datação proposta por Rafael Moreira, cerca de 1587-88, os desenhos não podem ser atribuídos a Mora, então fora de Portugal. A manter a autoria, inclinamo-nos para a data de 1605, identificando-os com as traças enviadas a Filipe III por D. Pedro de Castilho. A importância desta campanha transcendeu as próprias balizas da intervenção de Francisco de Mora, pois os planos que deixou eram ainda seguidos nas obras de 1612 e 1619 (*idem*, pág. 43).
- 52 Documento publicado por Eduardo FREIRE DE OLIVEIRA, *Elementos...*, vol. III, pp. 531 e 532. É uma cópia de 1699 da carta original de Filipe II, incluída numa consulta da Câmara a el-rei sobre dúvidas surgidas quanto às jurisdições do Provedor das Obras Reais.
- 53 Idem, pág. 532.
- 54 Sobre a organização do estaleiro do Escorial e a evolução para sistemas de trabalho mais modernos cf. José L. CANO DE GARDOQUI GARCÍA, “El profesionalismo de los maestros y oficiales de la fábrica de El Escorial. La organización de los trabajos”, in *Juan de Herrera y su influencia*, Santander, 1993, pp. 27-42.
- 55 A carta de Filipe II (vd. nota 46) data de 29 de Setembro de 1597; Herrera falecera em Janeiro desse ano.
- 56 Mesmo se estes três lugares, mais do que uma iniciação ao estudo da arquitectura, representavam um estágio na carreira das obras régias (Rafael MOREIRA, “A Escola de Matemática do Paço da Ribeira e a Academia de Matemáticas de Madrid” in *As Relações Artísticas Entre Portugal e a Espanha na Época dos Descobrimientos*, Coimbra, 1987, pág. 66). A inexistência de uma obrigação de aprendizagem teórica, que Rafael Moreira aponta, não parece ser exacta. A composição do Tratado de Arquitectura de Mateus do Couto (vd. nota [28]), por exemplo, outro objectivo não teve do que servir de apoio às lições.
- 57 Segundo o que se depreende na resposta a uma Consulta de Gonçalo Pires Carvalho enviada para Madrid a 17 de Janeiro de 1632 sobre algumas dúvidas havidas na nomeação de Mateus do Couto (Arquivo Histórico Militar de Lisboa, 1ª Divisão, 1ª Secção, Caixa 2, nº 3, transc. in RUI CARITA, *O Regimento de Fortificação de D. Sebastião (1572) e a Carta da Madeira de Bartolomeu João (1654)*, Funchal, 1984, pág. 131).
- 58 Não é por acaso que, pela mesma época, uma organização administrativa idêntica aparece na Casa dos duques de Bragança, a maior casa nobre portuguesa, responsável por um ambicioso programa de encomendas arquitectónicas, no Alentejo. O mais antigo documento até agora identificado com referências ao Provedor das Obras do Duque de Bragança remonta a 15 de Maio de 1601: trata-se de um “*contrato de pedraria das casas novas do Senhor duque de Bragança, entre o seu provedor de obras, Escovar de Lira, e os pedreiros calipolenses Manuel de Loureiro e Manuel Rodrigues para executarem a obra dos novos corpos, no terreiro ducal...*” (Arquivo Distrital de Évora, Tab. A. Cordeiro, livro 6, fls. 60 vº - Vila Viçosa, in Túlio Espanca, “Documentos Notariais inéditos e Artistas Alentejanos dos Séculos XVI, XVII e XVIII”, *A Cidade de Évora*, nos. 67-68, Évora, Anos XL-XLI, 1984-85, pág. 104).
- 59 Em 1595 dizia a Mesa da Consciência e Ordens que *pertendendo o provedor das obras do paço correr cõ as obras de Thomar, Avis e Palmella e Igrejas das ordens: mostrou a Mesa que lhe não competia mas si a pessoas que a Mesa determinar* (BNL, Sec. Res., Col. Pombalina, 154, “Mesa das Três Ordens Militares de Christo, Santiago e Avis: Bullas, Decretos e Assentos” fl. 318). Em 1633, a Mesa da Consciência e Ordens queixava-se novamente da violação da sua jurisdição sobre as obras nas casas das ordens religiosas e militares por parte do Provedor, no que foi atendida por Filipe IV (AN/TT, Mesa da Consciência e Ordens, *Ofícios*, Maço 12 -Cópia da carta régia incluída numa consulta do arquitecto Mateus do Couto II, de 19 de Julho de 1668).
- 60 B.A., 44-XIV-24, fls. 68 e 68vº, *Informação sobre a consulta que se fez acerca da duvida que moueo Vasco Fernandes Cesar contra Gonçalo Pires Carvalho*. Este papel foi despachado em Janeiro de 1627 e faz parte duma colecção de informações e pareceres de Francisco d’Andrade Leitão, Desembargador da Casa da Suplicação.
- 61 A chave do cofre dos papéis do Mosteiro de Santos encontrava-se, em 1605, em poder do Provedor (B.A. 51-VIII-9, fl. 30) bem como as traças dos conventos de Palmela e Aviz (B.A., 51-VIII-fl. 14).
- 62 B.A., 51-VIII-7, fl. 12.
- 63 AN/TT, Mesa da Consciência e Ordens, Lº 20, fl. 4vº.
- 64 Veja-se o pedido de Gonçalo Pires ao rei para que se mandasse passar uma provisão “*para que nenhuma das pessoas que tem tendas no pateo da capella dos meus paços da Ribeira da cidade de Lixboa possa vender nem trespassar os lugares das ditas tendas nem polas de novo sem sua licença*”, B.A., 51-VIII-6, fls. 41 e 42.
- 65 Um processo tão bem documentado como mesquinho foi o que se levantou a propósito da repartição dos lugares nos palanques montados para uma festa de touros, em 1605 ( B.A., 51-VIII-7, fl. 12).
- 66 O testemunho do Provedor sobre esta empreitada é significativo: os planos de Nicolau de Frias foram postos à consideração do Conde de Portalegre por Gonçalo Pires Carvalho, que tratou ao mesmo tempo de assegurar o financiamento da obra e a compra de alguns materiais. Residindo em Sacavém, o Provedor prontificava-se, por outro lado, a acudir a Belém sempre que se tornasse necessário (AN/TT, Corpo Cronológico, Maço 114, nº 35). Acompanha a missiva o orçamento do arquitecto (Idem, nº 34). Sobre a cerimónia fúnebre e o cadafalso erguido por Nicolau de Frias cf. a *Relação das Exequias D’El Rey Dom Philippe nosso Senhor, primeiro deste nome, que Deos tem*, Lisboa, 1600.
- 67 Com Gonçalo Pires de Carvalho estava em 1605 a traça do Convento de Palmela e, provavelmente, a do Convento de Avis (B.A., 51-VIII-8, fl. 41).
- 68 B.A. 51-VIII-18, fl. 160vº.

- 69 B.A. 51-VIII-18, fl. 201vº.
- 70 B.A. 51-VIII-18, fl. 213.
- 71 No correio ordinário de 12 de Fevereiro de 1608: “*Sendo eu [D. Pedro de Castilho] informado que V. Magestade tinha mandado dinheiro para as sepulturas del Rey D. Sebastião que Deus tem e Del Rey D. Henrique e para os Retabulos das Capellas em que ellas ouverem de estar falej com gonçalo pires Carvalho e delle entedy que não tinha V. Magestade respondido a hua Consulta que sobre esta materia se lhe mandara de que aqui vay a copia com as traças que se fizerão para esta obra e assy me pareço que devia enviar estes papeis a V. Magestade para que V. Magestade seja servido de os mandar ver e ordene que se trate della persupondo que tudo o que for fazersse ella de maneira que não peje o cruzeiro que he tão insigne como se sabe se deve procurar ficando estas sepulturas com a descencia necessaria e com esta vay uma relação da despeza que do dito dinheyro se tem feito*”. B.A., 51-VIII-19, fl. 81.
- 72 AN/TT, Mosteiro dos Jerónimos, Maço 2, Doc. 52, nº 13, publ. in Anísio FRANCO (dir.), op. cit., vol. II, pág. 414. Vd. também Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal 1612-1657*, Tese de Doutoramento policopiada, Coimbra, 1992, vol. I, pág. 649.
- Alguns anos mais tarde, no contrato para a pintura dos tectos da capela-mor da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos, firmado em 1604 com os pintores Fernão Gomes e Diogo Teixeira, Gonçalo Pires Carvalho surgiria como uma das testemunhas, na qualidade de Irmão da Santa Casa da Misericórdia. Fruto do acaso ou da exiguidade do meio artístico lisboeta, esta associação pode remeter, por outro lado, para a capacidade do Provedor em orientar o gosto das clientelas mais activas (Dagoberto Markl e Vitor Serrão, “Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos [1580-1613]” Sep. do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III Série, nº 86-1º Tomo, 1980, p. 52).
- 73 BNL, Secção de Reservados, Col. Pombalina, nº 641, fl. 585.
- 74 Rafael MOREIRA, *Jerónimos*, Lisboa, 1991, pág. 10.
- 75 No denominado Códice Cadaval (AN/TT, Ilum. 38) conservam-se dezenas de desenhos de Giovanni Vincenzo Casale, Alexandre Massai, Leonardo Turriano, Filipe Terzi, Tiburcio Spanochi, entre outros, na sua maioria dedicados aos problemas da embocadura do Tejo. O único álbum seiscentista de desenhos de máquinas conhecido entre nós, na linha da tradição toscana que remontava a Tacola e a Francesco di Giorgio Martini, apareceu também na sequência dos trabalhos efectuados na foz do Tejo. O álbum manuscrito, composto pelo engenheiro Leonardo Turriano, reúne dois documentos diversos, um sobre a construção da fortaleza de São Lourenço da Cabeça Seca (Bugio), outro, datável de 1622, com os inventos para as dragagens fluviais (*Portugal e Flandres*, [dir. Rafael Moreira], Lisboa, 1992, pp. 180-183). Alexandre Massai foi o responsável por uma outra colecção de estudos, apresentados na sua *Descrição do Reino de Portugal* (1621), formada pelos desenhos deixados por G. Vincenzo Casale (vd. Lívio da COSTA GUEDES, *Aspectos do Reino de Portugal nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, 1989). Mais testemunhos gráficos, ainda por identificar, devem existir em bibliotecas e arquivos portugueses e espanhóis, como aquele, recentemente publicado, com o desenho aguarelado de um dispositivo defensivo projectado em 1589 para impedir a entrada na barra do Tejo (AA.VV., *El Dibujo Técnico en la Historia, Siglos XVI, XVII y XVIII*), Valladolid, 1990, pp. 54-55).
- 76 Publ. in Lívio da Costa Guedes, op. cit., pág. 62.
- 77 B.A. 51-VIII-18, fl. 210vº.
- 78 B.A. 51-IX-3. Da relação de todos os officios dependentes do Provedor das Obras Reais consta efectivamente o do Engenheiro-Mor do Reino.
- 79 Gastão de MELO DE MATOS, “Panfletos do séc. XVII”, in *Anais da Academia Portuguesa de História*, vol. X, Lisboa, 1961, pp. 21-22.
- 80 Vd. nota (20).
- 81 AN/TT, Chancelaria de Filipe III, Doações, Lº 32, fl. 44.
- 82 B.A. 51-X-1. Deste copião de cartas do Governo de Portugal ressaltam as missivas de 24 de Setembro de 1631 (fls. 55 e 55vº), esta enviada a Lourenço Pires Carvalho com queixas relativas ao preço excessivo dos orçamentos elaborados pelos architectos para as obras do paço, e a de 27 de Dezembro de 1631, pedindo mais dinheiro para as mesmas obras (fls. 317 e 317vº).
- 83 B.A., 51-IX-3, fls. 189 e segs.
- 84 “O SITIO DESTA CAPELLA DA TRINDADE COM ESTA PARTE DO CRUZEIRO OPPOSTA A ELA FES E ORNOV G.LO PIZ CARVALHO E D. CAMILLA DE NORONHA SVA MOLHER POR LHO CONSEDER A COMP.A PERA SEV IASIGO E DE SEVS DESCENDENTES ERA DO SÖR 1622 ANNOS”. Leitura de Vitor Ribeiro, *A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (Subsídios para a sua História)*, Lisboa, 1902, pág. 199.
- 85 Vitor SERRÃO, “Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650)”, Sep. do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III Série, nº 90, Lisboa, 1984-1988, pág. 26.
- 86 Vitor RIBEIRO, op. cit., pág. 199, retomada em AYRES DE CARVALHO, “Dom João V and the Artists of Papal Rome” in *The Age of the Baroque in Portugal*, New Haven and London, 1993, p. 34. Sobre esta capela e a novidade que o projecto de Baltasar Álvares representou ver também Vitor SERRÃO, “Lisboa Maneirista - Oito notas a propósito da imagem da cidade nos anos 1557-1668”, in *O Livro de Lisboa* (Coord. de Irisalva Moita), Lisboa, 1994, pág. 199.
- 87 As implicações simbólicas e a dimensão heroica deste trabalho estão bem expressas no relato de Vasari que atribui ao próprio Cosimo de Medicis a descoberta, através de manipulações alquímicas, da forma de endurecer o ferro e torná-lo capaz de trabalhar o pórfiro (Claudia CONFORTI, *Giorgio Vasari architetto*, Milano, 1993, pág. 14)
- 88 Idem, pág. 20.
- 89 Rafael MOREIRA, “A arquitectura militar” in *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*, vol. 7, Lisboa, 1986, pág. 150.
- 90 Embora a notícia sobre o oratório de Gonçalo Pires Carvalho, em Évora, como consta de um auto de visita lavrado em 1591, contenha dados curiosos: ali existia um “*altar de madeira grande de abobada per sima todo de diamantes dalvanaria e oito columnas aroda por dentro*”, desactivado havia mais de trinta anos. Em 1597, continuava o oratório no mesmo estado de abandono. BPADE, B. da Manizola, Livro das Visitações dos Oratórios da Cidade de Évora, Cod. 61, fls. 52-52vº, cit. in Maria Antónia BARRELAS SEQUEIRA HESPANHOL, *Dom Theotónio de Bragança, o Primeiro Arcebispo de Évora no Domínio Filipino (1578-1602)*, Tese de Mestrado em História Moderna apresentada na Faculdade de Letras de Lisboa, ex. policopiado, Lisboa, 1993, pp. 230 e segs.
- 91 Esta consulta conserva-se actualmente na British Library, em Londres, incluída numa miscelânea de manuscritos portugueses seiscentistas (Ms.

Egerton 1135, fls. 1 a 5). É um extenso documento em que Gonçalo Pires Carvalho refere os sucessos mais importantes dos seus ascendentes. No essencial, confirma as indicações de outras fontes. A sua data tardia em relação à actividade dos primeiros Provedores, cuja memória Gonçalo Pires Carvalho quis concerteza compôr, deve ser tomada em consideração: por essa razão não o utilizámos com mais abundância.

<sup>92</sup> B.N.L., Secção de Reservados, cod. 10607, *Relação das Pessoas que forão prezas pelo Crime de Leza Magestade depois da Aclamação do Sereníssimo Senhor Rey Dom João o quarto*, fls. 110 e 110v<sup>o</sup>.

Uma das últimas notícias sobre Lourenço Pires de Carvalho refere-se à resolução da Mesa dos Escravos do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Engrácia sobre a medição da respectiva capela. A Mesa acordou em que a medição fosse feita, a 12 de Janeiro de 1640, pelo architecto Mateus do Couto e a ela assistisse, além de outros irmãos, Lourenço Pires Carvalho (Ayres de Carvalho, *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, Lisboa, 1971, pág. 27).

Universidade de Salamanca

## RESUMEN

Este artigo trata de la figura de los Pires de Carvalho, una familia de comerciantes portugueses que se asentó en Salamanca durante el reinado de Felipe II. El texto analiza su presencia en la ciudad, su actividad económica y su integración en la sociedad salmantina. Se menciona su participación en el comercio de especias y textiles, así como su papel en la fundación de la capilla de Santa Engracia. El autor también discute la importancia de los documentos de archivo para comprender la historia de esta familia y su impacto en la ciudad.

La figura de los Pires de Carvalho es una parte importante de la historia de Salamanca. Su actividad económica y su integración en la sociedad salmantina son temas que merecen ser estudiados con más detalle. Este artículo intenta proporcionar una visión general de su vida y su legado en la ciudad.



# José Benito de Churriguera en Salamanca (1692-1699)

M.<sup>a</sup> Nieves Rupérez Almajano  
Universidad de Salamanca

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*El artículo se centra en la actividad desarrollada por José de Churriguera en Salamanca, desconocida casi por completo hasta hace unos años. A través de nuevos datos documentales hemos podido determinar el momento de su vuelta a Madrid, en abril de 1699, y precisar con más detalle algunas de las obras que le ocuparon en esta ciudad. En ellas se aprecian rasgos que permiten entroncarlas con la tradición castiza madrileña en la que se había formado este arquitecto. Dejando al margen los trabajos de San Esteban, bien conocidos, nos hemos centrado en la capilla del Colegio de Oviedo, analizando su proceso constructivo iniciado en 1694 y sus rasgos más destacado. Hemos identificado la capilla de Nuestra Señora de las Angustias, cuya autoría se atribuye el propio José Churriguera, y realizamos un estudio detallado de la misma. Asimismo, precisamos cual fue la participación de este maestro en el Convento de San Agustín y las causas del pleito que se prolongó hasta su muerte. Finalmente hacemos referencia a otras empresas de menor envergadura en las que participó este arquitecto, como la construcción del camarín de la iglesia de San Benito, el retablo de Carbajosa de la Armuña o diversos informes periciales.*

## SUMMARY

*This article is based on the work developed by José de Churriguera in Salamanca, nearly completely unknown till a few years ago. We have been able to determine exactly the time of his coming back to Madrid, in April 1699, through papers and fix with more details some of the works he was busy in this town. You can see features that allow us to connect him with the tradition from Madrid in which he had been educated. Apart from the works at St. Steph's in Salamanca, well known, we have worked on the school of Oviedo chapel analysing its building process, begun in 1694 and its most characteristic features. We have identified our Lady of Sorrow's chapel whose authorship is given to him, and we have done a detailed study of it. Besides, we said which was his work in the St. Agustín's Convent and the reasons of his lawsuit that lasted till he died. Finally, we mention to other less important works in which he took part as the building of the "camarin" of St. Benito's church, an altarpiece in Carbajosa or different expert reports.*

---

La vida y la trayectoria artística de los Churriguera es suficientemente conocida en sus líneas fundamentales. Sin embargo, hasta hace unos años se ignoraba casi por completo la actividad desarrollada en Salamanca por el mayor de los hermanos, José Benito<sup>1</sup>, y todavía es posible precisar con más detalle algunas de las obras atribui-

das o incrementar su número, a la luz de nuevos datos documentales. Este es el objetivo que nos proponemos en las páginas siguientes.

Como es sabido José de Churriguera se trasladó a la ciudad del Tormes entrado el año 1692 para realizar el retablo de San Esteban, que había contratado el 26 de

enero<sup>2</sup>. La admiración y el prestigio que le granjeó esta obra en el pueblo salmantino está fuera de dudas. Una vez concluida, en febrero de 1694, diferentes colegios, conventos y parroquias de la ciudad acudirán a él para encargarle diversos proyectos, al iniciarse una reactivación de la construcción a finales del siglo XVII.

Estas buenas perspectivas le moverían a prolongar su estancia en Salamanca más de lo que inicialmente debía haber previsto, al menos hasta marzo de 1699, como veremos. En estos siete años escasos desarrolló una intensa actividad, y no hay mejor prueba de la influencia que ejerció en este ámbito, como la cantidad de atribuciones que se le han hecho, sin más fundamento que el exceso decorativo que presentaban.

José de Churriguera seguirá trabajando para el Convento de San Esteban. En años sucesivos, desde 1694, realiza el retablo de la capilla de la Virgen del Rosario, por encargo de la cofradía titular, concierta la obra interior de la librería y ejecuta el tornavoz del púlpito<sup>3</sup>, pero lo que le detuvo en esta ciudad fueron unos encargos de mayor envergadura. Parecía sentirse especialmente satisfecho de dos: la capilla del Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo y la capilla de Nuestra Señora de las Angustias “con su ymagen de escultura”, pues alude explícitamente a ellas, junto al retablo de San Esteban, en los méritos que presentó a finales de 1698 para obtener el puesto de aparejador mayor de las Obras Reales, vacante por la muerte de Bartolomé Hurtado<sup>4</sup>. Se trata de dos proyectos arquitectónicos –los primeros documentados del autor– que, junto a otros realizados por este artífice en la propia Salamanca, avalan su propia consideración como arquitecto, en parangón al menos con la de retablista y escultor que siempre se ha destacado. Por otra parte, la valoración que los propios ilustrados hacen de estas obras está lejos de suponer el rechazo total que provocan los retablos, apodados “churriguerescos” como mayor insulto, lo cual es una prueba más del espíritu innovador y versátil que caracteriza a este arquitecto<sup>5</sup>.

## LA CAPILLA DEL COLEGIO DE OVIEDO

Rodríguez G. de Ceballos confirmó documentalmente la atribución de la capilla del Colegio de Oviedo a través de la escritura por la que Joaquín de Churriguera se comprometía, en julio de 1699, a terminar en ella lo que había dejado inconcluso su hermano José, acomodándose en todo a las trazas y planta realizadas por éste<sup>6</sup>.

Aunque desgraciadamente esta capilla fue destruida por los franceses en 1812<sup>7</sup>, no está de más que conozcamos algunos detalles sobre su construcción, dado el nivel artístico que debió tener, su posible influencia en obras posteriores y la estima que José de Churriguera mostraba por ella. El aprecio debió ser general, pues cuando en

1713 Joaquín de Churriguera solicita el puesto de maestro mayor de la Catedral, cita esta capilla realizada por su hermano, para demostrar que un ensamblador estaba perfectamente capacitado para la arquitectura, alegando que los principios fundamentales eran comunes a todas las artes<sup>8</sup>.

El Colegio de Oviedo era uno de los cuatro Mayores que había en Salamanca<sup>9</sup>. Su edificio –“sólido, elegante y cómodo”– fue construido sobre el solar de la casa del conde de Alba, inmediato a la parroquial de San Bartolomé y al Colegio de Cuenca. No tenía la categoría artística de este último<sup>10</sup>, pero su afán de ostentación no era menor. Como el resto de los colegios, procuró continuamente mejorar su fábrica, en la medida en que lo permitían su hacienda, el terreno disponible y lo ya construido. De hecho, las obras de la capilla siguieron a las que unos años antes –en 1675– se habían iniciado para levantar nuevas dependencias en las que disponer habitaciones para los colegiales y diversas piezas comunes para el servicio del Colegio, así como otras estancias destinadas a los familiares, que constituirían la “hospedería”, tomando una iniciativa que imitarán los otros Colegios. La traza y condiciones de estas obras fueron realizadas por Juan de Setién Güemes<sup>11</sup>.

La decisión de construir una nueva capilla<sup>12</sup> debió empezar a fraguarse a partir de 1679, año de la beatificación de Toribio Alfonso de Mogrovejo, arzobispo de Lima. El motivo principal sería honrar a su antiguo colegial, pues aunque estuviese dedicada en primer lugar al Salvador<sup>13</sup>, en el misterio de la Transfiguración, en ella se expondrían a la veneración las reliquias del santo que poseía el Colegio<sup>14</sup>. Estas intenciones quedan patentes en la información que ofrece aquel en 1795, con motivo de la imposición de un censo: “... el dicho collexio está haziendo y redificando de nuevo la capilla del, para la zelebración de las misas que en el discurso del año en ella se dizen, y para hacer oración y otros actos de virtud los collexiales que del son y fueren de aquí adelante, en la qual y su altar, que de nuevo asimismo se a de fabricar, se a de poner la reliquia de santo Thoribio de Mogrovejo, collexial que fue del, y la echura del santo de talla de cuerpo entero y otras cosas, para que esté dicha capilla con toda dezencia”<sup>15</sup>. De hecho la capilla se conocerá desde el primer momento como “Capilla de Santo Toribio”.

En esta ocasión, tanto para realizar el proyecto –trazas y condiciones– como para ejecutarlo, se prefirió a José Benito de Churriguera frente al maestro de la Catedral, Juan de Setién, que venía acaparando hasta el momento las obras principales de la ciudad<sup>16</sup>.

Desconocemos la fecha en que se firma el contrato, pero nos consta que la construcción se había iniciado ya a principios de 1694. En mayo de este año el Colegio de Oviedo otorga poder para cobrar 25.680 reales que tenía en depósito Martín Fernández de Tejada, y necesitaba

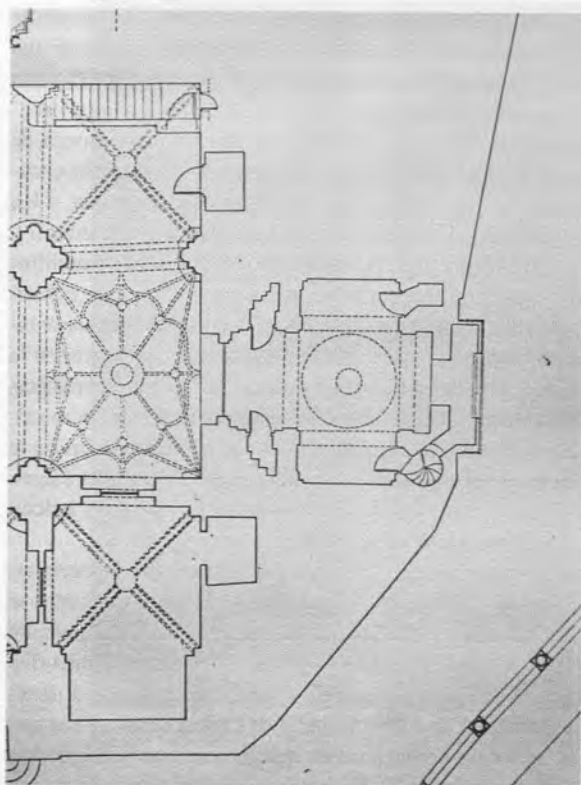


Fig. 1. Planta de la antigua Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Iglesia de San Martín. 1695.

para proseguir “la nueva fábrica que está aciendo de la capilla de Santo Thoribio Mogrovejo”. Este dinero, por otra parte, se había dado precisamente con esa finalidad<sup>17</sup>. Todo parece indicar que para construir la capilla se contó con la ayuda de antiguos colegiales bien situados, que otorgaron distintos donativos. En otras ocasiones, el propio Colegio les reclamará el legado que “como hijos de la casa” debían dejarle por una vez, intentando recaudar esa cantidad incluso de los bienes de su exopolio, como sucedió tras la muerte de D. Antonio de Medina, obispo de Cartagena, o de D. Juan de Villace, obispo de Plasencia<sup>18</sup>.

El Colegio de Oviedo no escatimó esfuerzos y diligencias que pudieran proporcionarle algún ingreso, pues aunque sus rentas eran “sabrosas y cuantiosas”, no ofrecían la suficiente liquidez como para hacer frente a un gasto tan extraordinario como éste. Desconocemos cual fue el presupuesto previsto por José de Churriguera, pero a juzgar por el que ofreció al Colegio de Cuenca tres años más tarde, el testimonio de diversos testigos y lo que posteriormente costó el retablo, lo gastado en la capilla no bajaría de los 25.000 ducados, y seguramente los superó con creces<sup>19</sup>. Lo más probable es que el precio inicial fuese exclusivamente un tanteo aproximado, realizándose las obras por administración bajo la vigilancia y control de José de Churriguera y pagándose los



Fig. 2. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Exterior.

jornales y materiales conforme se trabajaba, tal como es habitual en varias de las obras que contrata.

Después de haber invertido “muchas cantidad de maravedís” de sus propios ingresos y de limosnas, en agosto de 1695 el Colegio de Oviedo se vio obligado a recurrir a la imposición de diversos censos, para evitar la paralización de la construcción, con el daño consiguiente a lo ya fabricado y el deterioro de los materiales que estaban comprados. Suscribió entonces tres censos por un valor de 30.800 reales<sup>20</sup>, y aún tuvo que tomar dos más en abril y agosto de 1696 por un total de 16.000 reales<sup>21</sup>. En la información de utilidad ofrecida en esta fecha se dice “estar echa la mayor parte de dicha capilla”, y que se había cesado “en la obra por falta de dineros para su fenezimiento”. Según cálculos de los maestros, lo que faltaba por realizar superaría los cuatro mil ducados<sup>22</sup>. Entre otras cosas parece que no estaban terminadas las cubiertas, que se dispondrían con estos últimos caudales.

Por consiguiente, y en función de estos datos, la Capilla del Colegio de Oviedo se habría construido en lo fundamental entre comienzos de 1694 y finales de 1696. Probablemente fue la falta de dinero que se advierte en este último año, lo que impidió a José de Churriguera concluir todos los detalles de la obligación contraída, especificada en más de dieciseis cláusulas.

En los años siguientes los trabajos debieron paralizarse prácticamente y vemos a Churriguera ocupado en otros encargos que acaparan su atención hasta que decide volver a Madrid.

Sin embargo, cuando la marcha del arquitecto parece definitiva, el Colegio de Oviedo reacciona y el 6 de mayo de 1699 da poder a su colegial D. Alvaro de Villegas para que demande a José de Churriguera y le obligue a volver "a esta ciudad a acavar de perfeccionar la obra de la capilla que en este Colexio a empeçado y la a dejado por acavar, y cumpla con todo lo que tiene tratado y condicionado con este Colexio en razón del feneamiento de dicha obra"<sup>23</sup>. Este recurso no consigue que José de Churriguera regrese a Salamanca, pero traspasa la obligación de acabarla a su hermano Joaquín quien, el 30 de julio de ese año, se compromete -como más arriba señalamos- a terminar antes de Navidad lo más esencial por un valor de 17.500 reales<sup>24</sup>. En esta ocasión el Colegio de Oviedo exigió como fiador al platero Juan de Figueroa Vega, para asegurarse el cumplimiento. La obligación de Joaquín se reducía a completar algunos elementos decorativos, disponer el suelo y acabar de construir la sacristía, que casi no se había empezado, lo cual nos confirma lo avanzado de los trabajos.

A través de esta escritura y de noticias posteriores podemos conocer algunos de los rasgos arquitectónicos de esta capilla, que permiten, al igual que sucede con los retablos, entroncarla con la tradición madrileña en la que se había formado José de Churriguera. Así, éste proyecta una capilla, posiblemente de cruz latina y una nave, en la que el elemento dominante era una cúpula construida por el procedimiento encamonado implantado por el hermano Bautista y divulgado por Fray Lorenzo de San Nicolás. Este sistema no suponía una novedad en Salamanca, pues había sido utilizado por el propio fray Lorenzo en el convento de Agustinos Recoletos, y aplicado por su indicación en la cúpula de la iglesia de las Madres Agustinas<sup>25</sup>. Sin embargo, el hecho de que emplee la cúpula en la capilla de un Colegio manifiesta claramente un intento de magnificar ese espacio, muy a tono con el espíritu de ostentación que caracterizaba a estas instituciones<sup>26</sup>.

Como era frecuente en las iglesias madrileñas<sup>27</sup>, la cúpula arrancaba de un tambor, realizado en piedra, que formaba un ochavo al exterior sobre el que apoyaba el faldón del chapitel que ocultaba la media naranja; también poseía linterna de planta octogonal, en la que se abrían ocho ventanas separadas por pilastras para proporcionar luz al interior, y terminaba en una aguja que sostenía la veleta compuesta por una bola hueca y la cruz. Tanto el chapitel como la aguja iban guarnecidos de pizarra y emplomados<sup>28</sup>. Este chapitel o "torre", como la llama Zaonero, sería el elemento visual más característico que distinguiría al Colegio de Oviedo a partir de este momento.

En el interior, la importancia jerárquica de la media naranja, construida en yeso, se acentuaba mediante una mayor riqueza decorativa. Joaquín de Churriguera sería el encargado de ejecutar la mayoría de los motivos ornamentales que ya figuraban en la traza y condiciones de José Benito, entre los que destacaban "los quatro escudos de las pechinas y las quatro tarjetas del anillo, y los modillones de la cornisa y demás adornos de cantería y yesería"<sup>29</sup>. Es significativo que se detalle los "modillones", es decir, ménsulas sencillas o pareadas, que constituyen un motivo peculiar de la decoración de los entablamentos<sup>30</sup>. La ornamentación se debía concentrar en la cúpula y en las cubiertas, mientras los muros permanecían lisos, articulados posiblemente por pilastras, pero salvaguardando la claridad estructural que contribuiría a la magnificencia que admiraban los contemporáneos. Quizá lo único que animaba este espacio era un balcón que comunicaba con la sala rectoral.

En la capilla se combinaron distintos materiales. Siguiendo la tradición salmantina, en los muros visibles se empleó sillería de Villamayor de gran calidad, pues en 1836 el rector del Colegio de San Bartolomé estaba dispuesto a ceder al gobernador militar toda la piedra perteneciente del destruido Colegio de Oviedo, con tal "de que no se tocase en las paredes que lo cercaban y las piedras finas de la capilla"<sup>31</sup>. El solado se realizó a base de pizarra dispuesta entre cintas de piedra pajarilla o granítica, que también se empleó en las gradas del presbiterio y en la puerta principal. Se imitó en esto al Colegio Fonseca, en cuya fachada se combinan el granito con la piedra arenisca de Villamayor, pues es de suponer que las esculturas diseñadas para la portada por José Benito, que se obligó a poner Joaquín de Churriguera, estarían talladas en esta última piedra, mucho más blanda<sup>32</sup>. La capilla tenía en realidad dos puertas, una hacia el interior del colegio y otra -la principal- que daba al exterior de la calle<sup>33</sup>. A esta portada debía referirse Ponz cuando señala: "La portada antigua es mucho mejor en su línea que la moderna, y ésta debe entrar en la clase de extravagante y fea"<sup>34</sup>. Completaban el exterior de la capilla antepechos y balaustres.

El juicio despectivo de Ponz no se extiende al interior, quizá porque no lo conociese realmente, como parece suceder con algunas obras que cita. Sin embargo, tanto Rojas y Contreras como el autor de la España Sagrada señalan que era "magnífica" y "grandiosa". William Dalrymple, que visita Salamanca en 1774, apunta que era una capilla "limpia y elegante"<sup>35</sup>, y en 1832 se dice que era "hermosa". A su magnificencia contribuiría considerablemente el retablo de mármoles y jaspes ejecutado por Juan de Sagarvina y Simón Gabilán en 1756, con un relieve que representaba a Santo Toribio Mogrovejo, realizado por Luis Salvador Carmona<sup>36</sup>.

Algunos de los rasgos de esta capilla nos llevan inmediatamente a compararla con la del Colegio de San



Fig. 3. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Vista general del interior.

Bartolomé —hoy parroquia de San Sebastián—, construida casi treinta años después por Alberto de Churriguera. En este caso se trata de una capilla de planta de cruz latina, de brazos cortos, con cúpula en el crucero volteada sobre pechinas y provista de tambor octogonal y linterna, como la anterior. Los escudos de las pechinas, los modillones de los entablamentos, la rica decoración de tipo vegetal del intradós de la cúpula y bóvedas frente a la limpieza de los muros, la solución de enmascarar el domo con un chapitel octogonal, e incluso la doble puerta, a pesar de su variante interpretativa imposible de valorar, tendrían como antecedente la capilla del Colegio de Oviedo, lo cual es comprensible puesto que Alberto de Churriguera estaba trabajando en 1698 junto a su hermano en el Convento de los Agustinos<sup>37</sup>, y es prácticamente seguro que antes había colaborado con él en el Colegio de Oviedo, donde iría mejorando su formación profesional<sup>38</sup>. El tamaño de ambas capillas tampoco debió ser muy diferente, aunque fuese ligeramente mayor la de San Bartolomé<sup>39</sup>.

#### LA CAPILLA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS

La falta de liquidez del Colegio de Oviedo no sería la única causa de la lenta marcha de las obras de su capilla, sino también los múltiples compromisos que por entonces debía atender José de Churriguera. Entre ellos estaría la construcción de la capilla de Nuestra Señora de las

Angustias, tal como indica él mismo, sin que hasta el momento se hubiera podido identificar esta obra<sup>40</sup>.

Pensamos, sin embargo, que no es otra que la actual capilla del Carmen, situada en la que fuera fachada occidental de la parroquia de San Martín y dedicada originalmente a Nuestra Señora de las Angustias. Aparte de coincidir la advocación, se dan otros hechos que permiten sostener esta atribución.

En primer lugar, la fecha de su construcción, a partir de mediados de 1695, concuerda con la estancia de José de Churriguera en Salamanca. Los motivos ornamentales están en la línea de los utilizados por este maestro, pero, sobre todo, existen dos escuetas referencias documentales que podrían confirmarla. En las cuentas de Pedro Benítez, de noviembre de 1694 al mismo mes de 1696, se anota el pago de 280 reales a José de Churriguera por hacer la escalera del púlpito de piedra y fijar la reja de hierro, y poco antes otros 30 reales “a los oficiales de Churriguera por el trabajo de tapar los abujeros del suelo de la yglesia para las procesiones”<sup>41</sup>. Parece lógico pensar que la fábrica de San Martín no habría recurrido a José de Churriguera y a sus oficiales para estos pequeños servicios, de no estar trabajando ya en la iglesia, y por esas fechas la obra que se estaba realizando era la capilla de Nuestra Señora de las Angustias.

Como ha estudiado M.<sup>a</sup> Jesús Hernández Martín<sup>42</sup>, la decisión de erigir esta capilla se debió a la devoción particular de un acaudalado mercader de paños, Juan

Muñoz del Castillo, y de su mujer, María Cruz Guerra. Los motivos que aducía, en la petición presentada el 25 de noviembre de 1694, para que la fábrica de San Martín le permitiese levantar una capilla en la portada llamada “de los perdones”, se reducían a que con ella “se quitava la yndecenzia que causava el ruido de la calle, muchachos, cavallerías y otros yncombenientes que se avían experimentado”. Sin embargo, ninguno parece con entidad suficiente como para ocultar la que, si ya no lo era, había sido la fachada principal de la iglesia<sup>43</sup>. En realidad su aprobación debió ser una manera de recompensar los muchos servicios prestados por este personaje a la parroquia, cuya pretensión no sería otra que lograr un lugar destacado de enterramiento que le estaría reservado en exclusividad, “sin que otro ninguno se pudiese enterrar ni usar de ella”. Poco después solicitó que se autorizase también el enterramiento de su sobrino, el platero Juan de Figueroa, y de su mujer, Dña Catalina Guerra<sup>44</sup>, lo cual nos vuelve a remitir a Churriguera. Es indudable que existía una buena relación entre ellos, pues Juan de Figueroa afianzó a Joaquín de Churriguera en la escritura de obligación para acabar la capilla del Colegio de Oviedo, en 1699, y pudo influir en su tío para que encargase el proyecto de la capilla a José de Churriguera.

La falta de aprecio de la fachada románica y su encajonamiento entre varias casas facilitaron también la decisión en favor de una construcción que se prometía de mayor ornato para la iglesia. No consta ninguna solicitud de terreno al Ayuntamiento, por lo que se haría en suelo perteneciente a la parroquia.

Las obras no pudieron comenzar antes del 28 de julio de 1695, en que se obtiene la licencia correspondiente del Provisor, pero en esa fecha ya se habían realizado las trazas y ajustado su importe por valor de 44.000 reales. El precio duplicaba lo que inicialmente había pensado gastar Juan Muñoz del Castillo, pero sin duda le convenció el diseño que le presentó el “maestro”, en el que, además de su mayor “ornato”, destacaba el uso de una media naranja que cubría casi todo el espacio. La altura de la capilla quedó limitada por la necesidad de no perjudicar “en cosa alguna a la luz de la claravoa que está contigua”<sup>45</sup> –situada en el hastial de la antigua fachada–, lo que sólo en parte se respetó. Las obras prosiguieron al año siguiente, pero estaban completamente terminadas en 1698<sup>46</sup>.

En este caso, la falta de documentación puede suplirse por la conservación de la capilla, necesitada hoy día de una urgente restauración. Se trata, como hemos señalado, de una construcción añadida a la antigua iglesia de San Martín. Sus reducidas dimensiones vinieron impuestas por el terreno disponible, que no sobrepasaba la anchura del portal abocinado románico y la profundidad de las casas contiguas, con las que se alinea. Esta cir-

cunstancia condicionaba decisivamente su configuración, sin embargo, el arquitecto supo sacar buen partido de la limitación espacial y presupuestaria, y hacer una obra original para Salamanca, aunque necesariamente modesta.

De nuevo podemos encontrar en ella ecos de la arquitectura castiza madrileña. Se adopta una planta próxima a la cruz griega, no sólo porque podía acomodarse fácilmente al solar disponible, sino probablemente también en razón de la referencia simbólica que encerraba la capilla. Ciertamente el uso de formas centralizadas, de origen renacentista, no es frecuente en la época, pero sí que se emplea la planta central en algunas construcciones inscritas o adosadas a edificios anteriores y destinadas a funciones muy concretas, como el enterramiento de una familia noble o el culto devocional a una imagen<sup>47</sup>. Ambos fines están presentes en esta capilla. Como hemos señalado, su erección se justifica por la devoción de los promotores a la Virgen de las Angustias, al tiempo que logran un lugar privilegiado de enterramiento.

No obstante, en este pequeño monumento el efecto centralizador de la planta queda contrarrestado al potenciarse el eje longitudinal frente al transversal. Tiene una única entrada, a través de la antigua puerta de los Perdones, que comunica la capilla con la nave central de la iglesia. Y frente al ingreso se encuentra el retablo principal con una hornacina que albergaría la imagen de la Nuestra Señora de las Angustias, detrás de la cual se abre una pequeña estancia –a modo de camarín–, cuyo muro se rasga con una ventana convirtiéndose en un transparente, que proporciona intensa iluminación a la imagen y atrae la atención hacia la ella. En realidad el camarín, a modo de una gran ventana, esta construido en voladizo, apoyado en grandes mensulones, y constituye lo más visible de la capilla al exterior, al estar encajonada entre las viviendas que se adosan a la iglesia le restan protagonismo.

Al regularizarse la planta de la capilla, quedaban en los ángulos espacios reducidísimos sin más utilidad que la de servir de trasteros, pero José de Churriguera, muy en consonancia con el espíritu barroco, en lugar de cegarlos, provoca la ilusión y busca la sorpresa al disponer cuatro puertas, que por su decoración y encuadre fingen comunicar con estancias más amplias. Dos están situadas a los lados de la entrada y ocultan las jambas de la primitiva portada, las otras dos se abren a los lados del altar mayor, sirviendo una de ellas –la derecha– de acceso al camarín, a través de una escalera helicoidal.

Los brazos transversales de la cruz se cierran con bóveda de cañón de ladrillo reforzada por arcos de cantería y provista de lunetos que permiten abrir dos pequeñas ventanas y colocar los retratos de los fundadores; el núcleo central, como ya apuntamos, se cubre con cúpula sobre pechinas, sin apenas tambor, pero con linterna. Al



Fig. 4. *Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Detalle de la cúpula.*

igual que en el Colegio de Oviedo se usa el sistema encajonado; la media naranja y la linterna construidas en ladrillo y yeso, se ocultan al exterior por un cuerpo de sillería ochavado, cuya cubierta ha sido claramente alterada, ya que el remate original era un chapitel empizarrado<sup>48</sup>.

En el exterior, lo más conseguido es el escalonamiento y juego de volúmenes. Al cuerpo octogonal central y al tramo rectangular que, a menor altura, cubre uno de los brazos, contraponen el remate triangular de la ventana del camarín que crea una tensión vertical, al tiempo que repite en menores dimensiones las líneas generales del hastial de la antigua fachada, que sobresale en el fondo con su tejado a doble vertiente, el arco apuntado y el óculo abocinado. En la ventana la acusada cornisa del frontón se incurva para acoger una pequeña hornacina hoy vacía. La decoración, fundamentalmente de carácter vegetal, es más abundante y carnosa en esta parte alta: básicamente un cartucho de hojarasca que ocupa el exiguo espacio del tímpano, sargas de flores y frutos que recorren las pilastras que flanquean la ventana y una cabeza de querubín con telas colgantes, sobre el dintel de la misma. Las volutas que se disponen a los lados, sobremontadas con una forma flameante, han perdido plasticidad, y casi parecen estar dibujadas. Flanqueando la ventana se disponen pequeños ojos de buey.

Los mismos motivos ornamentales se repiten en el interior. El intradós de la cúpula se adorna con fajas radiales convergentes en la linterna, decoradas con sargas florales, mientras en los entrepaños guirnalda de flores, frutos y roleos de hojarasca, dibujan círculos en cuyo interior se disponen símbolos alusivos a la Pasión, que se destacan mediante la policromía. Esta disposición ornamental, incluido el uso de la policromía, parece una transposición simplificada, dado lo exiguo del caudal, de la que aparece en la cúpula de la capilla de las Benedictinas de San Plácido de Madrid, obra de Francisco Rizzi, que debió conocer bien José de Churriguera<sup>49</sup>. En las pechinas vuelven a aparecer motivos simbólicos portados por graciosos angelotes en disposiciones movidas.

Sargas de flores recorren el intradós de los arcos torales, y cuatro tarjetas marcan la transición de éstos a la cúpula. Sobre las puertas laterales, encuadradas por marcos de perfiles quebrados, la talla se hace aún más acusada y rica: cartelas con golpes de hojarasca y formas aveneradas, se combinan con cortinajes que cuelgan desde las pilastras cuyo fuste recorre, en todas ellas, un festón de flores y frutas. Aquí, y más aún en los abultados espejos que sobremontan las otras dos puertas y se repiten en las paredes fronteras, aparecen también formas turgentes, cartilaginosas, que son características de

este maestro<sup>50</sup> La portada románica se cubre por completo<sup>51</sup>, disponiendo en su lugar doble arco con clave pinjante, y en el tímpano una cartela con la inscripción AVE MARIA, ornamentada del mismo modo que el resto de la capilla.

Frente a lo que opina Hernández Martín, pensamos que esta decoración, realizada en estuco y piedra, no es posterior, sino plenamente contemporánea al momento en que se construye la capilla, siendo todos los motivos que aparecen habituales en el repertorio de José de Churriguera, y en parte comunes también a la arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII.

Lo mismo cabría decir del retablo principal<sup>52</sup>. José de Churriguera, según él mismo manifiesta, no sólo hizo la capilla sino también "ejecutó por su persona" la imagen de escultura de su titular. Lógicamente la colocación de ésta requería el marco adecuado: un retablo con su correspondiente altar para las celebraciones litúrgicas que tendrían lugar en la capilla; es más, resulta poco probable que José de Churriguera trazase una capilla con camarín y transparente con independencia del retablo. Juan Muñoz del Castillo debía referirse a este gasto y al que conllevaba la talla de la imagen, cuando señala que además de los cuarenta y cuatro mil reales en que había ajustado la fábrica de la capilla, se le iba a originar otro de cinco o seis mil reales.

A comienzos de 1699 este mercader y su mujer exponen su deseo de fundar en esta capilla la festividad de las Cuarenta Horas, que se celebraría en la forma que se hizo "quando se colocó en su capilla dicha ymagen", es decir, "con misa cantada con diácono y subdiácono y por la tarde su sermón", con asistencia de la música de la iglesia, cuya fundación también se debía a este "mecenas"<sup>53</sup>. Por consiguiente, cabe afirmarse que tanto el retablo principal como la imagen estarían terminados en 1698, lo que coincide con lo que declara el propio artista. Algún rasgo de este retablo, como es el uso de un gran arco que une las columnas centrales y penetra en el ático, aparece con frecuencia en los realizados por José de Churriguera, por lo que cabría suponer que fue también él quien dió las trazas; es posible que la ejecución corriese a cargo de otros artífices con el fin de abaratar el coste<sup>54</sup>, lo que explicaría la tosquedad que se ha advertido. A esto hay que sumar las alteraciones sufridas con posterioridad.

El retablo, perfectamente adaptado al medio punto de la cubierta, se desarrolla en el mismo plano y consta de un sólo cuerpo. En el centro, y dominando por completo, se dispone la profunda hornacina de la Virgen alumbrada por el transparente; está guarnecida por un arco de medio punto de orla tallada que apoya en dos columnas salomónicas, cuyos fustes aparecen cubiertos de hojas de vid y racimos; sobre la clave, y ocupando el espacio del ático, hay un ángel mostrando el paño de la Verónica, que parece deberse a modificaciones posteriores y ocul-

ta prácticamente el cogollo de hojarasca que culminaba el retablo. La importancia de la calle central se acentúa al prescindir de columnas en los laterales y disponer recuadros para pinturas. Hoy en día éstas han desaparecido, pero llegaron a verlas Igartua Mendia y Montaner. Esta última nos indica que los lienzos representaban a San Joaquín con la Virgen Niña y Santa Ana, y podrían atribuirse a Alonso Antonio de Villamor, la figura más activa en esos momentos en el mediocre ambiente local<sup>55</sup>. Sobre las pinturas se repiten los motivos decorativos de tipo vegetal. No obstante esta parte superior parece haber sufrido alguna reforma, al igual que el espacio situado bajo el camarín.

Por lo que respecta a la escultura de Nuestra Señora de las Angustias, hoy perdida, se conservan algunos testimonios de José Luis Munárriz, aparecidos en el *Semanario Erudito y Curioso de Salamanca* bajo el seudónimo de Pablo Zamalloa, que reafirman la calidad de José de Churriguera como escultor. El 11 de abril de 1795 escribe: "Es más que mediana la estatua de la Dolorosa de San Martín, con el Señor en los brazos; la cabeza de éste no tiene carácter, pero el cuerpo tiene una musculatura y proporciones exactas"<sup>56</sup>; y un año después dice: "Aunque el año pasado estuve en San Martín, volví este año, y ví con nuevo gusto la Dolorosa de D. Joseph de Lera (sic), y el buen retablo mayor de Gregorio Hernández, en el que campean y son iguales arquitectura y escultura, todo al fin como obra suya..."<sup>57</sup>. Interesa sobre todo la buena opinión que le merece la obra, pues las atribuciones son claramente incorrectas<sup>58</sup>; sin embargo no deja de ser significativo que se indique como autor de esta escultura a José de Larra, cuñado de los Churriguera, formado en el taller de José Benito y colaborador de Joaquín en la ejecución de varios retablos, siendo de su cargo las esculturas<sup>59</sup>. Iconográficamente la imagen respondía al tipo habitual de Virgen con Cristo muerto en sus brazos, aumentando el dramatismo de la escena la incorporación del simbolismo de los cuchillos. Estaba toda ella policromada<sup>60</sup>.

El efecto de esta capilla es recargado y "barroco", pero está provocado no tanto por los estucos y los ornamentos en talla, que en ningún momento enmascaran la claridad y sencillez de las líneas estructurales, aunque sean relativamente abundantes, como por los dos retablos añadidos en los brazos transversales, dedicados a Santa Ana y a Santa Agueda. Estos resultan demasiado grandes para un espacio tan pequeño, y pensamos que no estaban previstos en el proyecto original, pues se puede apreciar restos de una decoración de tipo vegetal en los frentes de los brazos que ahora ocultan los retablos. De hecho, si atendemos a los datos documentales, se colocarían varios años después de concluida la capilla. Así, entre 1713 y 1715 la fábrica de San Martín paga 340 reales por las dos mesas de los altares de Santa Ana





Fig. 5. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Detalle decorativo.

y Santa Agueda, y otros 2.450 por un colateral y cuatro columnas que se añadieron a los dos, por no tenerlas la traza. Al parecer estos retablos, realizados por Pedro de Gamboa, sólo constaban inicialmente de un cuerpo, y en 1740 ó 1741 el tallista Miguel Martínez construyó el ático, dorándose inmediatamente. Las pinturas ovales y las formas rococó que presentan no hacen más que confirmar la cronología<sup>61</sup>. En cualquier caso, el ambiente escenográfico creado en esta capilla a través de la luz, la decoración y los retablos –y en el que no faltaba la música–, nos ayudan a apreciar el sentimiento religioso que impera aún durante la primera mitad del siglo XVIII.

#### LA INTERVENCIÓN DE JOSÉ DE CHURRIGUERA EN EL CONVENTO DE AGUSTINOS CALZADOS

Cuando José de Churriguera refiere sus méritos omite cualquier mención a la obra que estaba realizando en Colegio de San Guillermo de Agustinos Calzados de Salamanca<sup>62</sup>. Los documentos demuestran que tuvo más envergadura de lo que hasta el momento se pensaba<sup>63</sup> y



Fig. 6. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Detalle decorativo.

supuso una inversión mucho mayor que la capilla de Nuestra Señora de las Angustias, pero sin duda José de Churriguera no la consideraba arquitectónicamente tan meritoria como aquella, por tratarse sobre todo de reformas y añadidos a construcciones anteriores, en gran parte de carácter utilitario, y donde su capacidad de



Fig. 7. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Puerta de acceso.

invención quedaba mucho más limitada. Churriguera contrató esta obra casi por las mismas fechas que la anterior y al mismo tiempo que dirigía las de la capilla del Colegio de Oviedo y las de la librería del Convento de San Esteban.

A finales del siglo XVII el Convento de San Agustín decidió renovar algunas de las dependencias de su edificio<sup>64</sup>, entre las que se encontraba la celda prioral. En concreto estimaba de suma necesidad “hacer la obra de la fachada de la portería... y el lienzo de la calle que cae a la que va al Colegio de Cuenca”, puesto que estaba amenazando ruina. A instancias del prior fray Pedro Terán, José de Churriguera presentó la traza y las condiciones de lo que debía ejecutarse, y el 4 de diciembre de 1695 él mismo se comprometía notarialmente a realizarlo en un plazo de poco más de un año —para Navidad de 1695—. El precio ajustado fue de 77.000 reales, pero en la práctica se adoptó un método mixto entre el procedimiento de administración y el de destajo. El convento pagaría semanalmente los materiales y los jornales, incluido un doblón al maestro, reservándose exclusivamente 500 ducados para el final de la obra. Este sistema de pago fue realmente la causa de todos los problemas, como veremos, pues sin un cuidadoso control era muy fácil sobrepasar la cantidad estipulada. Sin embargo, en este momento era tal el prestigio que tenía el arquitecto que ni siquiera le exigieron fiador<sup>65</sup>.

Según este primer contrato José de Churriguera debería construir enteramente toda la portada principal del Convento, ubicada junto a los pies de la iglesia y orientada al norte como la de ésta, que se abría en el hastial del crucero; levantaría de nuevo la fachada occidental del convento, frontera al Colegio de Cuenca, y consolidaría los interiores, rehaciendo también las bóvedas de la bodega y la escalerilla que descendía a ella. La construcción comenzó en 1696, y cuando las obras debían estar ya avanzadas se decidió ampliarlas.

El 15 de mayo de 1697 José de Churriguera volvía a comprometerse con el Colegio “a concluir la obra de la portería”. Se trataba ahora de fabricar una librería sobre el ámbito que ocupaba aquella<sup>66</sup>, y un paso que permitiese la comunicación con el coro de la iglesia y le proporcionase mayor luz. La obligación incluía también hacer una celda prioral alta, similar a la baja que ya se había construido, una escalera de caracol para subir a tocar las campanas, unos arcos en el ángulo del claustro, recomponer el arco de la fachada de la iglesia y otros detalles. Toda esta obra subiría “hasta igualar con la cornisa más alta de la fachada de la portería que ata con la de la iglesia”. En este caso el coste se fijó en 56.000 reales<sup>67</sup>.

El carácter eminentemente utilitario de esta arquitectura queda patente al analizar el contenido de ambas condiciones. El lienzo occidental presentaría una fachada sencilla y austera, dominada por la horizontalidad, reali-

zada en sillería de piedra tosca<sup>68</sup> sobre un zócalo de piedra pajarilla, sin más decoración que las molduras planas que enmarcaban los vanos. En los interiores se usaría la mampostería de piedra franca, pero irían enlucidos y blanqueados de yeso. La cubierta sería de madera con bovedillas de yeso y el suelo de ladrillo, salvo en las piezas más representativas como era el interior de la propia portería, el atrio y, sobre todo, la librería, que irían abovedadas y soladas con piedra pajarilla y pizarra o con baldosas.

Ni siquiera en la fachada de la portería —a juzgar por los datos que poseemos— dio rienda suelta al alarde decorativo que sugiere el adjetivo churrigueresco, inclinándose por un diseño más bien sobrio. En toda ella se emplea como material la sillería franca, como es habitual en Salamanca. Estaba constituida por dos cuerpos y se remataba con una espadaña con huecos para tres campanas “arreglándose en su forma al mismo orden de arquitectura que se compone dicha fachada”. El cuerpo inferior lo formaba un pórtico de triple arquería sobre machones con columnas adosadas en su frente que soportaban un entablamento. Lo confirma el hecho de que, el 16 de enero de 1701, el convento de San Agustín —“para mayor adorno y de zencia”— contrató la fabricación de tres rejas de hierro, con sus balaustres amanzorados y sus cerrojos en las medias puertas, para cerrar los arcos de este pórtico<sup>69</sup>. Más difícil de imaginar es la disposición del segundo cuerpo. Quizá llevase columnas corintias en correspondencia con las jónicas, siguiendo una ordenación clásica, y hornacinas con esculturas o simplemente medallones con relieves, como señala Ponz. Pero en cualquier caso consta que había también una decoración escultórica y no meramente arquitectónica, pues varias veces se hace referencia en los documentos a los “santos de la fachada”<sup>70</sup> situados en este nivel donde se encontraba la librería, aunque desconocemos su disposición e iconografía. Vemos de nuevo a José de Churriguera actuar simultáneamente como arquitecto y escultor. Algunos de estos rasgos coinciden con los que presenta la fachada que se reproduce en el grabado de Urrabieta-Rico publicado en la revista *El Museo Universal* en 1868<sup>71</sup>.

Ponz, como acabamos de señalar, nos ofrece quizá la descripción más completa de esta fachada, pero tiene lugar después del incendio acaecido el 9 de octubre de 1744 que afectó a gran parte de lo construido a finales del siglo XVII por Churriguera. Se quemó por completo la estancia que daba paso al coro y la “preciosa librería”, con todos los estantes de libros, que ocupaba el segundo cuerpo de la fachada de la portería. Se desplomó su bóveda de medio cañón guarnecida por fajas y filetes, cayendo sobre la portería trozos de vigas ardiendo y el metal derretido de las campanas. Tras el incendio se reparó lo más urgente de la iglesia, el coro, los tejados,



Fig. 8. *Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Retablo principal.*

la espadaña y las campanas<sup>72</sup>. En esta reconstrucción pudieron introducirse modificaciones en el diseño original; no creemos que fuesen radicales, pero es interesante señalar que si atendemos a lo que nos dice Ponz, la poca "hojarasca" que presentaba la fachada no sería obra de José de Churriguera sino de mediados de siglo. En concreto este autor escribe: "También está adornado el pórtico del convento con cuatro columnas de orden jónico en el primer cuerpo. El segundo se quemó... y en la reedificación ya se dió algún lugar a la pesada hojarasca. Tiene cuatro columnas corintias y medallones entre ellas"<sup>73</sup>.

Hasta aquí la descripción de lo contratado por José de Churriguera para el Convento de Agustinos. Pero ¿qué sucedió para que se iniciase el pleito que se prolongó hasta su muerte?

Mientras José de Churriguera permaneció en Salamanca, la construcción seguía su curso normal, aunque quizá con demasiada lentitud en el último año. Nada hace sospechar una relación tensa entre las partes. Es más, José de Churriguera fue requerido por el convento para otras tareas de peritaje<sup>74</sup>, y sin duda lo consideraban

su maestro aunque no tuviese un nombramiento oficial. Junto a José de Churriguera trabajaba su hermano Alberto, que recibe en su nombre algunos de los pagos del Convento. Según parece Churriguera se ocupaba fundamentalmente de dirigir las obras que a su vez ejecutaban otros maestros con sus correspondientes obreros. Así en las nóminas figura sobre todo un tal José Díez con sus obreros y oficiales, por cuenta de la albañilería, Felipe Santos con sus obreros, Bartolomé "el tuerto" y su hermano, que se ocuparon de hacer unos tabiques en la celda prioral, Espino y su compañero, que trabajaron en los tejados, un tal Brios que llevó la arena, Juan Hernández que suministró las tejas y ladrillos, Pedro de Adrado la cerrajería, etc.<sup>75</sup>.

A finales de agosto de 1698 se habían gastado ya, entre materiales y jornales, cerca de 130.000 reales, procedentes de préstamos y de las cantidades aportadas por diferentes comunidades vinculadas a la misma Provincia de Castilla que el convento salmantino<sup>76</sup>. Suponía casi el total de lo previsto, pero todavía quedaban bastantes cosas que rematar. En el capítulo provincial que tuvo la Orden en el Real Convento de San Felipe de Madrid, en octubre de 1698, se determinó que la Provincia concurrese con los medios necesarios para acabar la obra "de la portería de este convento y quarto por zima de ella", con la condición de que el convento de San Guillermo se ajustase "al conzierto, traza y rreboxa de obras que está echa y detterminada por el Reverendísimo Padre Provincial, Padre Maestro Prior de esta casa, y Joseph de Churriguera, maestro arquitecto, quien la comenzó en el año pasado de mill seiscientos noventa y seis y la está continuando, y no en otra forma ni estendiéndose a más".

En este momento se nombraron maestros para reconocer y tasar las mejoras efectuadas por el arquitecto, la mayoría realizadas a petición del propio convento. Actuaron como peritos el carmelita descalzo fray Juan de Jesús María, por parte de los Agustinos, y Francisco Rodríguez Espinosa<sup>78</sup> por la de José de Churriguera, estimando que se debían a éste más de 4.000 reales.

Desde el 31 de agosto de 1698 al 10 de febrero de 1699 se gastaron otros 3.376 reales, según consta del recibo firmado el 14 de marzo de ese año por el propio José de Churriguera. Pero poco después éste emprendería definitivamente su regreso a Madrid, pues a comienzos de mayo, como ya indicamos, figura como residente en esa ciudad. Desconocemos el motivo de la marcha, pero sin duda influyó la posibilidad que se le presentó a finales de 1698 de ascender al cargo de aparejador mayor de las obras reales<sup>79</sup> y otros asuntos que malamente podía atender desde provincias. Precisamente, unos meses antes de su marcha, entre junio y agosto de 1698, encontramos varias cartas de poder en favor de Jerónimo Gallego, con el fin de que impusiese dos censos de quinientos y seiscientos ducados sobre su casa

madrileña de la calle del Oso<sup>80</sup> y para que cobrase en su nombre el sueldo de cien ducados asignado por el rey como ayuda de trazador mayor de las obras reales<sup>81</sup>.

Cuando José de Churriguera partió de Salamanca había finalizado prácticamente toda la “obra de cantería” correspondiente a la portería del convento; en los meses inmediatos se puso el suelo, se asentaron las tres gradas de acceso y se remató la espadaña<sup>82</sup>. La contratación de las rejas para los arcos, a comienzos de 1701, lo confirma. También debía estar acabada la fachada exterior de las celdas y dependencias que hacían frente al Colegio de Cuenca, pero no se habían rematado las obras de albañilería ni carpintería. Quedaban por poner suelos, acabar techos, blanquear paredes y la mayoría de las puertas y ventanas. El convento contrató por su cuenta con otros maestros algunas reformas que precisaba<sup>83</sup>, pero consideraba que la conclusión de todo lo demás —que según peritos ascendía a 23.000 reales—, era obligación de José de Churriguera, pues no sólo se le habían pagado ya los 133.000 reales estipulados en los contratos y otros 4.073 de mejoras realizadas, sino que incluso le habían dado 2.405 reales de más.

Al no ver atendidas sus demandas, el convento se vio obligado a poner pleito al arquitecto. Pese a las reclamaciones y apelaciones de éste<sup>84</sup>, el 26 de agosto de 1700 el Consejo dió la razón a los Agustinos y mandó a José de Churriguera que o bien concluyese las obras o pagase los 25.405 reales que debía al convento, bajo la amenaza de prisión y embargo de bienes. La sentencia surtió cierto efecto y el 20 de octubre se presentaba de nuevo ante el notario madrileño Florencio Ruiz de Luzuriaga para otorgar un poder en favor del carpintero salmantino Bartolomé Núñez, con el fin de que, en su nombre, ajustase “toda la dicha obra que falta de ejecutar de albañilería y carpintería con cualesquier personas maestros y oficiales de dichos ejercicios, a jornales o por su tanto, de forma que se consiga el que se fenezca y acave dicha obra”. Según señala en la misma escritura, sus obligaciones al servicio del rey le impedían venir personalmente a Salamanca para ejecutar lo que faltaba<sup>85</sup>.

En enero de 1701 Bartolomé Núñez —su colaborador en otras obras y con el que mantendrán una estrecha relación todos los Churriguera— ajustó lo correspondiente a albañilería con Manuel Avila y Miguel de la Cruz, en 8.000 reales, y lo relativo a carpintería con Bernardo Trigo, Luis Núñez y Manuel Escobar, por valor de 6.300 reales. Con esto se acallaron las reclamaciones del convento y José de Churriguera debió considerar que quedaba cumplida su obligación.

Sin embargo, el 26 de febrero de 1723 los Agustinos volvieron a reanudar el pleito. José de Churriguera alegó que había cumplido la mayor parte de su obligación encargando la obra a otras personas, pero en el momento de morir expresó su voluntad de que sus herederos la con-

cluyesen “según estaba obligado por escritura”. Así las cosas, y para evitar mayores complicaciones, los hijos de José de Churriguera decidieron atender las demandas del Convento de San Agustín. Por convenio y carta de pago otorgada en Madrid, el 8 de octubre de 1726, los herederos acordaron pagar al convento 12.000 reales y le cedieron el derecho de actuar contra Bernardo Trigo y sus fiadores, que no habían cumplido la obligación contraída con José de Churriguera a través de Bartolomé Núñez de dar las puertas y ventanas necesarias<sup>86</sup>.

Ciertamente, José de Churriguera no debió contar siempre buenos colaboradores, pero la conclusión que se saca de tan largo pleito, cuando constan asimismo las reclamaciones efectuadas por el Colegio de Oviedo y las del cabildo de la catedral de Segovia<sup>87</sup>, es que este arquitecto acaparó más obras de las que podía atender y se amparó en su prestigio para solapar el incumplimiento de sus compromisos. Quizá también habría que buscar la causa en que no siempre fue capaz de ofrecer una estimación económica acertada de los trabajos que emprendió, como le sucedía a otros maestros.

## OTRAS OBRAS MENORES

José de Churriguera compaginó en Salamanca las empresas de mayor envergadura con otros proyectos más modestos, en función de las posibilidades económicas de sus comitentes. Así, en 1697 la cofradía del Santísimo y de Nuestra Señora del Socorro de la parroquia de San Benito decidió trasladar la imagen de la Virgen al altar mayor y construir un camarín para darle mayor realce. Después de tantear el precio con diversos maestros, a finales de septiembre se eligieron las trazas presentadas por José de Churriguera, “por reconocer que no ha auido ninguno que con ellas haga la obra más varata ni de más satisfazion”<sup>88</sup>.

En las condiciones se detalla el modo de abrir la ventana del camarín, lo más amplia posible, entre los estribos existentes y a la altura de la “caja” donde iría situaba la imagen, disponiéndola sobre un arco carpanel tal como se conserva hoy en día. El camarín no presenta al exterior más decoración que dos pilastras festoneadas con formas orgánicas, flores y frutos sobre todo, flanqueando la ventana y un golpe de hojarasca en el centro, cubriéndose con un tejadillo inicialmente de pizarra. Se usó como material sillería de piedra franca. En el interior, el escaso espacio del camarín determinado por los contrafuertes, se debía cubrir con una bóveda de yeso y ladrillo, guarnecida de molduras y talla. Estaba previsto conservar el retablo original, modificando su colocación y añadiéndole un “arco de tres puntas guarneciendo su orla de mui buena talla”, para mayor adorno de la hornacina central.



Fig. 9. Reconstrucción del plano del Convento S. Agustín. 1856 (B.U.S. ms. 391). Con el número 18 la portería

José de Churriguera tasó esta obra en cinco mil reales, que se costearon con las limosnas de los feligreses y devotos. Debíó dejarla perfectamente concluida antes de marchar, pues figura el pago de esa cantidad en las cuentas de la cofradía.

Además de esta intensa actividad arquitectónica, también realizó algunos retablos. La fama del construído en San Esteban trascendió rápidamente a toda la provincia, y algunos pueblos recurrieron a él para que les construyese su retablo. Así sucedió en el lugar de Carbajosa de la Armuña, como consta documentalmente<sup>89</sup>, aunque posiblemente no fue el único.

Desde la visita efectuada por el obispo D. Martín de Ascargorta, el 8 de julio de 1691, el beneficiado de la iglesia tenía autorización para emplear el producto de los granos en hacer un retablo nuevo para el altar mayor y otras mejoras en el presbiterio. Sin embargo, su construcción se retrasó hasta 1698. El 29 de octubre de ese año el propio José de Churriguera, junto con el carpintero Bartolomé Núñez como fiador, se obligaba a "acer y dar acavado el rretablo del altar maior" de aquella iglesia, de acuerdo con la traza que había presentado previamente. Según las condiciones se comprometían a ejecutar toda la obra de ensamblaje y talla que figuraba en aquella, excepto las esculturas de San Vicente, San Andrés y San Sebastián que ya estaban hechas y sólo debían ponerlas en los lugares destinados para ellas en el retablo<sup>90</sup>. Asimismo sería de cuenta de la fábrica pagar la pintura del fondo de Jerusalén situada en el ático, detrás de María y San Juan, y el traslado de todas las piezas hasta la iglesia, donde se ocuparían de asentarlas los maestros. El precio del retablo en blanco se fijó en tres mil trescientos reales que se pagarían en tres partes, debiendo estar completamente conclui-



Fig. 10. Grabado de Urrabieta-Rico. Revista El Museo Universal 1868. Detalle de la derecha, posible fachada de la portería del Convento de San Agustín.

do para el día del Corpus del año 1699<sup>91</sup>. El compromiso fue cumplido en el plazo previsto<sup>92</sup>, pero es posible que el ajuste del retablo lo efectuase exclusivamente Bartolomé Núñez, pues, como señalamos más arriba, el seis de mayo de 1699 José de Churriguera ya reside en Madrid.

Dado el presupuesto del retablo, no se puede esperar una gran obra, pero, dentro de su carácter rural, resulta digna. Tiene la misma altura del presbiterio, pero no ocupa todo el testero. Se desarrolla en el mismo plano y consta de un cuerpo y ático, sobre un pequeño banco donde se dispone el sagrario. Columnas salomónicas de cinco roscas, profusamente decoradas con pámpanos, hojas de vid y racimos, delimitan tres calles. La central, mucho más ancha, se cierra con un arco de medio punto que crea una tensión vertical al penetrar en el ático; su rosca está decorada con talla vegetal menuda y un gran golpe de hojarasca en la clave. En esta calle se abre una profunda hornacina con transparente, y bajo ella debíó haber un expositor con un pabellón de telas, pero esta parte ha sido muy alterada. En las calles laterales sendas repisas cubiertas de hojarasca, sostienen las primitivas esculturas. Una moldura quebrada con rica ornamentación enmarca la crucifixión del ático, limitado por sendos estípites que soportan un segmento de arco abrochado en la clave con un gran tarjetón, como es habitual en Churriguera. Se une al cuerpo inferior por pequeños aletones. Guimaldas, roleos, hojarasca, frutas y paños se distribuyen por doquier, todo ello de gran plasticidad. La agitación y torsiones que presentan las figuras de la Virgen y San Juan en el ático, así como los términos de la escritura, hacen suponer que estos bajorrelieves son obra del taller de José de Churriguera. A modo de remate de las columnas extremas se colocaron en 1714 dos ángeles que esculpió el escultor salmantino Simón Jordanes, por los que cobró 130 reales<sup>93</sup>, pero han desaparecido.

En la visita efectuada a la iglesia en 22 de abril de 1714 se dió autorización para "dorar y estofar" el retablo del altar mayor utilizando para ello el caudal de las



Fig. 11. Ventana del camarín de la Iglesia de San Benito. 1697.

cofradías, dado que la fábrica carecía de él. Algunas personas devotas ofrecieron también limosnas para este fin<sup>94</sup>. En 1715 ya se había efectuado esta obra. No se limitaron a dorar el retablo y el pedestal, sino que también se estofaron y encarnaron las imágenes de “nuestra Señora de la Concepción, el Cristo de el remate de el retablo con San Juan, María, San Vicente, San Andrés, San Sebastián y los dos ángeles de los remates de las columnas” y se pintaron “las colgaduras”<sup>95</sup>.

En estos años de estancia en Salamanca José de Churriguera fue requerido también, dado su prestigio, para emitir los más variados informes periciales y para dar trazas y condiciones de obras menores, propias de un maestros de obras o un simple cantero. Tenemos algunos ejemplos que así lo demuestran, pero no serían los únicos. El 30 de agosto de 1696 él y el arquitecto José de Avendaño informaron de los reparos que convenía realizar en el puente medieval de Alba de Tormes. Según su declaración debían meterse algunas piedras que faltaban en varias cepas, rehacer dos tajamares y enrajear y revocar diversas partes tanto de los pretilos como de los arcos. La ejecución material corrió a cargo de los canteros Bartolomé Llanderal y



Fig. 12. Retablo de Carbojosa de la Armuña. 1699

Francisco del Rivero, ajustándose en todo a lo dicho por estos dos maestros<sup>96</sup>.

También el Ayuntamiento de Salamanca contrató sus servicios. En agosto de 1698 le encargó que hiciese condiciones para eliminar la humedad que afectaba a una de las paredes de la panera del pósito, situada en la calle de la Trinidad (hoy Zamora), próxima a la “casa de la Ciudad”. Se han conservado tanto aquellas como la traza que hizo José de Churriguera. Este propuso incrementar la profundidad y anchura del cimiento y reforzar la parte inferior de la pared mediante tres hiladas de piedra tosca, tanto al interior como al exterior; pero además, para evitar el estancamiento del agua, proyectó la construcción de una zanja al exterior, con la misma profundidad que el suelo de la alóndiga y el desnivel necesario para dirigir el agua hacia el albañal. Sugirió también la conveniencia de empedrar la calle o plazuela, dejando el albañal en el medio para que el agua se apartase de la pared. Se ocuparon de su realización los canteros Pedro Acosta y Juan Domínguez por el precio de mil reales, pero bajo la supervisión final de José de Churriguera<sup>97</sup>. Posiblemente no fue la primera ni la única vez que el Ayuntamiento acudió a este maestro, pero falta la mínima referencia en las actas municipales.

## NOTAS

- <sup>1</sup> A. GARCÍA BELLIDO, tras sus estudios sobre este maestro "Estudios del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T. V (1929), pp. 21-66 y "Estudios del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera. Nuevas aportaciones", en *A.E.A.A.*, T. VI (1930), pp. 135-187, concluyó que la única obra que se le podía atribuir con seguridad en Salamanca era el retablo de San Esteban. Los datos que proporciona el MARQUÉS DEL SALTILLO, "Los Churriguera. Datos y noticias inéditas", en *Arte Español*, 1945, pp. 83-105-, pese a su interés, tampoco permiten conocer qué le ocupó en esta ciudad a partir de 1694. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS ha contribuido considerablemente a esclarecer la figura de este insigne arquitecto y escultor. En su libro sobre *Los Churriguera* (Madrid, 1971) nos ofrece un análisis global y recoge diversa bibliografía publicada hasta ese momento -a la que remitimos-, pero es sobre todo en otras monografías y artículos posteriores donde no sólo nos proporciona nuevos detalles de su biografía, sino que documenta parte de su actividad en Salamanca. En especial habría que señalar su artículo "Nuevos documentos sobre José de Churriguera (1655-1700)", *A.E.A.A.*, núm. 229 (1985), pp. 10-16, y el libro dedicado a *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca* (Salamanca, 1987), donde analiza con detenimiento su retablo mayor -sin duda una de las mejores obras de este arquitecto- y otros trabajos realizados para el mismo convento; también ha estudiado en profundidad otras obras que superan nuestros límites cronológicos, como sucede con los retablos de la parroquia de San Salvador de Leganés (*A.E.A.A.*, núm. 177, 1972, pp. 23-32). Es muy interesante para lo que nos ocupa el documento que ofrece J. RIVERA, "Nuevos datos documentales de Teodoro Ardemans, José de Churriguera y otros arquitectos barrocos cortesanos" (*B.S.A.A.*, núm. XLVIII, 1982, pp. 444-452), que analiza con más detalle B. BLASCO ESQUIVIAS, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*. Ed. Universidad Complutense, Tesis doctorales, 1991, pp. 434 y ss. Por su parte M. J. HERNÁNDEZ MARTÍN -*Capillas camarín en la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1991-, demuestra la intervención de José de Churriguera en el camarín de la iglesia de S. Benito, que nunca se le había atribuido. A. M.<sup>a</sup> CASTAÑEDA BECERRA -"Documentación sobre José de Churriguera y sus hermanos Joaquín y Alberto hallada en el Archivo Histórico de protocolos de Madrid", en *Cuadernos de Iconografía*, T. I, 1988, pp. 295-312- transcribe en su mayor parte unos documentos ya utilizados por Rodríguez G. de Ceballos, que, por otra parte, tampoco aportan más al tema salmantino, como sucede con los numerosos datos que ofreció M. AGULLÓ (*Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1978). Otros estudios -alguno de los cuales tendremos ocasión de citar a lo largo de este artículo- profundizan en diversos aspectos de la obra de este arquitecto, pero ninguno se ocupa de los años salmantinos más allá del retablo de S. Esteban.
- <sup>2</sup> A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, *La iglesia y el convento ...*, *ob. cit.*, pp. 68-70.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, págs. 71, 73, 89, 133. Según este autor la obra interior de la librería -anaqueles, estanterías y bóvedas- la concertó en 1695 por cuarenta mil reales, si bien piensa que no llegaría a terminarla, pues en 1703 proseguían los trabajos en las bóvedas. El tornavoz para el púlpito nuevo lo ejecutó en 1696. Del retablo de la Virgen del Rosario también se han ocupado, M. T. IGARTUA MENDIA, *Desarrollo del Barroco en Salamanca*. Ed. Revista "Estudio". Madrid, 1972, pp. 79-81, y M.<sup>a</sup> J. HERNÁNDEZ MARTÍN, *ob. cit.* pág. 79-80.
- <sup>4</sup> J. RIVERA, *art. cit.*, pp. 449-450, y A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Documentos...", *art. cit.* pág. 15. José de Churriguera ya tenía el cargo de "ayudante de trazador mayor de obras reales", que se le adjudicó en propiedad al morir José Caudí, en julio de 1696.
- <sup>5</sup> A. BONET CORREA, "Los retablos de la iglesia de las Calatrava de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva padre", en *A.E.A.A.*, XXXV (1962), pág. 23 -le señala como una de las figuras que actuó dentro de las nuevas corrientes artísticas y preparó su evolución. A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, *Los Churriguera*, *ob. cit.* pág. 31. Ya en 1700, al elegirle como candidato a la plaza de trazador mayor, se alaba no sólo su habilidad, sino también "las muchas obras de todos los géneros que ha ejecutado". Cfr. BLASCO ESQUIVIAS, *ob. cit.*, tomo I, pág. 439.
- <sup>6</sup> A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, "Nuevos documentos...", *art. cit.*, pág. 15, y *Los Churriguera*, *ob. cit.* pág. 14. Archivo Histórico Provincial de Salamanca (A.H.P.S.), Prot. 3040, ff. 589-92.
- <sup>7</sup> Cuenta J. ZAONERO -*Libro de noticias de Salamanca que empieza a regir el año de 1796*. B.U.S., ms. 673, fol. 144- que, el 31 de mayo de ese año, "cayeron la iglesia y torre del Colegio de Oviedo, pero no por medio de minas de pólvora, pues socabaron los cimientos, los apoyaron con maderas, huntaron estas con agua fuerte los pegaron fuego y se vino abajo".
- <sup>8</sup> Documento cit. por A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Joaquín de Churriguera y la primera cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Universidad de Valladolid, 1995, pág. 249.
- <sup>9</sup> Fue fundado en torno a 1517 por D. Diego Mínguez de Vendaña, llamado vulgarmente de Muros, por haber nacido en este pueblo. La bula de erección no se despachó hasta el 30 de agosto de 1522. Estaba dotado con dieciocho becas, dieciseis de voto y dos de capellanes; para su sustento contaba inicialmente con varios beneficios -en Santa María de S. Lucar de Barrameda, Lebrija, y Villalva de Alcoy, en el arzobispado de Sevilla, y Hornachuelas y Loeches en la diócesis de Córdoba- que se fueron incrementando con los años. Cfr. J. ROXAS Y CONTRERAS, *Historia del Colegio Viejo de S. Bartolomé, mayor de la célebre Universidad de Salamanca*. Segunda parte. Tomo primero. Madrid, Impr. Andrés Ortega, 1768, pág. 209-211. Más detalles en A. CARABIAS, *Colegios Mayores: Centros de poder. Los Colegios Mayores de Salamanca durante el siglo XVI*. Universidad de Salamanca, 1986, pp. 433-443.
- <sup>10</sup> M. VILLAR Y MACIAS, *Historia de Salamanca*. Salamanca, impr. de Francisco Núñez Izquierdo, 1887, T. II, pp. 242-245. Algunos datos que proporciona este autor no son correctos, como el relativo a la capilla, que fecha en 1723 y atribuye a Joaquín de Churriguera. La construcción del Colegio se inició en torno a 1524, encargándose de la misma el cantero Machín de Sarasola, como consta de varias escrituras. Cfr. A. BARBERO GARCÍA Y T. DE MIGUEL DIEGO, *Documentos para la historia del arte en la Provincia de Salamanca. Siglo XVI*. Salamanca, Diputación, 1987, pp. 39, 40 y 56.
- <sup>11</sup> Se obligaron a ejecutarlas Francisco de Ontañón y Antonio Ramos, entre otros. Debido a su elevado coste, el Colegio necesitó suscribir un censo de 4.000 ducados para poder sufragarlas. El incumplimiento de los maestros de parte de su obligación ocasionó un largo pleito que se prolongó hasta 1695, cuando ya se había iniciado la capilla. Cfr. A.H.P.S., Prot. 5336 ff. 146 y ss. y Archivo de la Universidad de Salamanca (A.U.Sa.), Leg. 2344, ff. 110- 129v.
- <sup>12</sup> Lógicamente, dado el régimen de estos Colegios, cabe suponer que el de Oviedo disponía ya de otra capilla, pero más bien modesta y sin la categoría que ahora pretende, tal como sucedía en el Colegio de Cuenta. Cfr. A. CASTRO SANTAMARÍA Y N. RUPÉREZ ALMAJANO, *El Colegio de Cuenca*. Salamanca, Diputación, 1993, pág. 48.

- <sup>13</sup> Lo cual es lógico puesto que el Colegio estaba bajo esa advocación, aunque se conociese como Colegio de Oviedo por haber sido obispo de esta ciudad su fundador. Precisamente éste eligió esa advocación para su Colegio porque era el título que tenía la catedral de aquella sede. Cfr. ROXAS y CONTRERAS, *ob. cit.* pág. 209. E. FLÓREZ, *España Sagrada*. Tomo XXXIX. Madrid, oficina de la viuda e hijo de Marín, Año de 1795, pág. 105. Según BARCO y GIRÓN—*Historia de la ciudad de Salamanca... aumentada, corregida y continuada hasta nuestros días*. Impr. de El Adelanto, 1863, pág. 260—el Colegio se habría llamado de San Salvador porque en la primitiva capilla se veneraba un cuadro de bastante dimensión con la representación del Salvador del mundo, lo cual es invertir los términos. Por otra parte, yerran también en la fecha de construcción de la nueva capilla y del retablo.
- <sup>14</sup> Después de la canonización se procuró nuevas reliquias del santo, una de la parte inferior del brazo y otra de una costilla. Archivo Diocesano de Salamanca (A.D.S.), Caja de Colegios Mayores y Menores. Copia de las auténticas.
- <sup>15</sup> A.U.Sa, leg. 2344. fol. 190r.
- <sup>16</sup> Aparte de ser maestro mayor de la Catedral Nueva y de las obras del Obispado de Salamanca, dirigió la construcción del Colegio de la Compañía desde 1682, sustituyó en el cargo de maestro mayor de las Agustinas a Juan García de Aro desde 1670 hasta los primeros años del XVIII, proyectó la iglesia del convento de San Basilio, se ocupó de la fábrica de la iglesia de la Vera Cruz y realizó diversas obras en la hospedería del Colegio Fonseca, entre otras muchas. Diversas noticias sobre él en: F. CHUECA GOITIA, *La Catedral Nueva de Salamanca*. Salamanca, 1951, pág. 187. A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, *Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1985, pp. 109-113. A. MADRUGA REAL, *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*. Salamanca, 1983, pp. 98-100. A. BENITO DURÁN, "Los Monjes Basilos en la Universidad de Salamanca", en *Miscelánea Comillas* 46 (1966), pp. 217-218. M. SENDÍN CALABUIG, *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca. Historia y Arte*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos. 1977, pp. 90 y ss.
- <sup>17</sup> A.H.P.S., Prot. 3036, fol. 283r. y v.
- <sup>18</sup> A.H.P.S., Prot. 3036, fol. 93r. y v. Prot. 3037, fol. 85r. y v. Los donativos de antiguos "hijos" agradecidos de la casa para las mejoras de los edificios solían ser frecuentes no sólo en los Colegios, sino también en los Conventos. Cfr. CASTRO SANTAMARÍA y RUPÉREZ ALMAJANO, *ob. cit.*, pág. 54. A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, *La iglesia y el convento ...*, *ob. cit.*, pág. 88.
- <sup>19</sup> Para la capilla del Colegio de Cuenca señaló entre 24.000 y más de 40.000 ducados, si querían que fuese tan primorosa como el patio (Cfr. A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, "Nuevos documentos...", *art. cit.* pág. 15. A. CASTRO y N. RUPÉREZ, *ob. cit.*, págs. 52-53 y 112). Por lo que respecta al retablo que se hizo para esta capilla, según Simón Gabilán Tomé alcanzó los 192.000 reales—casi 18.000 ducados—. Cfr. A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS y J. R. NIETO GONZÁLEZ, "Aportaciones a Simón Gabilán Tomé". en *A.E.A.* núm. 213 (1981), pp. 35-36.
- <sup>20</sup> El 13 de agosto de 1695 se tomaron 1000 ducados de Dña. Anatalia de Matama, otros 1000 en favor del convento de Carmelitas Descalzos de Alba el 5 de octubre, y 800 ducados más el 18 de noviembre de Dña Catalina y Dña Antonia de Roa, siempre contando con la autorización del cancelario de la Universidad. A.H.P.S., Prot. 3037, ff. 448 y ss. y 561 y ss. A.U.Sa. leg. 2344, ff. 148 y ss., ff. 158r.-172v., ff. 174r. y ss.
- <sup>21</sup> El primero, de 12.000 reales, se tomó de las Memorias y obras pías que fundó D. Francisco Atienza en San Martín. El segundo, de 4.000 reales, lo ofreció Juan de Rivas Fresno. A.U.Sa. leg. 2344, ff. 180r.-186v. y ff. 189v.-214r.
- <sup>22</sup> A.U.Sa., leg. 2344, pág. 197r.
- <sup>23</sup> A.H.P.S., Prot. 3040, fol. 72r. y v.
- <sup>24</sup> A.H.P.S., Prot. 3040, ff. 589r-592v.
- <sup>25</sup> A. MADRUGA, *ob. cit.*, pp. 93- 94. V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 81 y ss.
- <sup>26</sup> Suponía una clara transgresión del espíritu que animaba inicialmente estas fundaciones, lo que originará el intento de reforma del siglo XVIII. Véase al respecto, L. SALA BALUST, *Visitas y reforma de los Colegios Mayores de Salamanca en el reinado de Carlos III*. Universidad de Valladolid, 1958.
- <sup>27</sup> V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.* pp. 51-53. A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, 2ª ed., 1984.
- <sup>28</sup> Estas características se deducen claramente de las condiciones para ejecutar de nuevo el chapitel de la capilla del Colegio de San Salvador, firmadas en 1743. En ellas se especifica en diversos momentos que se haga del mismo modo que el anterior. Entre otros detalles se indica que se había de ejecutar el nuevo chapitel "desde la cornisa donde remata el ochavo de piedra y arranca la primera cadena de fortificación" y que "se an de quedar sus ocho bertanas abiertas en el ochavo de la linternilla para la comunicación de la luz, llevando sus pilastras en los ángulos con su canecillo formando su friso..."; en varias ocasiones se hace referencia a la "bóveda de yeso", a la veleta, a los materiales empleados. Es posible que la procedencia de los materiales fuese la misma que en 1694. Ahora la madera se manda traer de los pinares de Burgoondo y la pizarra de las canteras del Rey, en la jurisdicción de Segovia. La obra fue rematada en los carpinteros Francisco de Aguilar y Francisco de Soria por 8.900 reales. Cfr. A.H.P.S., Prot. 3316, ff. 190r.-192v.
- <sup>29</sup> A.H.P.S., Prot. 3040, fol. 590r. Estaban indicadas en la tercera condición de las primitivas.
- <sup>30</sup> Muy usado en las iglesias madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII. Cfr. V. TOVAR MARTÍN, *ob. cit.*, pp. 55-58. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas...*, *ob. cit.*
- <sup>31</sup> A.U.Sa., leg. 2340. 17 de octubre de 1836, el Rector del Colegio de San Bartolomé a Feliz Carrera, gobernador militar. En total se sacaron 542 carros de piedra del Colegio.
- <sup>32</sup> M. SENDÍN CALABUIG, *ob. cit.*, pág. 93. Posteriormente Joaquín de Churriguera empleó esta misma combinación en el Colegio de Calatrava de Salamanca (A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Estudios del barroco salmantino. El Colegio de la Orden Militar de Calatrava de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1972). Se empleará también en el Colegio de los Jesuitas, en el Mayor de San Bartolomé, en la Hospedería del Colegio Mayor Fonseca, etc.
- <sup>33</sup> Cfr. A.D.S., Caja sobre Colegios Mayores y Menores. Varias noticias acerca de las capillas. 1832.
- <sup>34</sup> A. PONZ, *Viage de España*. Joaquín Ibarra impresor. Tomo XII, Madrid, 1783, pág. 237.
- <sup>35</sup> ROJAS y CONTRERAS, *ob. cit.* pág. 209. E. FLÓREZ, *ob. cit.* Tomo XXXIX, pág. 105. J. MAJADA y J. MARTÍN, *Viajeros extranjeros en Salamanca (1300-1936)*. Salamanca, 1988, pág. 127.
- <sup>36</sup> A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS y J. R. NIETO GONZÁLEZ, *art. cit.*, pp. 31 y 35-36. *Semanario Erudito y Curioso de Salamanca*, núm. 348, 12 de julio de 1796.



- 37 El prior del convento pagaba los recibos correspondientes indistintamente a José de Churriguera, como a su hermano Alberto, lo que muestra la estrecha relación entre ambos. A.H.N., Clero, leg. 5715.
- 38 No hay que olvidar, como ha señalado Rodríguez G. de Ceballos -"Nuevos Documentos...", *ob. cit.* pp.10-16-, que desde la muerte de sus padres, José Benito se había encargado de la tutela de sus hermanos, y les "había enseñado el Arte de Arquitectura con toda eficacia", y para "continuar en aprender dho. arte les es menester estar algunos años en su escuela y doctrina...".
- 39 El presbiterio de la del Colegio de Oviedo tenía de ancho algo más de seis metros, y nueve y medio de alto: 22 pies por 34, a juzgar por el retablo que constituía un cascarón perfecto. A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS y J. R. NIETO GONZÁLEZ, *art. cit.* pág. 35.
- 40 J. RIVERA, *art. cit.* pp. 449-450. A. RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, "Nuevos documentos...", *art. cit.* pág. 15.
- 41 A.D.S., Libro 423/31, fol. 223v. y 219r. El púlpito no existe en la actualidad.
- 42 *Ob. cit.*, pp. 65-71.
- 43 Sobre las características e iconografía de esta puerta, véase, M. RUIZ MALDONADO, "La puerta occidental de la iglesia de San Martín. Salamanca", en *B.S.A.A.*, núm. 51 (1985), pp. 446-451.
- 44 M. J. HERNÁNDEZ MARTÍN, *ob. cit.*, pp. 69-70 y pág. 170. En su testamento de 7 de julio de 1700, Juan Muñoz vuelve a insistir en que no se entierre en la sepultura del pie del altar, donde ya estaba su mujer, ninguna otra persona, "como asimismo lo tengo prebenido en la fundación de dicha capilla". A.H.P.S., Prot. 5339, fol. 245r. Por su parte Juan de Figueroa expresa en su testamento el deseo de ser enterrado en la capilla de las Angustias. Sobre este personaje, cfr. M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, Diputación, 1992, pp. 177-179.
- 45 M. J. HERNÁNDEZ MARTÍN, *ob. cit.*, pág. 69 y 169-170. A.D.S., Libro 423/31, ff. 182-185. Dice que había pensado gastar sólo dos mil ducados, y "hazer una capilla zerrando dicho pórtico".
- 46 El 4 de julio de 1696 Juan Muñoz del Castillo otorga poder para testar y manifiesta su deseo de ser enterrado en la capilla "que a su costa sestá fabricando al presente en dicha yglesia donde solía estar la puerta de los perdones". Su mujer pudo enterrarse en 1699 en una sepultura abierta al pie del altar. A.H.P.S., Prot. 5179, fol. 640v. M. J. HERNÁNDEZ MARTÍN, *ob. cit.* pág. 70.
- 47 Como señala A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS -"Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada", en *Goya*, núm. 177 (1983), pág. 99- la tipología de planta centralizada se reservó "para santuarios de peregrinación, capillas votivas, templos funerarios y, en general, para iglesias no de culto parroquial, sino devocional en conexión simbólica con ciertos misterios de la Vida de la Virgen y de la pasión y resurrección de Cristo". Esto se comprueba en las erigidas en Madrid en el siglo XVII. Cfr. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas...*, *ob. cit.* pág. 14, y B. BLASCO ESQUIVIAS, "Pervivencias del esquema de planta central en la arquitectura barroca madrileña. La capilla de Santa Teresa", en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, Ed. Complutense, 1994, T. I, pp. 489-499. Precisamente, en la calle madrileña del Oso donde vivía José de Churriguera, se levantaba el antiguo oratorio de Nuestra Señora del Favor, cedido a los Teatinos, que tenía planta de cruz griega, y aquel debía conocer bien. Algunos autores señalaron incluso su participación en la construcción, sin que haya podido demostrarse (Cfr. M. VERDÚ RUIZ, "Intervención de Pedro de Ribera en la iglesia y convento de San Cayetano, en Madrid", *Academia*, núm. 77 (1993), pp. 403 y ss.
- 48 Tenemos constancia de que en 1724 se repara "la torrezilla de la capilla de nuestra señora de las Angustias...que fundó Juan Muñoz del Castillo", porque estaba amenazando ruina. En las condiciones que para este efecto realiza Domingo Díez indica que se debía demoler "el chapitel" y volver a reconstruir el tejadillo indicándose, entre otras cosas, que se haría éste de teja vidriada de verde, frente a la pizarra que lo cubría inicialmente. Remataba en una veleta de hierro, formada por una bola hueca sobre la que se alzaba una cruz cuyos extremos terminaban en flores de lis, que actualmente está situada en la pequeña espadaña que se alza sobre el tejado de la iglesia, construida en 1748. Con ocasión de esta obra se encaló la linterna y media naranja. Hizo la obra el carpintero Morales y costó 1.387 reales. Cfr. A.H.P.S., Prot. 4488, ff. 1234r.-1237v. A.D.S., libro 423/32, ff. 160r. y v., y libro 423/33, fol. 131r.
- 49 A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas...*, *ob. cit.* pág. 34 y lám. 29.
- 50 A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, *ob. cit.*, pp. 18-21.
- 51 Hace unos años se deshizo la bóveda correspondiente a esta zona para dejar al descubierto las arquivoltas de la portada románica.
- 52 M.ª J. HERNÁNDEZ MARTÍN -*ob. cit.* pág. 67-, siguiendo a Gómez Moreno, lo considera ya del siglo XVIII y en la línea de las obras de Alberto Churriguera, como los dos colaterales.
- 53 M.ª J. HERNÁNDEZ MARTÍN, *ob. cit.* pp. 68-71. Más datos sobre estas y otras fundaciones de este matrimonio en A.H.P.S., Prot. 5338, ff.36 y ss.; Prot. 5339, ff. 240 y ss. A.D.S., Libro 423/32, ff. 278r. Además de la festividad de las Cuarenta horas, por testamento otorgado el 7 de julio de 1700 Juan Muñoz del Castillo hace efectiva la fundación de una capellanía patronato real de legos, con carga de dos misas cada semana que se habrían de decir en la capilla de Nuestra Señora de las Angustias "que fabricamos y dotamos con nuestros vienes, donde tenemos nuestro entierro, con la carga de cuidar del aseo y limpieza de dicha capilla y de su luz para la Virgen de las Angustias".
- 54 Cosa frecuente, aunque a José de Churriguera le molestase ver sus trazas mal realizadas. A. BONET CORREA, "Los retablos de la iglesia...", *art. cit.*, pág. 29.
- 55 E. MONTANER LÓPEZ, *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca. Universidad y Centro de Estudios Salmantinos, 1987, pág. 79. M.ª T. IGARTUA MENDIA -*ob. cit.* pág. 85- dice que los cuadros eran la Virgen y San José. Pese a la diferente lectura iconográfica de estas dos autoras, lo que parece seguro es que ningún cuadro haría referencia a la Pasión, como señala Hernández Martín; probablemente se incluyeron santos de la devoción de los comitentes, y San Joaquín lo era, porque Juan Muñoz del Castillo alude expresamente a él en su testamento, junto a San Juan y San José, como sus "patronos y abogados" (ref. A.H.P.S., Prot. 5339, fol. 244r.).
- 56 Núm 166 (11 abril 1795), reflexiones de Pablo Zamalloa. Cfr. F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *El Semanario Erudito y Curioso de Salamanca (1793-1798)*. Salamanca, 1988, pág. 137.
- 57 *Semanario Erudito y Curioso de Salamanca*, núm. 348 (12 julio 1796). Cfr. también, RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *ob. cit.*, pág. 150.
- 58 Consta documentalmete que el primitivo retablo mayor de San Martín fue obra de Antonio González Ramiro, que le traspasa Antonio de Paz. Cfr. A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y A. CASASECA CASASECA, "El ensamblador Antonio González Ramiro", en *A.E.A.* 1980, pp. 319-344.
- 59 Véase, A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera", en *A.E.A.*, núm. 233 (1986), pp. 1-32.
- 60 A.D.S., Libro 423/32, fol. 69r.

- 61 A.D.S., libro 423/31, fol. 535v. y libro 423/33, fol 23r. y Miguel Martínez cobró por este trabajo 1.500 reales, ascendiendo el dorado a 6780, que efectuado por Alonso González y Antonio Ortega. Gregorio Viana se ocupó de las pinturas de San Joaquín y Santa Agueda situadas en estos áticos, como ya apuntó Emilia Montaner (*ob. cit.*, pág. 98), por las que cobró 90 reales. Estos datos precisan lo señalado sobre los retablos por HERNÁNDEZ MARTÍN, *ob. cit.* pág. 68, e IGATÚA MENDIA, *ob. cit.* 85-86
- 62 En estas fechas el Colegio de San Guillermo estaba ya plenamente incluido en el Convento de Agustinos Calzados, de ahí que se cite indistintamente de los dos modos. T. VIÑAS ROMÁN, O.S.A., *Agustinos en Salamanca. De la Ilustración a nuestros días*. Ediciones Escorialenses. R. Monasterio del Escorial, 1994, pág. 34.
- 63 Se sabía que había trabajado para este convento por la alusión que hace su testamento. Cfr. MARQUÉS DEL SALTILLO, *ob. cit.*, pág. 101. Aporta algún dato nuevo, A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, "Nuevos documentos...", *art. cit.* pp. 15-16. En realidad José de Churriguera había cobrado con creces esta obra, pero no la había concluido, de ahí el pleito, como veremos. Aludimos escuetamente a su intervención en nuestro trabajo, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*. Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León, 1992, pág. 262.
- 64 En 1589 el convento sufrió un grave incendio y es posible que parte del mismo no se hubiese terminado aún, al tener que reconstruir lo destruido.
- 65 A.H.P.S., Prot. 5179, Scriptura de obra para el convento de S. Agustín. 4 de diciembre de 1695. Una copia de la misma en A.H.N., Clero, leg. 5715. Entre los testigos figura el cantero Manuel de Avila, que posteriormente se ocupará de concluir parte de la obligación. VIÑAS ROMÁN -*ob. cit.*, pág. 29- hace referencia a esta obligación, pero con algunas inexactitudes.
- 66 Algunas condiciones de la obligación anterior hacen suponer que el convento pensaba proseguir la obra en un futuro. Así, por ejemplo, se dice: "que el suelo de la librería que se huviere de hazer lo havemos de hazer por cuenta de entrambas partes, y se entiende de no más de las vigas". A.H.N., Clero, leg. 5715. En realidad el Convento ya poseía otra vieja librería.
- 67 A. H. N., Clero, leg. 5715.
- 68 Se trata de la típica piedra arenisca de Salamanca, pero de peor calidad que la piedra "franca" o de Villamayor.
- 69 Antonio Méndez, Gregorio Rodríguez y Francisco Gamboa fueron los maestros herreros que se obligaron. A.H.P.S., Prot. 4785, 1701, ff. 479r.-480v. Posteriormente el Convento del Carmen Calzado cerró también los cinco arcos de su pórtico, señalando expresamente que la coronación de la reja fuese similar a la de los Agustinos (A.H.P.S., Prot. 4471, ff. 1162 y ss.)
- 70 "...es condición que se a de açer la librería en esta conformidad con tabique desde el estribo que se a de roçar asta la pared donde están los santos de la fachada de la portería", "...y los arcos donde están los santos se an de cercar de cal...". A.H.P.S., Prot. 4125, f. 198r.
- 71 Agradezco a Ana Castro Santamaría esta reproducción.
- 72 M. VIDAL, *Agustinos en Salamanca. Historia del observantísimo Convento de San Agustín N.P. de dicha ciudad*. Salamanca, por Eugenio García de Honorato, 1751, Tomo II pp. 275-276 y 305-306.
- 73 PONZ, *ob. cit.* pág. 245.
- 74 Así, en septiembre de 1697 tasó la casa de la Mosca, perteneciente al Convento de San Agustín, que quería comprarle el Cabildo. Cfr. A. GARCÍA BELLIDO, "Avances..... Nuevas aportaciones", *art. cit.*, pág. 137. Archivo de la Catedral de Salamanca (A.C.S.), Actas capitulares de 1697, fol. 316r.
- 75 A.H.N. Sec. Clero, leg. 5715.
- 76 Había recibido 22.000 reales de los conventos de Madrigal, Santiago, Caión y Sarria, a 500 ducados cada uno, 6.600 de un censo que tomó la Provincia al convento de Burgos, otros 28.160 de otro censo del convento de Badajoz y 840 de los 2.600 que iba a recibir del convento de Cervera. En total sumaban 57.600 reales. A.H.P.S., Prot. 4782, ff. 673 y ss. Sobre otros ingresos, A.H.P.S., Prot. 4781, ff. 68r.-69v.
- 77 A.H.P.S., Prot. 4782, ff. 695r. y ss.
- 78 Fray Juan de Jesús María había trazado y dirigido las obras del convento de S. Juan de la Cruz de Alba de Tormes, entre 1791 y 1695 (J. M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Arquitectura carmelitana (1562-1800). Arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI al XVIII*. Diputación e Institución Gran Duque de Alba. Avila 1990, pág. 248); respecto a Francisco Rodríguez de Espinosa sabemos que realizó, junto con Manuel de Avila, el camarín de Valdejimena (M<sup>a</sup> J. HERNÁNDEZ, *ob. cit.* pág. 122)
- 79 Se tardó bastante tiempo en cubrir la plaza y esto debió alentar las esperanzas de Churriguera, que podría encontrar mejores influencias si estaba en Madrid. Los pormenores de este largo proceso han sido estudiados por B. BLASCO ESQUIVIAS, *Teodoro Ardemans...*, *ob. cit.*, pp. 434 y ss.
- 80 A.H.P.S., Prot. 4266, ff. 42r.-43v. y ff. 46r.-47v. A juzgar por los límites, se trata de la misma casa que había pertenecido a sus padres, aunque en este ocasión declara que está libre de toda carga, sujeción e imposición frente a los 36 reales y el censo perpetuo de dos ducados indicado por aquellos (Cfr. M. L. CARTURLA, "Iglesias madrileñas desaparecidas. El retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz", en *Arte Español*, 1950, pág. 40).
- 81 Señala José de Churriguera que se trata de una parte de la paga correspondiente al año 98, porque "los cien ducados del año noventa i siete los tengo recibidos enteramente y deste sólo me resta seiscientos y cinquenta reales de vellón" (A.H.P.S., Prot. 4266, f. 33r. y v.).
- 82 A.H.N. Sec. Clero, leg. 5715.
- 83 En junio de 1699 el Padre Manuel Duque contrató con al albañil Bartolomé Isidro, por un lado, y con los canteros Felipe Castaño y Santos de Amara por otro, la terminación de un cuarto contiguo a su celda y la transformación de otras dos en una capilla para novicios, lo que supuso un desembolso global de 8.630 reales, sin contar algunos materiales. En estas obras no figura ya la intervención de José de Churriguera. A.H.P.S., Prot. 4035, ff. 55r.-56r. y ff. 61r.-62r.
- 84 En enero y marzo de 1700, ya en Madrid, José de Churriguera otorgó poderes para hacer frente a la demanda interpuesta por el prior de los Agustinos. A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, "Documentos...", *art. cit.* pág. 16.
- 85 A.H.P.S., Prot. 4125, 1701, ff. 196 ss y ff. 200 ss.
- 86 A.H.N. Sec. Clero, leg. 5715. La escritura original en Archivo Histórico Provincial de Madrid, Prot. 14642, ff. 169 y ss.
- 87 En 1702 todavía no había terminado el retablo de la capilla del Sagrario que contrató en 1686; y en 1717 se da cuenta en el cabildo que Churriguera no había cumplido con la traza y condiciones. Cfr. J.M<sup>a</sup> PRADOS, "El tabernáculo para el retablo de la Capilla del Sagrario o de los Ayala en la Catedral de Segovia", en *Imafronte*, núm. 3,4,5, (1987-89). Murcia, pág. 435.

<sup>88</sup> Cfr. sobre esta cuestión, M. J. HERNÁNDEZ MARTÍN, *ob. cit.*, pp.47-50 y 163-165.

<sup>89</sup> Noticia ofrecida por primera vez por A. CASASECA CASASECA, *La provincia de Salamanca*. León, Ed. Lancia, s.f., pág. 11. Posiblemente se deba a error tipográfico la fecha de 1699 en lugar de 1698.

<sup>90</sup> Actualmente en el retablo aparece una escultura de San Juan Bautista, en lugar de San Andrés.

<sup>91</sup> A.H.P.S., Prot. 3302, ff. 367r.-368v. Esta cantidad resulta insignificante comparada con los 143.000 reales del retablo de San Esteban o incluso con los 16.000 de los retablos laterales de Leganés, mucho más modestos.

<sup>92</sup> En la cuenta del mayordomo del 24 de junio de 1698 al 24 de junio de 1699, ya figura el pago de los 3.300 reales del retablo. El traslado y el asentamiento del mismo ocasionó otros gastos menores, en total 699 rs. entre los que figuran 15 de las piedras del pedestal. A.D.S. libro 170/12, ff. 29r. y 31r.

<sup>93</sup> A.D.S. Libro 170/12, fol. 69v.

<sup>94</sup> A.D.S., Libro 170/12, ff. 67v., 69v. y 72v. Por ejemplo, Francisco Benito, vecino de la Vellés, dió 50 reales y Pedro Cobo y su mujer dejaron en su testamento 1.100 reales, con la condición de que se les dejase poner una losa rotulada en la iglesia.

<sup>95</sup> A.D.S. Libro 170/12, fol. 73v.

<sup>96</sup> A.H.P.S., Prot. 508, ff. 550r.-551v. Alude a la intervención, A. CASASECA, *ob. cit.*, pág. 19.

<sup>97</sup> A.H.P.S., Prot. 5680, ff. 632 y ss.

# El Manuscrito de Arquitectura de Vicente de Arizu, Maestro de Obras del siglo XVIII

José Javier Azanza López  
Universidad de Navarra

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Vicente de Arizu es un maestro de obras navarro del siglo XVIII con un importante bagaje cultural que pone de manifiesto en un manuscrito que compuso en 1778 para su uso personal, cuyo conocimiento resulta determinante para el estudio de la profesión arquitectónica en la Navarra del siglo XVIII. Aunque su contenido es variado, predominan los capítulos dedicados a la arquitectura, las matemáticas y la geometría, como corresponde a un maestro de obras. Su fuente de inspiración principal es el Compendio Mathematico de Tomás Vicente Tosca, aunque también demuestra su conocimiento de Euclides, Viñola, Palladio, Torija o Teodoro Ardemans. Formaban parte de su biblioteca igualmente diversas guías sobre ciudades europeas, entre ellas una de Fioravante Martinelli editada en 1702 que recogía los monumentos de Roma, con figuras de edificios religiosos y civiles que reprodujo en su tratado. Erudito y viajero, Arizu realizó dos viajes para complementar su formación, uno a Zaragoza en 1757 y otro a Madrid en 1760, en los cuales analizó y tomó apuntes de los edificios que contemplaba a su paso, mostrando su predilección por la arquitectura barroca clasicista heredera de los postulados herrerianos.*

## SUMMARY

*Vicente de Arizu is a Navarrese architect from the 18th century with an important stock of knowledge that shows in his treatise written in 1778 for his personal use, and which must be known to study the architectonic profession in Navarra in the 18th century. Although his contents are diverse, the chapters about Architecture, Mathematics and Geometry predominate as become an architect. His main source of inspiration is the Compendio Mathematico of Tomás Vicente Tosca, although he also shows his knowledge of Euclides, Viñola, Palladio, Torija or Teodoro Ardemans. His library was also composed by several guides about European towns, among them one of Fioravante Martinelli published in 1702 that includes the monuments from Rome, with shapes of the religious and civil buildings that he reproduced in his treatise. Erudite and traveller, Arizu made two travels to complete his education, one to Zaragoza in 1757 and another to Madrid in 1760, where he analysed and took notes about the buildings that he contemplated in passing, showing his predilection for the Classicistic Baroque Architecture inheritor of the postulates of Juan de Herrera.*

---

El estudio de la producción arquitectónica en Navarra durante los siglos del barroco ha puesto de manifiesto el conocimiento que tenían sus más destacados maestros de los tratados de arquitectura, así como de aquellas materias cuyo dominio resultaba imprescindible para el ejercicio de su profesión como las matemáticas, la geo-

metría y la aritmética; veedores eclesiásticos, frailes tra-cistas y maestros de obras en general, dieron muestras a través de sus informes de una sólida formación teórica<sup>1</sup>. No obstante, también encontramos el caso de artífices que no sabían leer ni escribir, por lo que difícilmente pudieron acceder a la teoría de los libros y tratados de



Fig. 1. Manuscrito de Arizu. Perfil de portada y corredor de orden dórico.

arquitectura, y sólo por vía oral podrían recibir estos conocimientos, corriendo el riesgo de malas interpretaciones y pérdida de detalles fundamentales.

Ya a finales del siglo XVI el maestro corellano Beltrán Domínguez afirmaba haber estudiado tratados de "autores muy graves como son Sebastiano Ferri-Boloñés, Pedro Cataneo, Juan de Abiñola, Marco Bitrubio y otros muchos"<sup>2</sup>. Por su parte el ingeniero de Su Majestad Francisco Palar Fratín, una de las figuras más relevantes de la arquitectura navarra del primer tercio del siglo XVII, de conocido renombre a nivel peninsular, en su defensa de la arquitectura como una profesión liberal coincidía con Vitrubio al afirmar que

*"la operacion y lo servil que es la manufactura toca al oficial, y al yngeniero toca saver el arte liberal con ciencia...quia architectus non est faber, sed docet fabricare, et est architectura scientia pluribus disciplinis et varyis eruditionibus ornata"*<sup>3</sup>.

En la misma línea se manifestaba un siglo más tarde el veedor de obras de cantería Juan Antonio San Juan, quien indicaba que

*"qualquier oficial o aprendiz trabaja sin conocimiento del arte, y por esto los autores que han escrito de él llaman a los tales idiotas<sup>4</sup>; y maestros o arquitectos a los que trazan reduciendo el edificio que se quiere ejecutar a verdadera demonstracion de plantas o alçados que vulgarmente se llaman trazas o modelos... La arquitect-*

*tura se compone de distinta distribucion y medidas, como son las cinco hordenes de arquitectura que aze mencion de ellas Jaime de Viñola, Juan de Arfe y Villafañe y Vitrubio, Sebastiano y otros autores, que con medidas fijas y determinadas enseñan el modo de ejecutarlas"*<sup>5</sup>.

Entre los frailes tracistas destacan fray José Alberto Pina y fray José de San Juan de la Cruz, cuya intervención se documenta en los proyectos más significativos del barroco navarro; el primero dejó constancia en sus declaraciones del conocimiento que tenía de fray Lorenzo de San Nicolás, Juan Caramuel, Juan de Torija, Teodoro Ardemans y Tomás Vicente Tosca, en tanto que el carmelita descalzo hace alarde de su erudición al citar a autores como Serlio, Palladio, Alberti o Ardemans<sup>6</sup>. Igualmente, en un informe redactado en 1775, Javier Ignacio de Echeverría se mostraba al corriente de la obra del tratadista francés Jacques François Blondel *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des edifices en general*, publicada en dos volúmenes en París los años de 1737 y 1738<sup>7</sup>. De sumo interés resulta la reducida pero selecta biblioteca del vizcaino Juan de Larrea, de la que formaban parte obras de Viñola, Serlio, fray Lorenzo de San Nicolás, Torija, Ardemans, Juan Bautista Villalpando, Juan Pérez de Moya, Cosme Bartoli y Sebastián Fernández Medrano entre otros, además de una guía que bajo el título de *Antigüedad de Roma* recogía los monumentos de la Roma antigua<sup>8</sup>. Sin embargo, el caso más significativo lo constituye el del maestro pamplonés Vicente de Arizu, cuya cultura



Fig. 2. Manuscrito de Arizu. Perfil de portada y corredor de orden jónico.

arquitectónica pone de manifiesto en un pequeño tratado que compuso en 1778 para su uso personal, en el que compilaba todo su saber.

## EL MANUSCRITO DE ARQUITECTURA DE VICENTE DE ARIZU

### *Perfil biográfico y profesional de Arizu*

Vicente de Arizu nació en Pamplona en 1722, siendo la capital del reino su lugar de residencia habitual hasta mediada la década de los cincuenta, momento a partir del cual se estableció en Tafalla. El 12 de junio de 1790 redactaba su testamento, solicitando ser enterrado en la sepultura de sus suegros en la iglesia parroquial de Santa María<sup>9</sup>. El testamento, que Arizu no pudo firmar "por la gravedad de su enfermedad", era muy breve y no reflejaba ningún dato relacionado con su actividad profesional, aunque sí nos permite conocer su entorno familiar. Así, Vicente de Arizu estaba casado con Martina San Juan, a la que nombraba heredera de todos sus bienes; el matrimonio tenía una hija, Rafaela, quien casó con Matías de Mendiola. Un hermano del maestro, Martín de Arizu, era escribano del Juzgado de Pamplona y Receptor de los Tribunales Reales. La religiosidad de Arizu queda de manifiesto por su pertenencia a las cofradías de Nuestra Señora de la Esclavitud, San Sebastián y San Diego de Tafalla, y a las de San José y las Ánimas de Pamplona<sup>10</sup>.

El maestro pamplonés gozó de consideración profesional en los círculos arquitectónicos de la época, como lo demuestra el hecho de que su presencia fuese conti-

nuamente solicitada en diferentes puntos de la geografía navarra para diseñar trazas, examinar proyectos, y emitir informes y tasaciones. La documentación se refiere a él en términos elogiosos, ya que se le califica de "maestro de obras de toda satisfacción", "maestro Perito en el Arte", y "Maestro de Obras de la mayor pericia, desempeño y opinion".

Desde la perspectiva de Vicente de Arizu, quien se titulase arquitecto debía reunir en su persona una sólida formación teórica y una dilatada experiencia práctica, otorgando el mismo valor a ambos aspectos de la profesión; coincidía en este sentido con fray Lorenzo de San Nicolás, para quien la arquitectura consistía en "concordar lo práctico con lo especulativo"<sup>11</sup>. Así lo manifestaba en una declaración en la que definía su concepto de maestro de obras:

*"El que a de ser o merezer nombre de maestro de obras y Arquitecto deve ser mui aplicado al estudio de las matematicas, y entender a lo menos y saver las cosas mas principales dellas para ser mro de obras y Arquitecto berdadero y no de nombre, que son la Arismetica asta la regla de 3, la Jeometria, la Arquitectura Zivil, y parte de la Arquitectura Militar... aviendo sido mui hejercitado desde su jubentud en haverse allado en las operaciones y execuciones de Barios Jeneros de obras, porque berdaderamente no sirve lo practico sin lo especulativo ni lo especulativo sin lo practico; y estando bien puesto en lo referido se podrá reputar por maestro de obras y Arquitecto".*

En consecuencia, no resulta extraño el que con suma frecuencia Vicente de Arizu actúe a la vez como tracista y maestro de obras, confeccionando primero los planos y colaborando más tarde en su realización material; ejemplos concretos los encontramos en la capilla de las Nieves de la iglesia de San Pedro de Puente la Reina, en la parroquia de la Magdalena de Enériz, o en la torre campanario de la parroquia de San Pedro de Artajona, en los que tras diseñar su traza se adjudicó la ejecución de su fábrica. La categoría de Arizu como tracista queda de manifiesto en el plano que realizó del Palacio Real de Tafalla, en el que refleja con gran detalle su configuración y dependencias.

En 1778, cuando Vicente de Arizu contaba con 56 años de edad, elaboró un pequeño tratado que nunca llegó a editarse, y tan sólo se conserva el manuscrito, custodiado en una colección particular navarra<sup>12</sup>. La obra adolece de unidad temática y estructural, por cuanto ofrece un contenido múltiple y variado; el resultado es un compendio enciclopédico sin aparente unidad interna, en el que tienen cabida todos los conocimientos y experiencias de su autor, sean de la naturaleza que sean. Algunos capítulos trataban de asuntos relacionados con la historia y la geografía, otros hacían referencia a la astronomía y la navegación; los había también dedicados a cuestiones políticas y de doctrina moral. Sin embargo, predominan los capítulos dedicados a la arquitectura, las matemáticas y la geometría, como corresponde a un maestro de obras.

#### *Intencionalidad del manuscrito.*

En el prólogo dirigido al lector, Arizu manifestaba que su intención a la hora de escribir este manuscrito no era la de hacer alarde de sus conocimientos, sino la necesidad de emplear el tiempo para evitar la ociosidad, que resultaba causante de todos los vicios:

*“No la presunción de saver me hizo tomar la pluma para manifestar estos asuntos y ciencias que encontrarás en este libro, en breves borradores, solo sí la afición de divertir el tiempo y emplearlo bien, haciendome cargo que la ociosidad es Madre de todos los vicios, porque hombre ocioso, damelo bicioso, y el tiempo perdido, perdido es...”*

No obstante, Vicente de Arizu no desaprovecha la ocasión para incluir en su obra citas de escritores y filósofos de la antigüedad clásica como Séneca y Aristóteles que demuestran su formación cultural. Con referencia al primero, afirmaba lo siguiente: “Seneca dize que no se a de pedir a un savio que siempre hacierte, sino que las menos yerre, porque el acertar una vez es dicha que la consigue un necio, y errar solamente una u otra es privi-

lexio de los savios”. Y también aludía a Aristóteles: “Aristoteles dize que nenguno deve ser honrrado, ni alavado, si no es conforme al grado de sus birtudes, porque la onrra que se adquiere sin ella, presto se conbierte en desprecio. Y el mesmo autor dize mientras el hombre mas save, mas deve saver, y con esto tendra no la vida ociosa, y tendra propia bida de hombre, y no de animal”.

El maestro anunciaba además que gran parte de los datos que incluía en él habían sido tomados del padre Tomás Vicente Tosca, religioso de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, de cuyas enseñanzas se muestra deudor. Además, el tratado tenía un carácter eminentemente práctico, pues los maestros de obras podrían extraer de él numerosas enseñanzas para aplicar en sus fábricas:

*“Muchos y barios son los escritores de la Arquitectura, otros de la Jeometría, otros de la Arismética, otros de la Jeografía, otros de la Nautica, otros de la Astronomía, otros de las maquinarias, y otros que an tratado latam<sup>te</sup> de las ciencias puras y no puras, Mathematicas, con especialidad y singularidad el P<sup>e</sup> Thomas Vizente Tosca, de la Congreg<sup>n</sup> que fue de S<sup>n</sup> Phelippe Eneri de Balencia, de quien he tomado mucha parte, por lo que si lo miras con afición y cuidado allarás quanto puedes desear para ser un perfecto Arismetico, Jeometrico, Arquitecto, trazista, y otras muchas cosas provechosas”.*

La anterior declaración de Vicente de Arizu pone de manifiesto el conocimiento que éste tenía del tratado de Tosca titulado *Compendio Mathematico, en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la cantidad*, compuesto por varios volúmenes publicados entre los años 1709 y 1715, y del que se hizo una segunda edición corregida y aumentada en Madrid entre 1721 y 1727; el tratado conoció dos nuevas ediciones en 1757 y 1794, en Valencia y Madrid respectivamente, y tuvo una amplia difusión entre los maestros españoles, e incluso fuera de nuestra fronteras<sup>13</sup>. Tosca, muy influido por los autores franceses, concede mucha importancia al aspecto matemático de la construcción; por ello dividía -al igual que aquí lo hace Arizu- una larga serie de disciplinas en dos grupos, matemáticas puras y no puras. Con esta última denominación se refería a las físico-matemáticas que “consideran la cantidad vestida y acompañada con algun accidente o afeccion sensible”<sup>14</sup>. Como comprobaremos más adelante, varios capítulos del tratado de Arizu están inspirados directamente en los temas que abordaba el matemático valenciano en su obra.

Asimismo Vicente de Arizu aprovecha el prólogo al tratado para incluir una amarga queja, aunque disfrazada

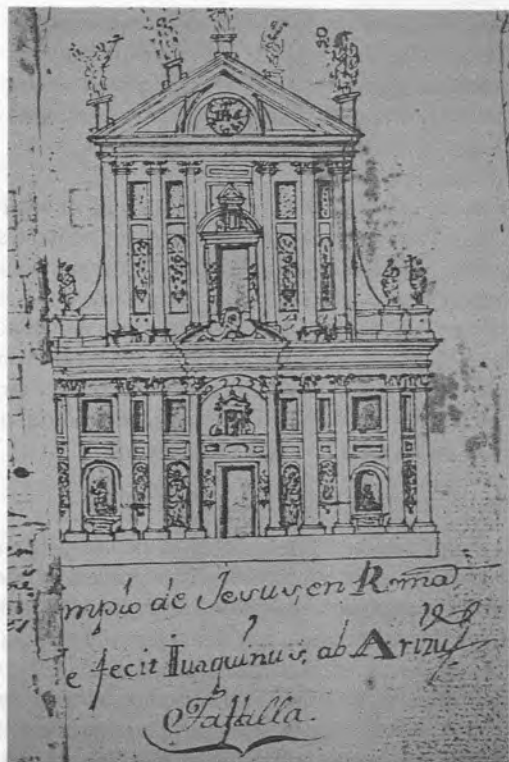


Fig. 3. Manuscrito de Arizu. Fachada de la iglesia del Gesù de Roma.



Fig. 4. Manuscrito de Arizu. Borrador de edificios de Roma.

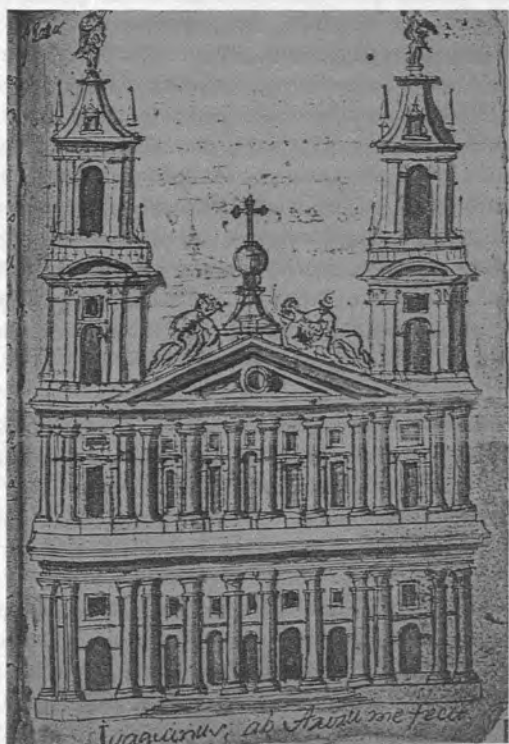


Fig. 5. Manuscrito de Arizu. Fachada de San Sulpicio de París.



Fig. 6. Manuscrito de Arizu. Fachada del Palacio de Valtierra.



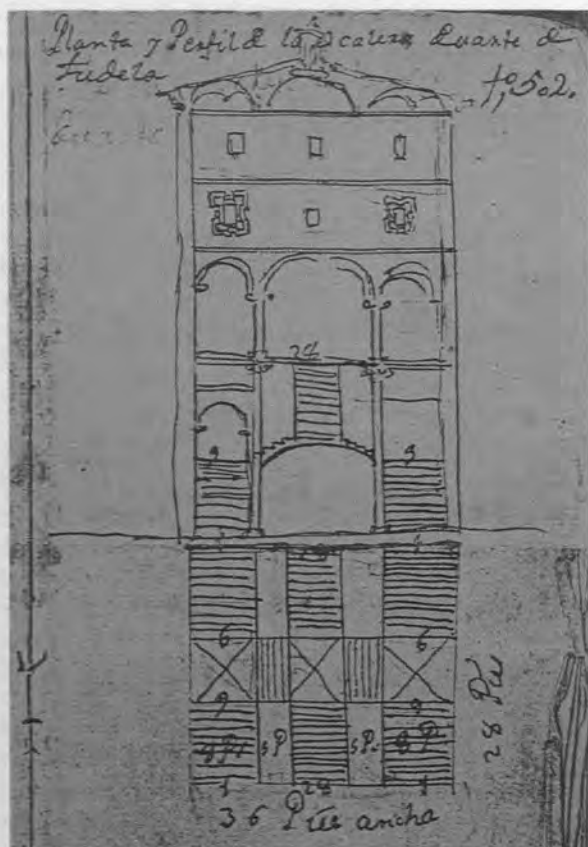


Fig. 7. Manuscrito de Arizu. Planta y perfil de la escalera del Palacio del Marqués de Huarte de Tudela.

de gran erudición, por no haber podido intervenir debido a problemas de salud en algún proyecto arquitectónico de la ciudad de Pamplona, probablemente relacionado con las fachadas de su ayuntamiento y catedral:

*“Y ymitando yo a Dinocrates Ynsigne Arq<sup>to</sup>, el qual deseava con su arte servir al Emperador Alejandro, se fue a él, y hallandole ser ymposible la entrada, por émulos, se disfrazó, y en el disfraz le vio Alejandro, mandole llamar, y conociendole lo tuvo en su compañía con muchas onrras, y con él hedificó la ciudad de Alexandría. Lo mismo me ha sucedido a mi q<sup>do</sup> deseava hazer (...) obras (...) ciudad, no faltaron emulos que quisieron escurecerla; y si yo la ubiera disfrazado no hubieran faltado Alexandros que la huvieran desseado ber, pero yo por falta de salud, y especialm<sup>e</sup> de la vista me quedé por que Dios quiso. Ya sé que a todos les está bien se cunpliese este deseo no por la ciudad, sino por según barias sentencias, y entre otras la que dize Aristóteles, que la honrra es del que la da. Honrra tu Lector estos Borradores, y con honrrarla serás como otro*

*Alexandro, y hedifica ciudades, sacando algunas himitaciones de estas mías, pues en ellas hallarás todas las proporciones, Reglas, medidas, documentos, para todo Jenero de fábricas, y especialm<sup>e</sup> para los maestros de obras”.*

Digna de mención es la referencia que en su comentario hace Vicente de Arizu al episodio de Dinocrates y Alejandro, puesto que ya en el siglo XVII Juan Gómez de Mora, en su escrito de defensa “a la acusación y cargos que se le han puesto acerca de las obras del Palacio y Alcázar Real de la Villa de Madrid”, aludía al mismo para señalar la importancia del arquitecto o trazador<sup>15</sup>. Dicho episodio procede de la introducción de Vitrubio al segundo de sus *Diez Libros de Arquitectura*.

#### Contenido del manuscrito.

El manuscrito de Vicente de Arizu podría sistematizarse en cuatro grandes apartados: en el primero de ellos, el maestro pamplonés incluye sus conocimientos teóricos sobre dichas materias, con continuas referencias a la doctrina de Tosca; en el segundo realiza diversos borradores de edificios de Roma y de París, copiados de alguna de las numerosas guías editadas sobre estas ciudades que formarían parte de su biblioteca; en el tercero, Arizu da cuenta de los dos viajes emprendidos en 1757 y 1760 a Zaragoza y Madrid respectivamente; por último, incluye los diseños que realizó para dos de las principales empresas arquitectónicas que se emprendieron en Pamplona en la segunda mitad del siglo XVIII, como son la Casa Consistorial y la fachada de la Catedral, así como un interesantísimo informe acerca de la traza de Ventura Rodríguez que finalmente fue la seleccionada para la seo irruñesa, mostrándose sumamente crítico con el proyecto del arquitecto madrileño y argumentando sus planteamientos arquitectónicos con citas de autoridad. También podrían incluirse en este apartado aquellos borradores que hizo de otros edificios navarros, en alguno de los cuales tomó parte activa en su ejecución.

#### Conocimientos teóricos

El primero de estos grandes apartados estaba formado por aquellos capítulos de teoría matemática y constructiva, la mayoría de los cuales tomaban como base el *Compendio Mathematico* del padre Tosca, aunque también citaba a otros autores como Euclides, Viñola, Torija y Ardemans.

El estudio de Euclides resultaba obligado en un arquitecto para saber geometría, y sus *Elementos geométricos* se difundieron ampliamente entre los tratadistas de los siglos XVI, XVII y XVIII, quienes dedicaban una parte básica de sus escritos a las nociones de geometría euclidiana<sup>16</sup>; también alcanzó gran difusión su tratado de matemáticas *Prespectiva y Especularia de Euclides*, que

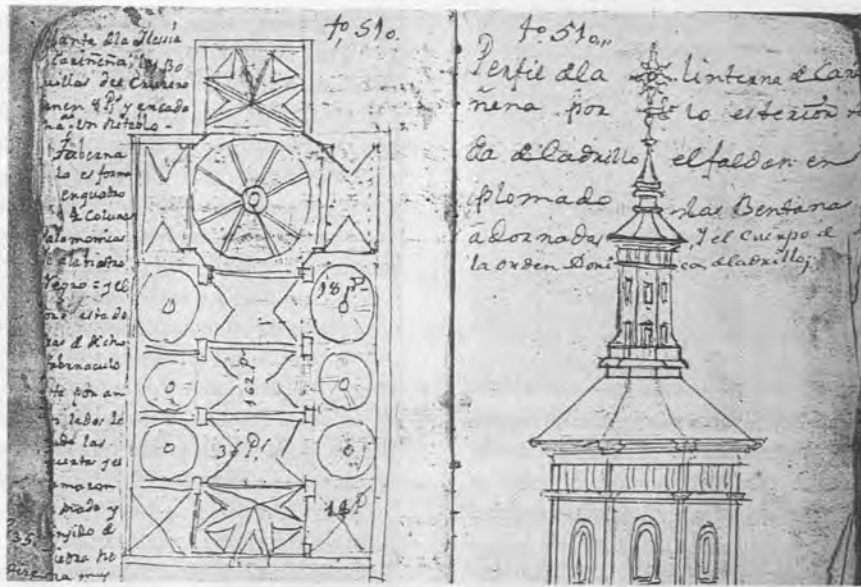


Fig. 8. Manuscrito de Arizu. Planta de la iglesia de Cariñena y perfil de su cimborrio.

fue traducido en las primeras décadas del siglo XVII en la Academia de Matemáticas de Madrid por Pedro Ambrosio de Onderiz. En consecuencia, no debe extrañarnos que Vicente de Arizu consagrara uno de los primeros capítulos de carácter teórico a “las perspectivas de Euclides y objeto de las mathematicas”, que hacía referencia a esta última obra citada.

Arizu estudiaba en otro de sus capítulos “la Bella Arquitectura Cibil segun los prezevtos y Reglas del R<sup>do</sup> P. Vizente Tosca, Biñola y otros autores modernos, con varias demostraciones y esplicaciones para sus distribuciones, en 2 ó 3 diferentes elevaciones”. Según el maestro pamplonés, “la Arquitectura Cibil es la que enseña a hedificar tales Fabricas que puedan comodamente en ella habitar los hombres atendiendo a su firmeza, conbeniencia y hermosura”. En dicho capítulo incluía numerosas plantas y alzados a través de los cuales mostraba la manera de levantar portadas, corredores y retablos de diferentes órdenes, con o sin pedestales, acompañados de su correspondiente explicación matemática, que Arizu tomó del tratado XIV del *Compendio Mathematico* de Tosca –dedicado al estudio de la arquitectura civil– y de la *Regla de las Cinco Ordenes de Arquitectura* de Jacome de Vignola (Figs. 1 y 2). También en el padre Tosca estaba inspirado el capítulo dedicado a “saver trazar relojes asi solares como horizontales y berticales, y equinociales segun el P. Thosca, y otros autores modernos”<sup>17</sup>.

Asimismo, Vicente de Arizu dedicaba un capítulo a la Arquitectura Militar, “que es la que enseña a fortalecer una Plaza de suerte q<sup>e</sup> se pueda fazilmente defender de las Ynbasiones belicas, y que pocos puedan pelear contra muchos, esta es la que perteneze a los Ynjenieros”. Acerca

de su contenido, Arizu explicaba en él “en que consiste el ser o no fortaleza según el P. Vizente Tosca con las demostraciones de barios terraplenes, troneras y otras cosas”<sup>18</sup>.

De igual forma, en el capítulo que titulaba “Breve tratado de la Hidrotechina, u de los Artificios y Maquinas Hidraulicas”, Arizu señala su dependencia del filósofo oratoriano: “Question hidrostática: si es posible, modo para navegar por el Aire. Trata esta question el P. Mendaza en su viridario, lib. 4 Prob. 47, y mucho antes hizo de ella mencion Alberto Saxonia, lib.3 Phif. quest. 6 artic. 2 conclus 3; El P. Gaspar Secoto, y otros autores, y en sentir de todos dize el P<sup>e</sup> Tosca, que hablando especulativamente es Navegable el ayre, como bemos ystantaneamente, las nubes y otras cosas...”. Incluso manifestaba su inspiración directa en el *Compendio Mathematico* de Tosca, por cuanto dibujaba varias “figuras y Maquinas de la Hidraulica según el P. Tosca”, que están sacadas “del tomo 4, tratado 12 de la Hidrotechina y otros autores modernos”<sup>19</sup>.

Vicente de Arizu alude también en su obra al *Tratado breve sobre las ordenanzas de la villa de Madrid y polizia della*, y a la *Declaración y extensión sobre Ordenanzas* que escribió Juan de Torija, obras de Juan de Torija y Teodoro Ardemans, editadas en Madrid en 1661 y 1719 respectivamente. De hecho, consideraba que el conocimiento de las disposiciones de ambos resultaba imprescindible en cualquier declaración sobre arquitectura, y así lo manifestaba a través de unos versos:

*Tu hazierto en el declarar / sobre fábricas, y  
drecho / consiste en estar bien puesto / en Torija y  
Ardemans / y en las de Navarra estar / y te asegu-*

*ro el hazierto / si en todas estás bien puesto / De que no podras errar / Y hasi para declarar / Mirarás mui bien el drecho.*

Incluso el maestro pamplonés elaboró un escrito en el que, tomando como referencia las ordenanzas de Torija y Ardemans, junto a las Ordenanzas del Reino de Navarra sobre yesería elaboradas en 1570, proporcionaba una completa normativa “a fin de hevitar por este medio a los maestros tantos pleitos como se ocasionan diariamente por no tener aun Reglamento fixo de el como se deven hexecutar las hobras con todo hazierto y declarar sobre qualquiera assumpto sin perjuicio de terceros... por que teniendo estas ordenanzas presentes caminarán todas sus operaciones por un camino mucho mas claro y seguro”<sup>20</sup>. Por consiguiente, el caso de Navarra es un ejemplo claro de cómo las disposiciones de Torija y Ardemans adquirieron categoría de ley no sólo en Madrid sino en otras provincias españolas, donde fueron manejadas como argumento concluyente para solucionar muchos de los problemas edilicios surgidos en ellas.

Finalmente Arizu, en un capítulo que titulaba “de barias cosas para divertim<sup>to</sup>”, incluía un extenso repertorio ornamental en el que predominaba la rocalla como elemento decorativo, para colocar en pedestales, fustes de columnas rectas y salomónicas, cajeamientos de pilastras, enjutas de arcos, pedestales de esculturas, marcos de espejos y cornucopias, etc.

#### *Borradores de Roma y París*

Vicente de Arizu dedicaba el segundo de los grandes apartados de naturaleza artística a “demostrar por borrones barios perfiles ortográficos de casas, palacios, y barios frontis de tenplos que ai en Roma, e Hitalia; y otras que yo he visto hexecutadas con primor”. Ello nos hace pensar que el maestro contaría en su biblioteca con libros de viajes artísticos y guías antiguas de ciudades que, por su belleza, eran obras que apasionaban a los bibliófilos; en ellos no sólo se encontraban buenas doctrinas, sino que también encerraban un valor en sí mismos por su cuidada impresión y por la hermosura de sus láminas<sup>21</sup>.

Entre los monumentos arquitectónicos recogidos por Arizu predominaban los templos y edificios civiles de la Roma antigua, aunque también incluía algún edificio moderno como la fachada de la iglesia jesuita del Gesú<sup>22</sup> (Fig. 3). La mayoría de estos borradores estaban firmados por Joaquín de Arizu -quizás un hermano o sobrino del maestro-, quien con casi toda seguridad los copió de alguna guía de Roma que formaría parte de la biblioteca de Vicente de Arizu (Fig. 4). Los dibujos se acompañaban de una frase que nos permite determinar cuál fue su fuente de inspiración: “El año de 1702 havia en Roma

280 Yglesias, entre Parroquias, Conb<sup>tos</sup>, Horatorios, Colexios, Monasterios y Hermitas, grandes y chicas”. Arizu concretaba en el año de 1702 el número de monumentos que existían en Roma, lo que nos hace pensar que la guía con que contaba había sido editada en dicho año; éste es el caso de una guía de Fioravante Martinelli, que recogía todos los edificios religiosos y civiles tanto antiguos como modernos, incluyendo numerosas figuras que son las que reprodujo Arizu en su tratado<sup>23</sup>.

Un dato más parece confirmar esta teoría, y es que Vicente de Arizu incorporaba junto a uno de sus dibujos del templo de la Fortuna de Roma la siguiente declaración: “Por libertad a Roma fabricaron este templo a la diosa dea o Fortuna, y despues hizieron otros tres templos dedicados a otras mentidas Diosas como se ben en el Martinel romano, fo. 84, 89 y 146”. Es casi seguro que debemos identificar a este “Martinel romano” con el autor italiano Fioravante Martinelli.

Junto a los borradores de los edificios de Roma, aparecían otros de las iglesias más importantes de París, que Arizu pudo copiar de alguna de las obras de Blondel o Mariette<sup>24</sup>; uno de ellos era el “Borrador de la Elebacion o perfil de la grande Portalada de S<sup>n</sup> Sulpice, hexecutada segun los Diseños de el grande Maestro Serbandoni Arquitecto. Advirtiend que el primer cuerpo es de la horden Dorica, el segundo de la Jonica, y el tercero de la Corintia como se be demostrado. Todo es hexecutado de piedra, con el maior primor que se puede himaginar” (Fig. 5). Y otro era el perfil de la fachada de la Sorbona, de la que Arizu afirmaba que “está executada de la horden corintia y compuesta, con una ermosissima piedra, labrada a las mil maravillas con todo primor, y harreglada al Arte y Arq<sup>ra</sup> artesonada”.

#### *Sus viajes a Zaragoza y Madrid*

Erudito y viajero, Vicente de Arizu no se limitó en su manuscrito a reflejar aquellos conocimientos que había adquirido mediante el estudio de los libros teóricos y a copiar figuras de monumentos de las guías de Roma y París, sino que daba cuenta de los viajes que había realizado años atrás para complementar su formación, uno a Zaragoza en 1757, y otro a Madrid tres años más tarde, en los cuales aprovechó para realizar varios borradores de los edificios más significativos que contempló a su paso, alguno de los cuales iba acompañado de un pequeño comentario explicativo en el que reflejaba aquellos aspectos que más le llamaron la atención<sup>25</sup>. No debemos olvidar a este respecto que en la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un amplio desarrollo de la literatura de viajes, actividad muy acorde con los principios ilustrados, cuyo principal representante fue Antonio Ponz, con su *Viaje de España*, obra que consta de dieciocho tomos que aparecieron entre 1772 y 1794; y con su *Viaje fuera de España*, compuesto por dos tomos impresos en 1785.

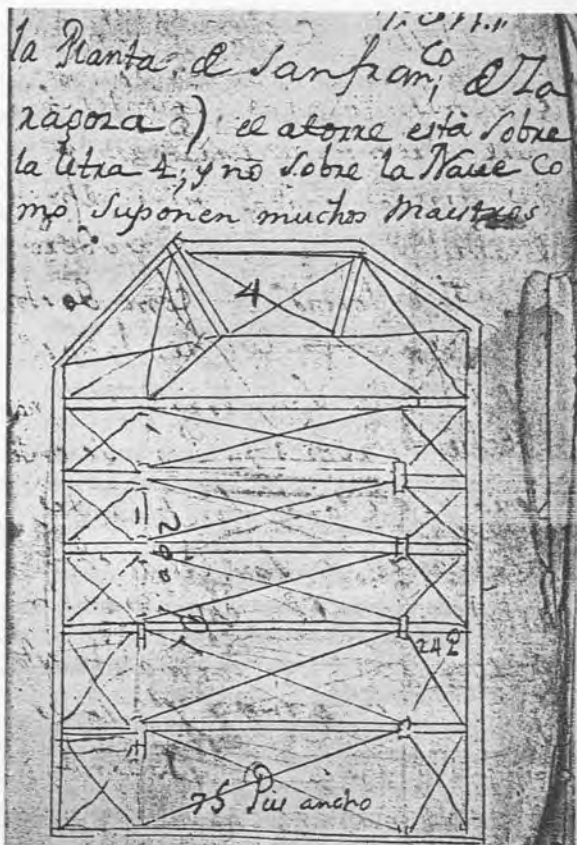


Fig. 9. Manuscrito de Arizu. Planta de iglesia de San Francisco de Zaragoza.

En este marco se inscribirían los viajes de Vicente de Arizu, quien demuestra además sus inquietudes viajeras en una fecha relativamente temprana como es 1757.

En este año Vicente de Arizu viajó a Zaragoza, y en las jornadas que duró el viaje tomó apuntes de los principales edificios que visitó, los cuales incluyó luego en su tratado, aunque advertía que “faltan muchos que me quitaron”. El primero de los dibujos era el frontis de la basílica de la Virgen del Soto de Caparroso, en la que todavía trabajaba el maestro corellano José de Argos siguiendo los planos del tracista capuchino fray Antonio de Zaragoza. Más adelante se encontraba la localidad de Valtierra, donde realizó “el frontis del Palacio del Conde Gomara también de ladrillo, hexecutado del mismo Josef de Argos”. En el mismo podemos apreciar su configuración originaria, con las torres laterales coronadas por sendos cuerpos octogonales rematados en chapiteles que dotaban de verticalidad al conjunto, y una estructura a modo de peineta entre ambas, en el eje de la puerta y balcón principales (Fig. 6).

En Tudela, Arizu tuvo la oportunidad de contemplar dos de las fábricas más representativas del barroco dieciochesco tudelano, una de arquitectura civil, el palacio

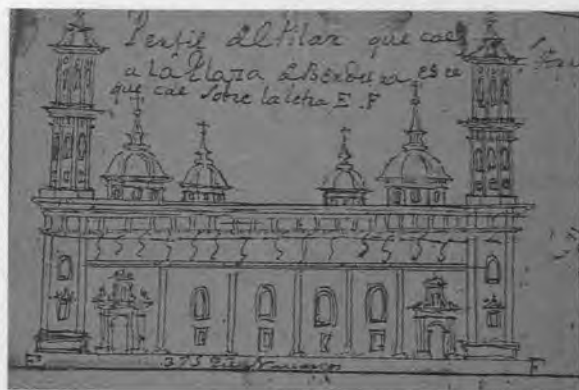


Fig. 10. Manuscrito de Arizu. Perfil de la Basílica del Pilar de Zaragoza.

Huarte, obra de José Marzal y Gil, del que representó la planta y perfil de su monumental escalera imperial (Fig. 7); y otra religiosa, la capilla de Santa Ana de la Colegiata tudelana, construida entre 1712 y 1725 quizás conforme a las trazas del carmelita descalzo fray Bernardo de San José. De esta última tomó el maestro apuntes de su planta y del gran retablo-baldaquino dedicado a la titular, realizado entre 1737 y 1751 por José Ortiz y Juan Bautista Eizmendi.

Los siguientes dibujos corresponden ya a localidades aragonesas, caso de Pozuelo de Aragón, donde dibujó la planta de su iglesia parroquial de San Lorenzo, construida a mediados del siglo XVI, de tres naves de anchura y altura semejantes, cabecera poligonal y bóvedas de crucería estrellada; Calatorao, donde levantó la planta y perfil de la portada de la capilla del Santo Cristo de la parroquia de San Bartolomé, y hacía mención de su retablo de piedra negra articulado por columnas salomónicas; y Cariñena, en la que hizo sendos borradores de la parroquia de la Asunción, uno de su planta de cruz latina con profunda cabecera poligonal –que en el dibujo aparece recta– y capillas laterales cubiertas por cúpulas, y otro de su cimborrio octogonal de ladrillo con un chapitel de plomo rematado en linterna (Fig. 8). También visitó Daroca, donde dibujó el espectacular baldaquino que presidía el altar mayor de su Colegiata, trazado por el escultor zaragozano Francisco Franco en 1682; estaba sostenido por columnas salomónicas de mármol negro con capiteles de orden compuesto, y su interior cobijaba una imagen de la Asunción de la Virgen de gran barroquismo, rodeada de ángeles<sup>26</sup>. Arizu hacía la siguiente descripción del baldaquino: “es quadrado con colunas salomonicas, y la Asunzion de N<sup>a</sup> S<sup>ra</sup> parece que es en el aire, con tal arte que es preciso el mirarla con mucho cuidado para ber su artificio”.

Vicente de Arizu alcanzó así Zaragoza, donde tomó notas de la planta de la iglesia del convento de San Francisco –suprimido con las leyes desamortizado-

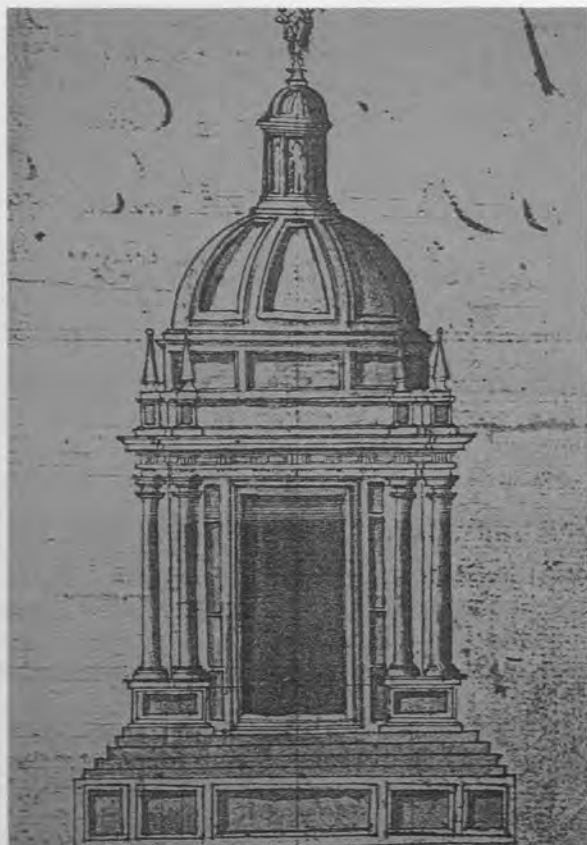


Fig. 11. Manuscrito de Arizu. Borrador del tabernáculo de El Escorial.

ras-, de nave única finalizada en cabecera poligonal y capillas laterales sin comunicación entre sí, advirtiendo que la torre se encontraba sobre la cabecera “y no sobre la nave, como suponen muchos maestros” (Fig. 9); Arizu hacía referencia igualmente al tabernáculo de su interior, “de piedra de Calatorao, con 8 columnas y sus pilastras”. También visitó el convento de Santo Domingo, situado al final de la calle de Predicadores y ante la plaza de Santo Domingo, que fue demolido casi en su totalidad en el siglo XIX; el maestro pamplonés dibujó la planta de su iglesia medieval, indicando que “tiene en todos los pilares bultos de santos de cuerpo entero”. Otro edificio que llamó la atención de Arizu fue la iglesia de la Compañía de Jesús, construida en su mayor parte entre 1570 y 1585 conforme a los usos del gótico tardío, aunque su interior recibió una suntuosa decoración barroco-rococó en el segundo cuarto del siglo XVIII bajo la dirección del hermano Pablo Diego Ibáñez<sup>27</sup>. Vicente de Arizu ponía en relación la planta de estas dos últimas iglesias con la del convento de San Ildefonso, aunque hacía notar que en ésta la capilla mayor era cuadrada y en aquellas ochavadas.

Precisamente la iglesia del convento de San Ildefonso, una de las más representativas del barroco zaragozano<sup>28</sup>, mereció un comentario más amplio por parte de Arizu, quien llamaba la atención sobre su elegante fachada de ladrillo y destacaba la calidad de las pinturas con la vida de San Ildefonso que decoraban las bóvedas del claustro:

*“La Ylessia de San Elifonso es semejante a las sigientes, solo que el prespiterio es quadrado y en las otras ochabadas; tiene el frontis de ladrillo muy ermoso y adornado asi la portada como dos torres que tienen los dos lados. Los claustros son zerrados anchos 28 pies, largos 190 pies. Las Bovedas son de media arista y las de las esquadras son de arista, en las formaletas está la Ystoria de San Yldefonso que es muy larga y buena, toda de un tiempo”.*

El último edificio que Arizu recogía en su periplo aragonés era la basílica Nuestra Señora del Pilar, de la cual dibujaba la planta y el perfil “que cae a la Plaza de Berdura”, con sus torres y cúpulas, que se venían ejecutando desde 1725 conforme al proyecto de Domingo Yarza. Dicho proyecto contemplaba la construcción de once cúpulas, la principal sobre el altar mayor, dos elípticas haciendo pareja —una sobre la santa Capilla y la otra sobre el coro— y las ocho restantes sobre las dos naves laterales. En el momento en el que Arizu llevó a cabo su visita a la basílica, únicamente se habían erigido cinco de las once cúpulas, la elíptica de la Santa Capilla, y otras cuatro hemisféricas emplazadas en los ángulos de aquella. También estaba prácticamente construida la torre del ángulo suroeste, proyectada por Gaspar Serrano y finalizada en 1715 a excepción del chapitel; y se habían previsto ya los arranques de las tres restantes<sup>29</sup>. Sin embargo, el dibujo de Arizu no se ajusta con fidelidad al estado de las obras, ya que por un lado tan sólo aparecen representadas cuatro de las cinco cúpulas existentes, que además no ocupan su emplazamiento correcto —quizás por un problema de perspectiva—, y por otro figuran dos torres, las de los ángulos sureste y suroeste, cuando en realidad sólo se había construido esta última y carecía del chapitel de remate. No obstante, sí que se aprecia en el borrador del maestro pamplonés la austeridad de los muros de la fachada, ajena a las reformas del siglo XX que le imprimieron mayor movimiento y decorativismo (Fig. 10).

El viaje de Arizu a Zaragoza coincidió también con las tareas de redecoración del interior de la basílica, eliminado la mayor parte de la ornamentación barroca para sustituirla por otra de corte clasicista, al gusto de la Academia; y con la construcción de la Santa Capilla conforme a los planos de Ventura Rodríguez diseñados en



Fig. 12. Manuscrito de Arizu. Alzado exterior del Colegio de la Compañía de Alcalá.

1750. De hecho, el día 7 de noviembre de 1754 se iniciaron los cimientos y el 3 de diciembre se colocó la primera piedra de la obra; en octubre de 1759 se había llegado hasta la altura de las cornisas, y en 1765 se procedió a la inauguración de la capilla<sup>30</sup>. Sin embargo, en su manuscrito el maestro navarro silencia cualquier comentario relacionado con las obras.

En 1760, Vicente de Arizu realizó el segundo de sus viajes, en esta ocasión a Madrid "solo por ver las mejores Fabricas que se hallan en Madrid y en toda su carrera, empezando desde Almazán asta el Escorial o San Lorenzo el Real" (Doc. n° 1). El maestro navarro debía

de sentirse sumamente atraído por el monumental edificio mandado por Felipe II, al que consideraba "una de las octavas maravillas del mundo"; de hecho es muy probable que contase en su biblioteca con un ejemplar del *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, obra de Juan de Herrera publicada en Madrid en 1589, por cuanto en su tratado aparecen varios borradores de grabados que Herrera incluía en su obra y Arizu supo copiar con bastante fidelidad<sup>31</sup>. Éste es el caso de la custodia del sagrario del altar mayor, en el que Arizu reproducía el dibujo undécimo del mencionado libro de

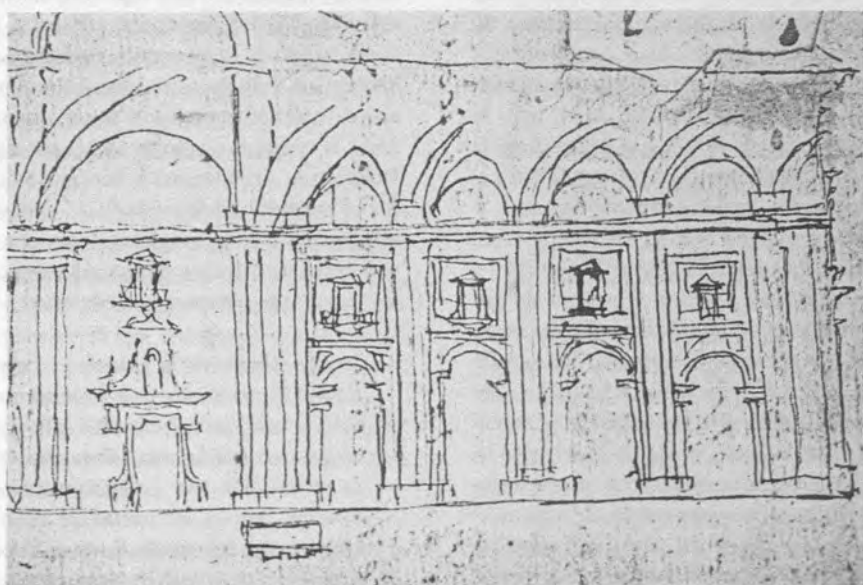


Fig. 13. Manuscrito de Arizu. Alzado interior del Colegio Imperial de Madrid.

estampas, aunque variaba ligeramente el diseño de la linterna que remataba la cúpula y colocaba sobre ella una figura alegórica de la Fe (Fig. 11); acerca de la misma, el maestro navarro refería las siguientes palabras:

*“Este tabernaculo o sagrario está hexecutado con barios jeneros de piedra de jazpe en S<sup>n</sup> Lorenzo el Re<sup>l</sup> q<sup>e</sup> es el Escorial, el qual, y toda su fabrica, a merecido el renombre de la octava maravilla del mundo”.*

Aparte del palacio de Altamira y la basílica de Jesús Nazareno que se encontraban en la localidad soriana de Almazán, de los que dibujó sendos alzados, el primer apunte de Arizu una vez llegado a Madrid fue la planta de su Plaza Mayor, obra de Juan Gómez de Mora a la que dio principio en 1617, que el maestro navarro pudo contemplar en su configuración originaria, con sus cinco alturas sobre pórticos adintelados, la decoración de sus balcones, y la Casa de la Panadería presidiendo el recinto. La plaza mereció a Arizu el siguiente comentario:

*“La Plaza maior de Madrid es prolonga como está notada en esta figura, con cinco suelos de alto, sus bentanas quadrilongas, adornadas de prespectiva, sus rafecillos de cartelas en todas las casas exzevto en la de la billa, y ésta está sobre arcos de medio punto, tiene ésta sus dos torrecillas y relox”.*

A continuación Arizu incluía un “borrador del frontis del comb<sup>10</sup> Ymp<sup>l</sup> de los P<sup>s</sup> de la Compañía en Alcalá de Enares”, del que afirmaba que “es de piedra de la orden corintia, como se ve en el plan y perfil siguiente” (Fig. 12). La traza de la fachada se atribuye a Francisco de Mora, y el arquitecto que la ejecutó fue Bartolomé Díaz Arias, quien la dio por finalizada para 1625, percibiendo por ella la cantidad de 10.000 ducados<sup>32</sup>. Arizu tuvo la oportunidad de visitar también el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, construido entre 1622 y 1664 por los arquitectos jesuitas Pedro Sánchez y Francisco Bautista; del mismo realizó dos dibujos, un “borrador del Frontis del Colexio Ymperial de Madrid”, y otro “del perfil ynterior del Colexio Ymperial de los Padres de la Compañía de Madrid”. Este último venía acompañado de una interesante descripción del alzado interior del templo, en la que Arizu daba cuenta de los elementos que lo configuraban, con sus pilastras, entablamiento, bóvedas, capillas, tribunas y balconillos (Fig. 13). El maestro navarro lo ponía en relación con otras iglesias conventuales madrileñas construidas o remodeladas en el siglo XVIII, caso de San Hermenegildo de Carmelitas Descalzos en la Carrera de San Felipe<sup>33</sup>, y de San Felipe el Real de Agustinos Calzados junto a la Puerta del Sol<sup>34</sup>:

*“El Colexio Inperial de Madrid está hexecutado conforme demuestra el perfil ynterior del otro lado, de suerte que entre capilla y capilla tiene dos pilastras pativandadas sobre zocalo y la bassa ante curga; el capitel, arquiteave, frisso y cornisa de la orden dorica, con sus pedestales en los rancamientos de los arcos; tiene su media naranja y linterna de todo runbo; tiene sobre las capillas sus tribunas con sus balconillos rotundos muy adornados, y de la mesma forma está la yglesia de los carmelitas descalzos en la carrera de San Pelipe; y lo mismo San Pelipe junto a la Puerta del Sol está lo mesmo”.*

Otro de los apuntes tomados por Vicente de Arizu correspondía a un “borrador de la Yglesia de S<sup>n</sup> Antonio de Ytalianos de Madrid”, en la que le llamó la atención el frontal de madera que se disponía en el presbiterio, semejante a su juicio al de la iglesia de San Fermín de los Navarros, construida en 1746 en el Paseo del Prado. El siguiente dibujo de Vicente de Arizu era un “borrador de la Capp<sup>a</sup> de S<sup>n</sup> Ysidro de Madrid”, construida por los arquitectos Pedro de la Torre y José de Villarreal entre 1657 y 1662 conforme a las trazas diseñadas por este último. En su rico y fastuoso interior suscitó su interés el baldaquino de San Isidro, ejecutado según el diseño de Juan de Lobera que sustituyó a un proyecto más ambicioso de Sebastián Herrera Barnuevo.

El maestro navarro realizaba a continuación un “borrador de la Planta Jeográfica del Palacio nuevo del Rey en Madrid”, en el que todavía trabajaba el arquitecto italiano Juan Bautista Sacchetti en 1760. Arizu visitó también el convento de la Visitación de Salesas Reales, uno de los ejemplos más representativos del barroco cortesano en Madrid; fue construido entre 1750 y 1758 bajo el patrocinio de la reina doña Bárbara de Braganza por el aparejador Francisco de Moradillo conforme a los planos del francés Francisco Carlier, quien había desempeñado el cargo de Arquitecto Mayor de Felipe V y era Director de Arquitectura y honorario de la Academia de San Fernando desde 1744<sup>35</sup>. Al maestro navarro, que dibujó la planta de su iglesia y sacristía acompañadas de una breve descripción, le llamó la atención la riqueza de las piezas que componían su exorno:

*“La planta de la yglesia es como se ve en la figura A, travajada por lo ynterior de la orden dorica con mucho primor, los lunetos son rotundos asi en las bovedas de media arista como en la media Naranja. La sacristia es ochavada, su rancamiento es de buelta de coche y el zentro rasso; está adornada de una arquitectura muy ermosa y travajada con mucho primor. En las Salesas se hallan cosas muy esquisitas, como el*



Fig. 14. Manuscrito de Arizu. Planta de San Marcos de los Italianos.

marco del frontal de bronce rotundo de buelta de coche, el frontal de diferentes piedras esquisitas que la maior es como una alubia, tan bien hajustadas que parecen de su propia naturaleza; es dicho frontal de una pieza y que solo la providencia divina lo podia haver executado; su dibujo de flores es un hasombro el mirarlo por la suavidad de las sombras de que se conpone”.

Sin duda, Arizu hacía referencia a los frontales de los altares de la iglesia, formados por un embutido de mármoles y bronce, entre los que destacaba por encima de los demás el frontal del altar mayor, compuesto por dos tableros de mosaicos de flores, trabajados en Roma; en el centro quedaban las iniciales de los reyes sobre lapislázuli, rodeadas de nubes y cabezas de ángeles<sup>36</sup>.

Más adelante se disponía un “borrador de la Plaza de Toros junto a la Puerta de Alcalá en Madrid”, de la que hacía la siguiente descripción:

“La plaza de los toros en Madrid es redonda y perfecta, su diametro es de 250 pasos mros que seran como unos doscientos y cincuenta pies; la

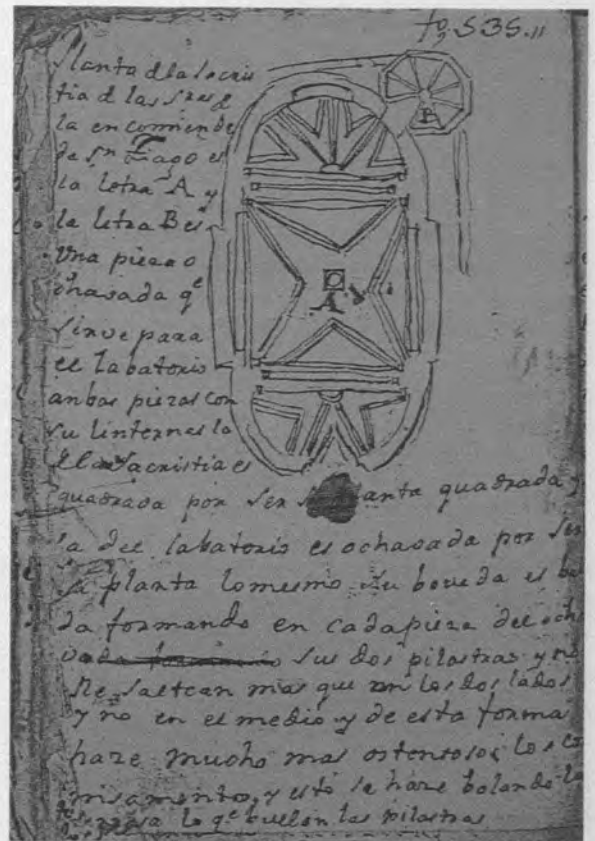


Fig. 15. Manuscrito de Arizu. Planta de la sacristia del Convento de Comendadoras.

circunferencia es 785 pies de delantera a delantera; la salida de las delanteras desde las paredes de 24 pies... su fabrica es por lo exterior paredes de manposteria con sus bentanas y arcos rebestidos de ladrillo, lucidas y blanqueadas, con su rafe de cornisas de yeso; por la parte de adentro es de manposteria asta el primer balconaje, y sobre esta está divididos con pies derechos con unos arcos de buelta de cordel con unos escudillos pintados en sus claves”.

Se trata de la plaza inaugurada el 3 de julio de 1749 en la calle de Alcalá con capacidad para doce mil espectadores, que venía a sustituir a la ya existente, construida en madera en 1743. La nueva plaza, de piedra y paredes encaladas, fue obra de los arquitectos Ventura Rodríguez y Fernando Moradillo, y su precio de construcción se cifró en 86.000 ducados, cantidad que fue costeadá íntegramente por Fernando VI. Los compartimentos de la plaza estaban divididos en 110 palcos, grada cubierta con tres órdenes de asientos, las delanteras, los tendidos todos de sillería, y la contrabarrera. Contenía además diferentes departamentos, como la enfermería, habitaciones para los



facultativos, dependencias para los empresarios, y corrales y cuadras para el ganado. La plaza fue restaurada en tiempos de Fernando VII, quedando reducida su capacidad a 9.669 espectadores<sup>37</sup>.

También Arizu realizó un borrador de la "torrecilla que hizo Josef Prado frente al Retiro y Palacio del M Ez<sup>mo</sup> Duq de Medinaceli", el año de 1705. Pese a que existe un problema de cronología, quizás el maestro navarro quisiera aludir a una torrecilla para la Música construida en 1620 al final de la calle de San Jerónimo, entre el Prado de igual denominación y el de Atocha, que fue demolida en 1769 al llevarse a cabo la transformación del Prado de San Jerónimo promovida por el conde de Aranda; su coste ascendió a 16.839 reales, que equivalían a 1.530 ducados y 9 reales, y su tasación corrió a cargo del alarife Juan Díaz y del maestro de obras y aparejador de las de la Real Casa Juan de Herrera<sup>38</sup>. Con motivo de la construcción de la Torrecilla, Juan Fernández, Regidor de la Villa y hombre de desahogada posición, fue acusado de haber hurtado parte del dinero destinado a la obra y haber elevado su coste total a 3.000 ducados, tal y como quedaba reflejado en unos versos atribuidos a Juan de Tassis y Peralta, segundo conde de Villamediana, que decían lo siguiente:

*Buena está la torrecilla; / Tres mil ducados  
costó. / Si Juan Fernández los hurtó / ¿Qué culpa  
tiene la villa?*

Vicente de Arizu también incluía en su tratado unos versos claramente inspirados en los anteriores, aunque con algún pequeño cambio en la cantidad y el autor:

*Buena está la torrecilla /quince mil pesos  
costó / que culpa tiene la billa / si Josef de Prado  
urtó.*

Junto a la Torrecilla quedaba el palacio del duque de Medinaceli, que con anterioridad había pertenecido al duque de Lerma. Este palacio, rodeado de bellos jardines, contaba con una plaza interior en la que se celebraron todo tipo de festejos, desde corridas de toros hasta lucha de fieras<sup>39</sup>. Vicente de Arizu recogía también en su estancia madrileña la planta del imponente retablo mayor de la iglesia del Colegio de Santo Tomás de Aquino de dominicos, así como un alzado de las portadas de piedra que se hallaban ejecutadas en los brazos del crucero, con su enmarque moldurado y su remate mixtilíneo. La construcción del templo, uno de los mejores ejemplares del barroco madrileño, corrió a cargo del arquitecto Manuel de Torija entre 1715 y 1724, año en que la dirección de las obras pasó a José Benito de Churriguera, con quien colaboraron sus hijos Nicolás y Jerónimo, todos los cuales se hicieron cargo de la cúpu-

la; en 1872 sufrió un grave incendio que lo destruyó casi por completo y que culminó cuatro años más tarde con su derribo por amenazar ruina al ser imposible su reconstrucción, perdiéndose así uno de los conventos más notables de Madrid por su arquitectura y tamaño.

Arizu realizó igualmente un borrador de la iglesia del convento de las Descalzas Reales, construida entre 1559 y 1564 por Antonio Sillero y Juan Bautista de Toledo, y redecorada en su interior a mediados del siglo XVIII por Diego de Villanueva; en ella le llamaron la atención las tribunas que se disponían en el ámbito del crucero, cuya dinámica traza de líneas curvas les proporcionaba un gran efecto escénografico:

*"En las descaldas Reales se hallan dos tribunas de tal planta y realze que miradas con cuidado dan un golpe muy gustoso y de mucha armonia a la vista".*

El maestro navarro rindió visita también al convento de Agustinos Recoletos, fundado en 1592 por Eufrasia de Guzmán en el Prado de Recoletos, donde se maravilló al encontrar pinturas de maestros como Rafael, Miguel Ángel o el Greco, así como por la cantidad de piezas de marfil que se custodiaban en el camarín de Nuestra Señora:

*"En los Agustinos Recoletos ai de las cosas mas esquisitas de marfil, plata, oro, pinturas de los mas ynsines pintores que havido en el mundo, como Zeuxis, Parrasio, Apeleo, Rafael de Urbiño, Bonarrota, Cleco y otros muchos; en el camarin de Nuestra Señora ai una ynfinidad de cosas de marfil como es la Ystoria del Prendim<sup>o</sup> de Christo Nuestro bien en el Huerto, la entrada de Jerusalén y otras muchas ystorias, pero de tal forma que la maior figura no hocupa dos onzas de altura y su proporcion en la grosura correspondiente, por lo que es preciso mirarlas con mucho cuidado. La planta que tiene es quadrada, y se reduce a ochavo su boveda ochavada y baida; y ésta es toda de espejos enbutidos entre barias figuras de molduras, las que estan trabajadas con el maior primor que cave y se puede escogitar".*

Todos estos valiosos cuadros y alhajas desaparecieron durante la guerra de la Independencia, pues los franceses lo utilizaron como cuartel<sup>40</sup>. En su solar se levantó la Biblioteca Nacional en el siglo XIX.

Un nuevo borrador de Arizu recogía la planta del Cuartel de Guardias de Corps, actualmente llamado Cuartel de Conde Duque, destinado en su origen al regimiento de protección personal del rey Felipe V; el pro-



Fig. 16. Manuscrito de Arizu. Alzado exterior de la Cárcel de Corte.

yecto fue encargado por el Corregidor de Madrid, don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, Marqués del Vadillo, al arquitecto Pedro de Ribera, quien lo ejecutó entre 1718 y 1722<sup>41</sup>. Vicente de Arizu se interesó también por la iglesia de San Marcos de los Italianos, la primera obra importante de Ventura Rodríguez, ejecutada entre 1749 y 1753 bajo el patrocinio de Fernando VI, en la que suprimió por completo la línea recta, formando su planta con cinco elipses desiguales<sup>42</sup>; el maestro navarro realizó un esquemático dibujo de la misma, centrando fundamentalmente su interés en crucero y cabecera (Fig. 14).

Otro de los edificios que tuvo oportunidad de visitar Arizu fue el convento de Comendadoras de Santiago, cuyas obras contrataron en 1667 los hermanos Manuel y José del Olmo; en él le llamó la atención su sacristía, obra maestra del barroco clasicista previo al neoclasicismo, trazada y construida a partir de 1745 en el ángulo nororiental del convento por el arquitecto Francisco de Moradillo, de la que realizó un borrador de su planta (Fig. 15) que acompañaba de esta explicación:

*“Planta de la sacristía de las Sras de la Encomienda de Santiago es la letra A, y la letra B es una pieza ochavada qe sirve para el laboratorio, ambas piezas con sus linternas, la de la sacristía es quadrada por ser su planta quadrada y la del laboratorio es ochavada por ser su planta lo mesmo. Su boveda es baida formando en cada pieza del ochavo sus dos pilastras, y no resaltean mas que en los dos lados y no en el medio, y de esta forma haze mucho mas ostentoso los cornisamentos, y esto se haze bolando la cornisa lo que buelan las pilastras”.*

Vicente de Arizu realizó también un diseño de la molduración de las pechinas de la capilla de la Soledad, construida en 1660, cuyo interior custodiaba un retablo barroco –reproducido a comienzos del siglo XVIII por el



Fig. 17. Manuscrito de Arizu. Borrador de chapiteles madrileños.

grabador fray Matías de Irala– con la imagen de la Virgen de la Soledad realizada por Gaspar Becerra. La capilla quedaba aneja al convento de Nuestra Señora de la Victoria de la orden de los Mínimos, fundado en 1561 por fray Juan de Victoria bajo la protección de Felipe II; el convento, que sufrió graves destrozos en la guerra de la Independencia, fue derribado en 1836 con motivo de la desamortización de Mendizábal<sup>43</sup>. Y levantó asimismo el perfil de la Cárcel de Corte, uno de los edificios madrileños más representativos de la noble y severa arquitectura de los Austrias proyectado por Juan Gómez de Mora, en cuyas obras tomaron parte los maestros Cristóbal de Aguilera y José de Villarreal entre 1629 y 1643 (Fig. 16).

A continuación Arizu llevó a cabo diferentes dibujos de “barios zimbórios y chapiteles que ai en Madrid”. Le llamaron la atención fundamentalmente los chapiteles, “todos emplomados desde el faldón, linternas y abujas, y las loberillas, que sirven de adorno”, de manera que tomó apuntes de aquéllos que le parecieron “los más airosos de Madrid” (Figs. 17 y 18). Atendiendo a su composición podemos establecer dos modelos diferentes: el primero presenta estructura troncopiramidal rema-

tada en una linterna octogonal en la que se practican estilizados vanos de medio punto; culmina el conjunto una cubierta también troncopiramidal, con su bola, veleta y cruz de hierro; el maestro navarro vio representado dicho modelo en las torres laterales de la iglesia de San Cayetano de los padres teatinos y en la torre de la iglesia de San Fermín de los Navarros. El segundo modelo de chapitel, de disposición bulbosa e igualmente culminado en linterna octogonal con faldón también bulboso, lo tomó Arizu del chapitel que remataba la cúpula principal de la iglesia de San Cayetano, del cimborrio de la capilla de San Isidro, y del chapitel del convento de las Salesas Reales.

Vicente de Arizu reflexionaba también acerca de algunos aspectos de la arquitectura madrileña que más le llamaron la atención, caso de las fachadas, en las que destacaba la simetría de sus ventanas y el adorno de sus marcos, el fingimiento de pilastras y columnas que la articulaban, y la disposición de los rafes y cornisas en que remataban (Doc. nº 2).

Durante su estancia en Madrid, Arizu tuvo ocasión de contemplar e incluso dibujar los arcos triunfales y otras arquitecturas efímeras erigidas con motivo de la entrada de Carlos III a la ciudad el 13 de julio de 1764<sup>44</sup>. Así, realizó un borrador del armazón que erigieron los plateros a la entrada del rey, cuya ejecución corrió a cargo de Sebastián de Alcántara, quien percibió en pago a su labor la cantidad de 1.500 pesos<sup>45</sup>; el dibujo venía acompañado de la siguiente descripción:

*“Las columnas son quadradas, de forma que los pedestrales y dichas columnas se arman con listones, y todos los entrelagos son de lienzo; las figuras como son Hercules, Benus y demas son de pasta, y lo mismo el leon que está en medio como guardando el mundo el que está debajo del; Las cornisas están no mas de plafon; y sombreadas que parecen propiamente que están corridas todas sus molduras; Todo el friso y colgaduras de las pilastras están adornadas de plata y oro, con tal simetría y uniformidad que mirada qualquiera cosa de por sí u en un junto causa asombro y admiración al que las a mirado con cuidado”.*

También llamó la atención de Vicente de Arizu *“la Maquina que le hizo al Rey en su entrada la villa de Madrid, en la calle de Alcalá”*, de la que hacía el presente comentario:

*“En la calle de Alcalá se halla hexecutada la maquina presente que ha costado cinco mil pesos, la qual está armada de madera bestida de lienzo, y pintada con mucho primor, así de muchísimas istorias que hai, como de las figuras de*

*cuero entero hechas de pasta con mucho runbo, como son Diana, ercules, Benus y otras diferentes; y por todos los quatro lados se halla adornada y pintada de mucho gusto y primor, como el presente perfil. Solo se diferencia en el colorido y sombras diferentes con la mayor bariedad y armonia que avsolutamente se puede dar, para mi gusto”.*

Este arco triunfal al que alude Vicente de Arizu debe de ser sin duda el que estaba situado junto a la Puerta de Alcalá, ante el cual se había congregado toda la villa y por el que efectuó su entrada Carlos III; su coste ascendió a 63.000 reales (Fig. 19).

Por último, el maestro navarro incluía un “borrador de la Maquina que le puso al Rei quando entró, en la Puerta del Sol en la fuente de Mari Blanca” (Fig. 20). Se trataba de una estructura a modo de rotonda que rodeaba la fuente construida entre 1618 y 1630 por el escultor italiano Rutilio Gaci, compuesta de ocho columnas terminadas en unas ninfas que sostenían guirnaldas de laurel, tal y como la definía Arizu:

*“Doña Blanca está adornada con el perfil presente, con 8 columnas y encima de cada una su ninfa, todas en caricaranza como se ve. Doña Blanca es la que está en medio, sobre la fuente. La fuente es de piedra blanca; el zercro de piedra berroqueña”.*

Conocemos la existencia de esta arquitectura efímera a través de una de las partidas de los gastos que tuvo la villa en las fiestas y decoración para la entrada de Carlos III, que refería lo siguiente: “Enfrente de la Puerta del Sol mui extraña y de una ydea particular, a la Ungra, con varias ninfas del Parnaso y los Retratos de los Reyes, en 20.000 reales”. Además, quedó representada en un cuadro pintado por Luis Paret con motivo de la entrada del rey en Madrid<sup>46</sup>.

Vicente de Arizu concluyó su viaje a Madrid en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde dibujó el alzado de la fachada principal (Fig. 21). Pese a que en sus apuntes procuró reproducir con la mayor fidelidad la fachada, incurrió en algunos errores, el más destacado de ellos el olvidar el cuerpo superior de la librería escorialense al que se adosaba la portada principal, cuyo remate quedaba de esta forma exento; además colocaba unas esculturas en el frontón triangular que coronaba dicha portada inexistentes en la realidad, confundía el número de vanos practicados en los paramentos, y los chapiteles que remataban las torres laterales son de diseño mucho más complejo que el que reflejaba Arizu en su dibujo.



Fig. 18. Manuscrito de Arizu. Borrador del cimborrio y linterna de la capilla de San Isidro.

La experiencia adquirida en su viaje a Madrid dejará huella en la obra de Vicente de Arizu, ya que a partir de este momento la mayoría de los proyectos diseñados por el maestro denotan gran influencia de la arquitectura madrileña, consecuencia de las enseñanzas y experiencias de su viaje. Aunque en él tuvo la oportunidad de contemplar un gran número de edificios, se manifiesta su predilección por la arquitectura barroca clasicista heredera de los postulados herrerianos. Las fachadas conventuales de raigambre viñolesca que tuvo ocasión de contemplar en Madrid constituyen la base de sus diseños a partir de este momento, a las que añade elevadas torres laterales rematadas en airosos chapiteles, otro de los elementos que más le llamó la atención en su periplo madrileño. Un ejemplo claro lo constituye el proyecto que formó en 1772 para la fachada de la parroquia de Mendigorriá, del que se conserva un borrador realizado por el propio Arizu. La fachada constaba de dos cuerpos unidos por aletones laterales, y quedaba enriquecida por dos monumentales torres que remataban en un chapitel de estructura troncopiramidal coronado por linterna octogonal. A la vista de su estructura, en la fachada navarra se detectan ecos de las fachadas del Colegio de San



Fig. 19. Manuscrito de Arizu. Arco triunfal erigido en la calle Alcalá.

Lorenzo de El Escorial, Real Cárcel de Corte y Colegio de los Padres de la Compañía de Alcalá de Henares, así como de las torres laterales de la iglesia de San Cayetano de los teatinos y de la torre de la iglesia de San Fermín de los Navarros (Fig. 22).

También la linterna y chapitel bulboso que remataban el cuerpo de campanas de la torre de Sartaguda, diseñado por el propio Vicente de Arizu (Fig. 23), guardan estrecha relación con algunos modelos que tuvo oportunidad de observar en su viaje a Madrid, como el cimborrio y linterna de la capilla de San Isidro y el chapitel del convento de las Salesas Reales.

*Proyectos de Vicente de Arizu para las fachadas de la Casa Consistorial y de la Catedral de Pamplona.*

Vicente de Arizu recogía en su manuscrito sendos proyectos que realizó en la segunda mitad del siglo XVIII para la fachada de la Casa Consistorial de Pamplona y para la fachada de su catedral, este último acompañado de una interesante declaración acerca del diseño de Ventura Rodríguez que fue el seleccionado. Se da la circunstancia de que estos proyectos fueron añadidos a modo de epílogo del tratado con posterioridad a su



Fig. 20. Manuscrito de Arizu. Borrador de la máquina de la fuente de Mari Blanca.

composición, pues si bien éste databa de 1778, los borradores fueron realizados por Arizu en 1785 al haberse quedado sin las trazas originales.

En 1753 Arizu realizó un diseño para la fachada de la nueva Casa Consistorial que se pretendía construir (Fig. 24). Estaba formado por un desarrollado pedestal sobre el que descansaban pilastras pareadas de orden gigante, de fuste acanalado y capitel dórico; éstas articulaban el cuerpo principal en tres calles, en las cuales se disponían dos niveles de balcones con el marco moldurado y frontones alternativamente rectos y curvos. Un entablamento daba paso al cuerpo de remate, el cual trataba de enlazar con el principal mediante dos aletones laterales que sin embargo no lograban su objetivo unificador; dobles pilastras entre las que se abría una ventana, y un frontón triangular en el coronamiento, componían este segundo cuerpo, en cuyos extremos figuraban pedestales con esculturas femeninas de Virtudes. La fachada de Arizu se caracterizaba por su excesiva sobriedad, en unas fechas en las que triunfaba en Pamplona la exuberancia decorativa del rococó. En consecuencia, no debe extrañar que su proyecto fuese desestimado, aceptándose finalmente los planos de José Zay y Lorda<sup>47</sup>.



Fig. 21. Manuscrito de Arizu. Fachada principal de San Lorenzo de El Escorial.

Años más tarde, en 1766, Vicente de Arizu realizó un proyecto para la fachada de la Catedral de Pamplona (Fig. 25) cuyo conocimiento, aunque no se llevó a la práctica, resulta de sumo interés por cuanto adelanta en varios años la cronología de los intentos para sustituir la primitiva fachada románica por otra más acorde con los gustos estéticos del momento. No en vano fue don Gaspar de Miranda, obispo de la seo pamplonesa entre 1742 y 1767, el primero en expresar su deseo de hacer una nueva fachada cuando a su muerte dejó la mayor parte de sus bienes a la iglesia catedral; mas su voluntad no se cumplió inmediatamente porque había otras obras más urgentes como el pavimento de la iglesia, el trascoro o la capilla de Caparrosa<sup>48</sup>. El diseño para la fachada de la catedral iba acompañado de la siguiente leyenda: "Borrador q<sup>e</sup> hazia Vizente de Arizu para el frontis de La Cathedral de Pamplona, quando decian q<sup>e</sup> se havia de dar a huposicion el año de 1766, quando d<sup>n</sup> Juan Catalan hera mro de obras del Rey, y me hizo la onrra de nombrarme, Su Mag<sup>d</sup>, por maestro de la mesma ciudad y castillo en tiempo del S<sup>or</sup> Gaxes"<sup>49</sup>. El proyecto de Arizu para la fachada catedralicia pone claramente de manifiesto el lenguaje arquitectónico del maestro, en el que combina la austeridad del barroco de corte clasicista con la riqueza ornamental lograda sobre todo mediante la colocación de puertas, ventanas y hornacinas, con sus correspondientes enmarques, frontones y esculturas; en definitiva, un lenguaje tardobarroco inspirado en iglesias romanas y francesas del siglo XVII.

Arizu incluía además una declaración acerca de la fachada de la catedral de Pamplona cuya construcción se llevaba a cabo bajo la dirección de Santos Ángel de Ochandátegui conforme al proyecto de Ventura Rodríguez, en la que criticaba la labor del maestro vizcaino (Doc. n<sup>o</sup> 3). Según el testimonio de Vicente de Arizu, Ochandátegui había declarado que "en Navarra no había en las fábricas otra cosa que piedra, y en los retablos madera, y nada de Arquitectura formal", por lo



Fig. 22. Manuscrito de Arizu. Fachada de la parroquia de Mendigorria.

que el maestro navarro estaba “deseando por ystantes ber este Nuevo Arquitecto”. Sin embargo, una vez iniciadas las obras de la fachada catedralicia, Arizu no ocultaba su decepción al no encontrar nada nuevo en su ejecución, por cuanto a su juicio el proyecto seguía el segundo tomo de *Los cuatro libros de Arquitectura* de Andrea Palladio: “alloy que es muy biejo y que nada tiene de nuevo, pues sigue al parecer al Segundo tomo de Andrea Paladio, segun la basa que ha puesto ante curga y las columnas sueltas”<sup>50</sup>.

Arizu se mostraba sumamente crítico con el proyecto de Ventura Rodríguez, ya que le parecía muy arriesgada la colocación de columnas exentas en una obra tan monumental, pues la experiencia demostraba que la mayoría de los edificios que se habían construido desde la antigüedad con columnas exentas habían acabado convertidos en ruinas:

*“Yo creo que si biviera oi dho Paladio, y ubiera experimentado las grandes Ruynas, no las formaría sueltas las columnas de piedra en obras de tanta altura y gravedad, y tanpoco parecen las proporciones en las puertas ni bentanas, sin duda*



Fig. 23. Vicente de Arizu. Traza de la torre de Sartaguda.

*que se le quedaron en el tintero, y las esperiencias muertas en su caveza... Y que diremos de las fabricas que hizieron con columnas sueltas de piedras sueltas mil Ruinas. Repárese, y considerese bien entre otras aquel grandiosissimo templo que dedicaron al sol los eficios en Palmira, y otras que se arruinaron y mataron a innumerables eficios, porque fallaron las columnas; y la fabrica de la casa profesa de Madrid, que no a susistido 520 años, se deshizo el año de 1782, porque fallaron sus columnas”.*

Por contra Arizu, tras proponer a Viñola como modelo a seguir en materia de arquitectura, consideraba que para asegurar la fortaleza, seguridad y hermosura del templo, las columnas debían ir adosadas al muro, sobresaliendo del mismo dos tercios de su diámetro. Para dotar de mayor consistencia a su planteamiento, Vicente de Arizu mencionaba una serie de edificios de indiscutible fama que se habían construido con arreglo a estos presupuestos, tal es el caso de la basílica de San Pedro del Vaticano, la iglesia catedral de San Juan de Letrán de Roma, la catedral de San Pablo de Londres, o la catedral de Lisboa. Incluso recurría a su viaje a Madrid efectuado en 1760 para señalar aquellos templos que tuvo oportunidad de ver y cuya fachada presentaba columnas adosadas y no exentas, como la iglesia del Convento de la Compañía de Jesús de Alcalá, el Colegio Imperial de Madrid y, sobre todo, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Vicente de Arizu concluía su dictamen con una recomendación a Ochandátegui, a quien aconsejaba que se fijase en la propia fábrica arquitectónica de la catedral:

*“Y ultimamente para lucirse qualquiera en sus obras, siga los autores modernos, y entre otros a Juan Barocio de Bigñola, que es mas usual y corriente en todo el Universo. Y solo digo que es una obra grande, y que lo travajado ba mui pro-*

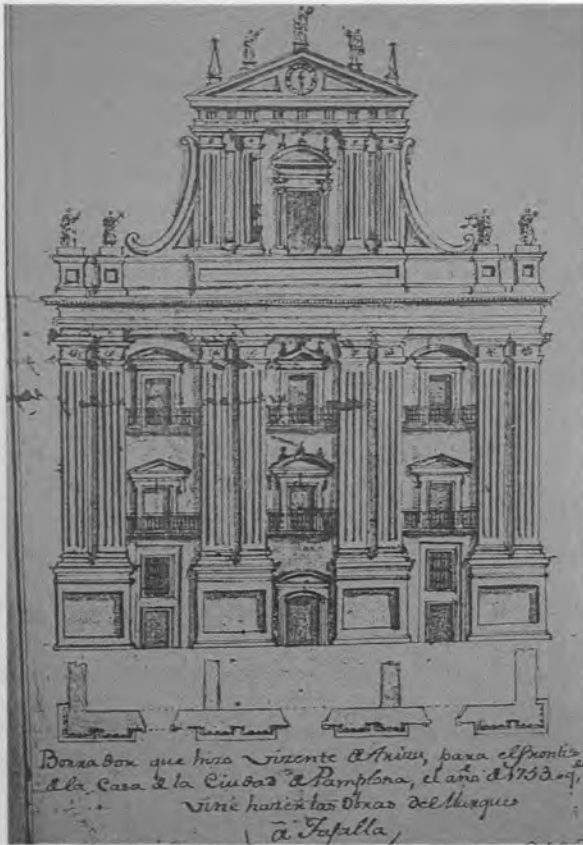


Fig. 24. Manuscrito de Arizu. Fachada de la Casa Consistorial de Pamplona.

lixo, pero que su planta no es cosa especial, lo primero que aquellas columnas estaban muy juntas, y que sus huecos muy estrechos y muy sofocados... y sin la seguridad debida, porque segun sus diametros, han de tener mucha elevacion segun las reglas del arte, y nunca se podran abrazar tan bien con la fabrica principal, como si fueran abrazadas a las paredes, con dos tercios de buelo como enseña la esperiencia, que es madre de la ciencia; y si no, bease entre otras fabricas memorables, la primera la de S<sup>o</sup> Pedro de Roma, la de S<sup>o</sup> Juan Laterán, la Yglesia Mayor de Londres, la de Lisboa en Portugal, y otras muchas. Pero detente, Vizente, adonde has, si tienes más cerca posadas donde puedes satisfacer a todos; vamos a San Lorenzo el Real, una de las otavas maravillas del mundo, y allaremos que sus columnas están abrazadas con su frontis, el Colegio Ynperial de Madrid lo mesmo; el frontis del Colexio de Alcalá que fue de los Padres de la Compañía; Y otras muchas que he visto bien dispuestas y travajadas con primor y permanencia y mucha mag<sup>d</sup>... Y si tubiera ojos para mirar las cosas sin pasar, y



Fig. 25. Manuscrito de Arizu. Fachada de la catedral de Pamplona.

recta yntencion, allará en la misma catedral mucho en que aprender, y mas en que admirar”.

Deberíamos preguntarnos el motivo por el que Arizu criticaba con tanta dureza a Santos Ángel de Ochandátegui, a quien no correspondía la autoría del proyecto, sino a Ventura Rodríguez. A este respecto debemos tener en cuenta la importancia del papel desempeñado por Ochandátegui como director de la obra, por cuanto el diseño de Ventura Rodríguez presentaba la planta y alzado de la fachada de foma escueta, en el que si bien se podían captar la idea general y las proporciones que se quería dar a la misma, multitud de detalles esenciales para lograr su total perfección debieron ser interpretados por el maestro arquitecto, convirtiéndose casi en coautor de la fábrica<sup>51</sup>. De hecho Ochandátegui introdujo diversas modificaciones sobre el proyecto inicial, siendo la más importante la de variar la distancia que tenían las columnas entre sí, juntándolas un poco para conseguir mayor solidez; esta circunstancia ya fue denunciada por Vicente de Arizu al afirmar que “aquellas columnas estaban muy juntas, y sus huecos muy estrechos y muy sofocados”.

Vicente de Arizu no fue el único en disentir de la labor de Ochandátegui, ya en 1790 se publicaron varios escritos que atacaban directamente al director de la obra catedralicia, firmados por José Pablo Olóriz, maestro de obras de Pamplona, y Francisco Albella, uno de los escultores que trabajó en la fachada; Ochandátegui respondió de forma clara y concisa a todas las críticas que se le hicieron, demostrando un profundo conocimiento de teóricos como Vitrubio, Palladio, Vignola, Serlio, fray Lorenzo de San Nicolás, José Ortiz, Bails, etc<sup>52</sup>.

Además de los diseños ya mencionados para el Ayuntamiento y la catedral de Pamplona, Vicente de Arizu incluyó en su tratado planos y dibujos de otros proyectos arquitectónicos en los que fue solicitada su

presencia. Es el caso de un borrador del puente de Murillo el Fruto, en cuya ejecución actuó como supervisor “para aclarar, si hubiese algunas dudas, sobre su construcción, y otra qualquiera cosa”. También incluía la planta con sus medidas del palacio del Marqués de Feria de Tafalla, en cuya construcción debió de participar, pues según sus palabras en 1753 se desplazaba desde Pamplona a Tafalla a “hazer las obras del Marques”. Otros dibujos que aparecen en el manuscrito de Arizu corresponden a los conventos de recoletas de Pamplona y Tafalla, este último acompañado de una nota alusiva a su fundación en el siglo XVII: “se fundó en tiempo del Rmo Padre Samaniego el año de 1671, haze 111 años”.

## APENDICE DOCUMENTAL

### Doc. nº 1.

**Apuntes de edificios que tomó Vicente de Arizu en su viaje en 1760 “solo por ver las mejores Fabricas que se hallan en Madrid y en toda su carrera, empezando desde Almazán asta el Escorial o San Lorenzo el Real”.**

**Fuente: Barios tratados y Borradores de Barias Ciencias Reducias de Barios aut<sup>s</sup>... compuesto por Vizente de Arizu. Año de 1778.**

### Año 1760.

Borrador del S<sup>or</sup> Altamira en su Palacio en Almazán, y la Basílica de Jhs Nazareno, que está antes de entrar en Almazán.

Borrador de la longitud y latitud de la Plaza Maior de Madrid.

Borrador del frontis del comb<sup>to</sup> Ymp<sup>l</sup> de los P<sup>s</sup> de la Compañía en Alcalá de Enares.

Borrador del Frontis del Colexio Ymperial de Madrid.

Borrador de la Yglesia de S<sup>n</sup> Antonio de Ytalianos de Madrid.

Borrador de la Capp<sup>a</sup> de S<sup>n</sup> Ysidro de Madrid.

Borrador de la Planta Jeográfica del Palacio nuevo del Rey en Madrid.

Borrador de la Plaza de Toros junto a la Puerta de Alcalá en Madrid, y la torrecilla que hizo Josef Prado frente el Retiro y Palacio del M Ez<sup>mo</sup> Duq de Medinaceli.

Borrador de la Glorieta del Rei.

Borrador de la Planta del Retablo de S<sup>to</sup> Thomás de Madrid.

Borradores de puertas y bentanas que empezaron adornar en Madrid.

Borrador del hadorno que le pusieron al Rey, la ermandad de Plateros en su entrada Real en Madrid.

Borrador de las Descalzas Reales, o de su Yglesia.

Borrador de la Maquina que le hizo al Rey en su entrada la villa de Madrid, en la calle de Alcalá.

Borrador del perfil interior del Colexio Ymperial de los Padres de la Compañía de Madrid.

Borrador del Cuartel de Guardias de Cors, y de la Yglesia de S<sup>n</sup> marcos en Madrid.

Borrador de la Yglesia de las S<sup>ras</sup> de la Encomienda de S<sup>n</sup>thiago en Madrid.

Borradores de barios zimbórios y chapiteles que ai en Madrid.

Borrador de la Maquina que le puso al Rei quando entró, en la Puerta del Sol en la fuente de Mari Blanca.

Borradores de las obras que estavan hechas hechas en lo de Fontellas para la toma de las Aguas de la Zequia Ynperial.



**Doc. nº 2.**

**Reflexiones de Vicente de Arizu sobre las fachadas de los edificios de Madrid.**

**Fuente: Barrios tratados y Borradores de Barrios Ciencias...**

**Año 1760.**

En Madrid se usan ahora hazer todos los rafes con cornisas de yeso, recoxiendo las haguas con canales de plomo; en otros rafes sus medias cañas entomizadas formandole sus lunetos, y en otras se hazen llanas dichas medias cañas y despues se pintan de perspectiva. Todas las fachadas se hazen de ladrillo corriendolas llanas sin pasarles paleta por nenguna junta poniendo los marcos contra la moncheta bolbiendo sus arcos en regla y despues se ban adornando los marcos con sus molduras de yeso. Y estos y sus cornisillas repisadas sobre cartelillas quedan del mismo color del yeso, formandole sus fajas de cornisilla en todos los suelos aunque sean de perspectiva. Y todos los entrebalsos u lienzos se luzen con yeso y enfusco sobre el se luzen con cal de suerte que ha de quedar de color de leche que de esa forma queda con la maior ermosura y bariedad, y en otras se pintan los entre lienzos con... de carmin. Ai muchisimas fachadas que son llanas pero estan dadas de estuco, y pintadas de prespectivas al fresco, en unas partes finjen pilastras y en otras columnas; y lo mejor que tienen en todas las fabricas es el guardar con mucho cuidado la simetria de suerte que todas las bentanas de Arriba abajo son yguales en lo ancho aunque no sean yguales en lo alto, y en cada bentana su balconcillo repisado, rotundo de diferentes generos como aqui se ve.

**Doc. nº 3.**

**Declaración de Vicente de Arizu sobre la fachada de la catedral de Pamplona.**

**Fuente: Barrios tratados y Borradores de Barrios Ciencias...**

**Año 1785.**

Estando tomando yo Vizente Arizu la medida por pasos andantes de dha catedral, llegaron algunos amigos Arquitectos, y me preguntaron qué me parecía la dha Planta, y me suplicaron dixese mi sentir, y echome cargo respondí berdaderam<sup>te</sup> que no hera lo que yo aprendí, según aquellas bozes que hoi al principio, que dixo Ochandategui que en Navarra no había en las fábricas otra cosa que piedra, y en los retablos madera, y nada de Arquitectura formal, por lo qual estava deseando por ystantes ver este Nuevo Arquitecto, y allo que es muy biejo y que nada tiene de nuevo, pues sigue al parecer al Segundo tomo de Andrea Paladio, segun la basa que ha puesto ante curga y las columnas sueltas. Yo creo que si biviera oi dho Paladio, y ubiera experimentado las grandes Ruynas, no las formaría sueltas las columnas de piedra en obras de tanta altura y gravedad, y tanpoco parecen las proporciones en las puertas ni bentanas, sin duda que se le quedaron en el tintero, y las experiencias muertas en su caveza. Y ultimamente para lucirse qualquiera en sus obras, siga los autores modernos, y entre otros a Juan Banocio de Bigñola, que es mas usual y corriente en todo el Universo. Y solo digo que es una obra grande, y que lo trabajado ba muy prolixo, pero que su planta no es cosa especial, lo primero que aquellas columnas estaban muy juntas, y que sus huecos muy estrechos y muy (roto) seguridad devida, porque segun sus diámetros, han de tener mucha elevacion segun las reglas del arte, y nunca se podran abrazar tambien con la fabrica principal, como si fueran abrazadas a las paredes, con dos tercios de buelo como enseña la esperiencia, que es madre de la ciencia; y si no, bease entre otras fabricas memorables, la primera la de S<sup>n</sup> Pedro de Roma, la de S<sup>n</sup> Juan de Letrán, la Yglesia Mayor de Londres, la de Lisbo en Portugal, y otras muchas. Pero detente, Vizente, adonde bas, si tienes más cerca posadas donde puedes satisfacer a todos; bamos a San Lorenzo el Real, una de las otavas maravillas del mundo, y allaremos que sus columnas están abrazadas con su frontis, el Colegio Ynperial de Madrid lo mesmo; el frontis del Colexio de Alcalá que fue de los Padres de la Compañía; Y otras muchas que he visto bien dispuestas y trabajadas con primor y permanencia y mucha mag<sup>d</sup>.

Y que diremos de las fabricas que hizieron con columnas sueltas de piedras sueltas mil Ruinas. Repárese, y considere se bien entre otras aquel grandiosísimo templo que dedicaron al sol los eficios en Palmira, y otras que se arruinaron y mataron a innumerables eficios, porque fallaron las columnas; y la fabrica de la casa profesa de Madrid, que no a susistido 520 años, se deshizo el año de 1782, porque fallaron sus columnas. Y si tubiera ojos para mirar las cosas sin pasar, y recta yntención, allará en la misma catedral mucho en que aprender, y mas en que admirar. Y si la mejor palabra está por decir, lo mejor es el callar, asta mejor ocaasion, si conbiene.

Y segun yo entiendo, por mas que canten ya no encontraran el conclave, ni el Punto de la Musica Sorda, y siempre será el Portico sofocado.

## NOTAS

- <sup>1</sup> La cultura arquitectónica de los maestros que tomaron parte en el proceso constructivo del barroco navarro ha sido analizada en profundidad en nuestra tesis doctoral *Arquitectura barroca religiosa en Navarra*, sustentada en la Universidad de Navarra.
- <sup>2</sup> ARRESE, J.L. de, *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, 1963, pág. 80.
- <sup>3</sup> A.D.P. Treviño. C/ 278 - N° 20.
- <sup>4</sup> El término "idiota" era empleado por el alarife madrileño Juan de Torija, quien se lamentaba de que la ejecución de edificios por maestros que no contaban con la suficiente preparación teórica iría en detrimento de los mismos, "al entregarlos a idiotas y así tienen tan malos fines como se ve cada día en los edificios públicos". TORIJA, J. de, *Tratado breve sobre las Ordenanzas de la Villa de Madrid y Policía de ella*, Burgos, 1661 (Ed. de Madrid de 1728), págs. 30-31.
- <sup>5</sup> A.G.N. Procesos, n° 4781. *De la cofradía de San José y Santo Tomás contra el fiscal*, fol. 80.
- <sup>6</sup> En una declaración efectuada en 1734 por fray José Alberto Pina con motivo de la construcción de la iglesia de la Compañía de María de Tudela, el tracista hacía referencia a las ordenanzas de Torija y Ardemans; por su parte, fray José de San Juan de la Cruz citaba a Leon Bautista Alberti en su tasación del crucero y cabecera del santuario de San Gregorio Ostiense de Sorlada llevada a cabo en 1764. A.G.N. Procesos. Pendientes. Fajo Único. Félix López, año 1734, n° 17, fols. 15-16. A.G.N. Prot. Not. Aguilar (Berrueza). José Ruiz de Ubago. 1764, doc. n° 7. *Esª de entrega de las fábricas de cantería y albañilería*.
- <sup>7</sup> GARMENDIA LARRAÑAGA, J., *Gremios, oficios y cofradías en el País Vasco*, Oyarzun, 1979, págs. 123-136. BLONDEL, J.F., *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des edifices en general*, 2 vols., París, 1737-38.
- <sup>8</sup> AZANZA LOPEZ, J.J., "La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obras del siglo XVIII", *Príncipe de Viana*, 1997, págs. 295-328.
- <sup>9</sup> A.G.N. Prot. Not. Tafalla. Mateo Burgos. Año 1790. N° 15. *Testamento de Vicente de Arizu, vecino de esta ciudad*.
- <sup>10</sup> Con relación a esta última, Arizu reflejaba en su manuscrito que "en 8 de julio de 1786 pagué a la cofradía de las Almas 96 r<sup>s</sup> por 32 años de retraso de marido y mujer".
- <sup>11</sup> F. LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la Arquitectura*, Madrid, 1736, T. I, pág. 216.
- <sup>12</sup> "Barios tratados y Borradores de Barias Ciencias Reducias de Barios aur<sup>s</sup>. Así de la Jeometria pratica, como de la secterometria, o Arte de cubicar todos los Solidos; del modo de medir por el aire todas las alturas ynaccessibles, tanto por la sombra del sol, como por la ynflexion y reflexion de un espexo, como por la agua, con el modo de trasladarlas al papel y medirlas; de las Prespectivas de Euclides; de la Hidraulica o Hidrotechina; De la Arquitectura cibil, y ornamentaria; De barias fabricas de Roma, y fuera de ella; De la Geografía; De la Astronomía; Del modo de conocer los Reloxes de Faldriquera, si son buenos o defectuosos, con sus tablas correspondientes para su perfecta ynteligenia; Con otras muchas curiosidades sobre varios hasuntos conbenientes a la sociedad, y bien público, compuesto por Vizente de Arizu. Año de 1778". Nuestro más sincero agradecimiento a su propietario por habernos permitido la consulta del mismo.
- <sup>13</sup> Tenemos constancia de que el *Compendio Matemático* de Tomás Vicente Tosca era conocido en el ámbito pamplonés de mediados del siglo XVIII, por cuanto figuraba en algunos inventarios de bienes, como el del médico José Joaquín de Aoiz realizado en 1753: "nueve tomos en Octavo Tosca Compendio mathematico", tasados en 72 reales. A.G.N. Prot. Not. Pamplona. Fermín Istúriz. 9-4-1753, doc. n° 61. *Ymbentario de vienes echo p<sup>r</sup> D<sup>o</sup> Joseph Juachin de Aoiz de los que tiene en su casa*.
- <sup>14</sup> Tosca incluía en el primer grupo a la Geometría, Aritmética, Álgebra, Trigonometría y Logarítmica; y en el segundo a la Música, Mecánica, Estática, Hidrostática, Arquitectura Civil, Monte, Arquitectura Militar, Artillería, Óptica, Geografía, Astronomía, Gnomónica y Cronografía. LEÓN TELLO, F.J. y SANZ SANZ, M.V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1994, págs. 52-53.
- <sup>15</sup> Juan Gómez de Mora señalaba lo siguiente: "El favor que los señores Reyes antiguos hicieron en tiempos pasados al oficio de Architecto o Traçador, como tan importante en la República, dio muy bien a entender lo que refiere la Antigüedad de Dinocrates Architecto, a quien Alexandro Rey de Macedonia mandó anduviere siempre cerca de su Real Casa, y los señores Reyes de España an observado lo propio dando entrada y hora en su cámara a los que a tenido el oficio de Traçador y encargándose de las Traças...". TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, pág. 470.
- <sup>16</sup> La primera traducción en castellano de los *Elementos* de Euclides fue publicada en 1576 en Sevilla por Rodrigo Zamorano, aunque sólo incluyó los seis primeros libros "por ser estos mas necesarios que los otros". Una nueva traducción tuvo lugar en 1637 por Luis Carducho; y en 1663, fray Lorenzo de San Nicolás lo incluyó en su *Segunda parte del Arte y Uso de Arquitectura*. También es citado en numerosas ocasiones por el arquitecto y tratadista salmantino Simón García en su *Compendio de Architectura y Simetría de los Templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de Geometría*, obra que compuso entre 1681 y 1683.
- <sup>17</sup> En efecto, en este apartado, Arizu evidencia el conocimiento del Tratado XXVI del *Compendio Mathematico* de Tosca, titulado: *De la Gnomónica, u de la Teoría y Práctica de los Reloxes de Sol*.
- <sup>18</sup> Afirma Arizu en su tratado que "El Padre Tosca en su Compendio Mathematico tomo 5 tratado X Libro 1 de la Arq<sup>ta</sup> Militar Fol. 255 trata sobre las fortificaciones". A pesar de que Tosca carecía de la práctica bélica que tenían otros matemáticos que le precedieron en el estudio de la arquitectura militar, con su talento y dominio de los conocimientos matemáticos y filosóficos, sistematizó con acierto la doctrina de los principales tratadistas europeos sobre arquitectura militar, por lo que su doctrina sobre fortificaciones alcanzó una amplia difusión en el siglo XVIII.
- <sup>19</sup> Tosca incluyó en su *Compendio Matemático* una exposición de la teoría física del movimiento del agua, que figura en el tomo cuarto, cuyos tratados once, doce y trece versan sobre la hidrostática, hidrotecnia e hidrometría. La primera era definida como "ciencia físico-matemática que examina la gravedad y momento de los cuerpos sólidos en los líquidos o fluidos". Denomina hidrotecnia o de los artificios y máquinas hidráulicas

- al "arte que enseña la fábrica de varios artificios para mover y levantar el agua, comunicándole con ellos la agilidad que le negó la naturaleza". Por último, la hidrometría era el "movimiento, conducción y repartición de las aguas", la parte que más interesaba a los ingenieros y a los encargados de obras de urbanismo. LEÓN TELLO, F.J. y SANZ SANZ, M.V., Op. cit., pág. 1.185.
- 20 *Tratado breve. Declaracion y estension sobre las hordenanzas de Yseria, q<sup>a</sup> tiene este Reino de Navarra, formadas el año de 1570, y las que formó Juan de Torrixa mro Arquitecto y Alarife que fue de la Villa de Madrid el año de 1660, y también de las de D<sup>o</sup> Theodoro Ardemans, formadas el año de 1719, Juntamente con las de Toledo, todas dirixidas a el buen modo de hexecutar las Fabricas de canteria, albañileria y carpinteria. Dedicadas a la M.N. y M.L. Ciudad de Pamplona, caveza y Corona del Reyno de Navarra, por su más humilde hixo natural. Vicente de Arizu. Colección Particular.*
- 21 BONET CORREA, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, págs. 25-26.
- 22 Entre los monumentos romanos que recogía el tratado de Vicente de Arizu se encontraban los templos de Quirino, de la Fortuna, de Saturno, de Apolo, de la Fede, del monte Janicolo, la basílica de Paolo Emilio, el Palacio de Numa Pompilio, las casas de Fulvio Sabino, de Pomponio Atico, de Escipión Africano, de Pompeo, de Virgilio, de Giacondo, la terma y casa del Emperador Tito, la Domus Aurea de Nerón en Roma, y la Secretaría del Popolo Romano. Por último aparecía un "borrador de la zelebrada fachada o perfil de el templo de Jesus en Roma, de los Padres de la Compañía de Jesus".
- 23 MARTINELLI, F., *Roma di nuovo esattamente ricercata nel suo sito con tutto ciò di curioso in esso si ritrova si antico, come moderno, cioè, Chiese, Monasteri, Ospedali, Collegi, Seminari, Tempi, Teatri, Anfiteatri, Cerchi, Fori, Curie, Palazzí Statue, Librarie, Musei, Pitture, Sculture, et i nomi de gl'Artefici. Di Fioravante Martinelli. Di nuovo con ogni diligenza corretta, et accresciuta, con belle figure.* In Roma, per gl'Eredi del Corb., A spese de Giuseppe San Germano Coruo, Librao a Pasquino, 1702.
- 24 En el caso de Jean Mariette, quizás pudiera tratarse de *L'architecture française, ou recueil des plans, elevations, coupes et profils des églises, palais, hôtels & maisons particulieres de Paris*, publicado en París en 1727.
- 25 En relación a los dibujos que realizó Arizu en sus viajes, debemos hacer constar la rapidez en su ejecución, por cuanto muchos de ellos resultan sumamente esquemáticos y no existe un interés específico por el detalle; incluso algunos no se ajustan con exactitud al modelo, cometiendo el maestro pamplonés claras incorrecciones, como sucede en la basílica del Pilar de Zaragoza y en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 26 El retablo en forma de gran baldaquino colocado sobre el altar, que toma como modelo el de San Pedro del Vaticano de Bernini, es utilizado con cierta predilección en las iglesias de la provincia y capital de Zaragoza. Uno de los más hermosos y de mayor efectismo es precisamente el de la Colegiata de Daroca, aunque debemos citar igualmente los baldaquinos de la capilla de Santiago y del Santo Cristo de la Seo y el del altar mayor de la iglesia de San Felipe de Zaragoza. TORRALBA SORIANO, F., "Arte", en *Aragón*, Col. Tierras de España, Vitoria, 1977, pág. 290. BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, vol. I, Granada, 1984, pág. 124.
- 27 VV.AA, *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991, págs. 273-83.
- 28 La iglesia de San Ildefonso formaba parte del convento de su mismo nombre perteneciente a la orden de Santo Domingo, suprimida con la Desamortización; en 1902 se trasladó a ella la sede de la parroquia de Santiago. Construida a mediados del siglo XVII, debe la mayor parte de su estructura al maestro rosellonés Felipe de Busiñac y Borbón, con quien colaboraron otros tres maestros. Su severa fachada de ladrillo fue contratada en 1657 con Nicolás de Bierlas. Flanquean el cuerpo central de la fachada dos torres cuyos dos primeros cuerpos pertenecen a la época de la construcción, en tanto que los cuerpos de remate de ambas fueron añadidos en la década de 1970 por Fernando Chueca Goitia. OLIVÁN JARQUE, M.I., "En torno a la construcción del templo dominico de San Ildefonso de Zaragoza", *El Arte Barroco en Aragón, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, págs. 55- 63. VV.AA, *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, pág. 249.
- 29 La cúpula elíptica sobre el coro se construyó entre 1796 y 1801, siendo el encargado de la obra el arquitecto Agustín Sanz. Las restantes cúpulas se levantaron ya en la segunda mitad del siglo XIX: se comenzó por la principal, la de mayores dimensiones del templo, aprobándose en 1866 el proyecto presentado por los arquitectos José de Yarza y Juan Antonio Atienza; entre 1867 y 1869 se elevaron las dos cúpulas situadas delante del coro, y las dos últimas poco después, terminándose en 1872. En cuanto a las torres, a comienzos del siglo XX, entre 1903 y 1907, los arquitectos José Yarza y Ricardo Magdalena elevaron la torre del ángulo sureste, a imitación de la del suroeste. Las dos torres que faltaban, las del lado del Ebro, fueron proyectadas en 1949 por el arquitecto Miguel Ángel Navarro, encargándose de su ejecución su hijo José Luis Navarro entre 1950 y 1961. PASCUAL DE QUINTO, J., *Álbum gráfico de Zaragoza*, Zaragoza, 1985. BOLOQUI LARRAYA, B. y ANSÓN NAVARRO, A., "La Catedral Basílica de Nuestra Señora del Pilar", en *Las Catedrales en Aragón*, Zaragoza, 1987, págs. 243-306. USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar*, Zaragoza, 1990, pág. 81.
- 30 LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y arquitectos del período ilustrado en Zaragoza: crónica de una ilusión*, Zaragoza, 1989, pág. 98. USÓN GARCÍA, R., Op. cit., págs. 77-100.
- 31 *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, sacado a la luz por Juan de Herrera Arquitecto General de Su Magestad, y Aposentador de su Real Palacio, en Madrid. Por la viuda de Alonso Gomez Impresor del Rey Nuestro Señor, año de 1589. Ed. a cargo de Luis Cervera Vera, Madrid, 1954.
- 32 ROMÁN PASTOR, C., *Arquitectura conventual en Alcalá de Henares (siglos XVI-XIX)*, t. II, Madrid, 1988, pág. 537.
- 33 El convento de carmelitas descalzas de San Hermenegildo fue fundado en 1580. La iglesia del convento, inaugurada en 1605, resultaba pequeña en el siglo XVIII ante el crecido número de fieles que acudían a ella, por lo que se pensó en construir otra de mayor capacidad y acorde con el gusto barroco. La construcción del nuevo templo se inició en 1733 conforme al proyecto diseñado por Pedro de Ribera. Maestro Mayor de la villa, quien se encargó igualmente de la dirección de las obras. TOVAR MARTÍN, V., "Una obra del arquitecto Pedro de Ribera: el convento e iglesia de San Hermenegildo de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XI, 1975, págs. 191-209.
- 34 El convento de San Felipe el Real de la orden de los Agustinos Calzados fue fundado en 1547 en el ámbito de la Puerta del Sol gracias al príncipe Felipe -futuro Felipe II- que autorizó su construcción, por lo que se dedicó a San Felipe, de quien era muy devoto; pese a su valor arquitectónico, el convento fue demolido en 1838 a consecuencia de las leyes desamortizadoras. La gran popularidad que consiguió obedece a que la lonja alta que rodeaba el templo fue durante dos siglos lugar de encuentro de todos los desocupados de la Villa y Corte y el más popular de sus mentideros. También llamaba la atención su claustro, construido a partir de 1600 en diferentes fases conforme a los planos de Andrés de Nates corregidos después por Francisco de Mora. La iglesia sufrió un gran incendio en 1718, conservándose tan sólo del antiguo templo las portadas exteriores, por

- lo que tuvo que ser reedificado y en su interior se aplicó una decoración barroca. PONZ, A., *Viaje de España*, t. V, Madrid, Ed. Aguilar, 1988, págs. 165-68. QUADRADO, J.M. Y DE LA FUENTE, V., *Castilla la Nueva*, t. I, Barcelona, 1885, págs. 106-107. CARRETE PARRONDO, J., "Puerta del Sol", en *Madrid*, t. IV, Madrid, 1981, pág. 1205. GEA ORTIGAS, M.I., *El Madrid desaparecido*, Madrid, 1992, págs. 20-21. HERRANZ, J., "La creación de una divisa: el Príncipe Felipe, Gaspar de Vega y el Monasterio de San Felipe el Real de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, 1993, págs. 91-98.
- <sup>35</sup> CONDE DE POLENTINOS, "El Monasterio de la Visitación de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, pág. 265.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 271.
- <sup>37</sup> ESPADAS BURGOS, M., "Calle de Alcalá", en *Madrid*, t. III, Madrid, 1979, págs. 954-55. LÓPEZ IZQUIERDO, F., "La más importante del mundo: Plaza de Toros de la Puerta de Alcalá", 1749-1874, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XX, 1983, págs. 167-193.
- <sup>38</sup> CAMBRONERO, C., "La Torrecilla del Prado", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, vol. I, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, págs. 41-45. VERDÚ RUIZ, M., "Los paseos madrileños de Recoletos y del Prado de San Jerónimo anteriores al reinado de Carlos III; Proyectos de Juan Díaz, Juan Gómez de Mora, Pedro de Sevilla, Ardemans, Ribera y J.B. Sachetti", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, 1986, págs. 411-12.
- <sup>39</sup> RUBIO PARDOS, C., "La Carrera de San Jerónimo", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. VII, 1971, págs. 69-71.
- <sup>40</sup> GEA ORTIGAS, M.I., *El Madrid desaparecido*, Madrid, 1992, pág. 54.
- <sup>41</sup> TOVAR MARTÍN, V., "Cuartel de Guardias de Corps de Madrid. Proyectos de Pedro de Ribera", *Reales Sitios*, n° 57, 1978, págs. 12-16. VERDÚ RUIZ, M., *La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid, 1988, págs. 52-56.
- <sup>42</sup> TORMO, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*, t. I, Madrid, 1927, págs. 39-40.
- <sup>43</sup> RUBIO PARDOS, C., *Op. cit.*, págs. 69-71.
- <sup>44</sup> En efecto, con motivo de la entrada de Carlos III a Madrid se celebraron numerosos festejos en los días siguientes: corridas de toros, comedias teatrales, mojigangas, fuegos artificiales y luminarias. Carlos III efectuó su entrada por el arco triunfal erigido junto a la Puerta de Alcalá, lugar en el que se había congregado toda la villa; allí el corregidor entregó las llaves de la ciudad al monarca, quien subió a una carroza e inició el desfile por sus calles. Según relataba la *Gaceta de Madrid* el 15 de julio de 1760, "la entrada fue magnífica, el adorno de las calles suntuoso, las inventivas y arcos muy lucido, y todo fue recibido con aplauso y minuciosamente relatado en prosa y verso". Se conservan algunas partidas de los gastos de las fiestas y decoración para la entrada de Carlos III, entre los que resultan particularmente interesantes los siguientes: "Un arco donde da principio la calle de Alcalá, que tiene de alto 193 pies, todo de arquitectura, pintado, dorado, con tres caballos, como el del Retiro, por remate, en 63.000 reales. Otros cuatro arcos, dos en los portales de Guadalaxara y dos junto a Santa María, en 12.000 reales... La fachada de la Platería se adorna toda de espejos, en 66.000 reales. La Casa del Conde de Oñate adornada a la Toscana. Desde la Puerta de Alcalá hasta el Arco de la misma calle, que es donde empieza la carrera, se viene una Gran Galera adornada por dentro y fuera a la chinesca, en 31.000 reales". DANVILA Y COLLADO, M., *Reinado de Carlos III*, t. II, 1891, págs. 94-96.
- <sup>45</sup> Así lo hacía constar Vicente de Arizu al afirmar que "Sebastián de Alcantara está obligado a hacer el haparato a los plateros por 1500 pesos".
- <sup>46</sup> CARRETE PARRONDO, J., *Op. cit.*, pág. 1208.
- <sup>47</sup> MOLINS MUGUETA, J.L., *Pamplona. Iruña. Casa Consistorial*, Pamplona, 1995, pág.85
- <sup>48</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Arquitectura Barroca" en *La Catedral de Pamplona*, t. II, Pamplona, 1994, pág. 40.
- <sup>49</sup> Este texto no deja de ser algo confuso, ya que el virrey Conde de Gages había muerto en 1753. Quizás el año está confundido, ya que en el diseño para la Casa Consistorial de Pamplona fechado precisamente en 1753 señalaba que "los principales borradores que hice para dho frontis y la Catedral me los pillaron con otros baríos, y para memoria hice estos el año de 1785".
- <sup>50</sup> En el segundo de sus *Cuatro Libros de Arquitectura*, publicado en Venecia en 1570, Palladio estudiaba la configuración de las casas y villas de griegos y latinos; algunos capítulos versaban sobre los diferentes tipos de atrios -toscano, de cuatro columnas, corintio, testudinato-, todos ellos con columnas exentas. Es muy probable que Vicente de Arizu hiciese referencia a este apartado, y más concretamente al capítulo V dedicado al atrio de cuatro columnas, con capiteles corintios.
- <sup>51</sup> LARUMBE MARTÍN, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, 1990, pág. 178.
- <sup>52</sup> *Ibidem*, pág. 181.

# La Entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia

Teresa Zapata Fernández de la Hoz  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Para la entrada de María Ana de Neoburgo, el Ayuntamiento de Madrid proyectó la construcción de una serie de monumentos efímeros, entre los cuales incluyó una galería de arcos alrededor de la fuente de San Salvador, decoración que encomendó a dos artistas consagrados: Antonio Palomino y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, quienes se encargaron, no sólo de la parte arquitectónica, sino también de la parte iconográfica y simbólica, así como de la composición de las letras de los jeroglíficos, algo totalmente inusual.*

*En este artículo se analizan diferentes aspectos de esta decoración, se estudian las fuentes iconográficas, así como otros asuntos relacionados con el proyecto del libro que sobre esta entrada pensaba publicar el Ayuntamiento.*

## SUMMARY

*The building of a series of ephemeral monuments was projected by Madrid's Council for the entry of María Ana de Neoburg; among them, there was an arch gallery around San Salvador's fountain which was commended to two prestige artists: Antonio Palomino and Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, who got in charge, not only of the architectural side but of the iconographical and symbolic one, and even of the composition of the hieroglyphs' letters -something completely unusual.*

*In this article, different aspects of this decoration are analysed, and the iconographical sources are studied, as well as other matters related to the project of the book about the entry that the Council planned to published.*

## I. ORNATO DE LA PLAZUELA DE LA VILLA

Como era habitual en la Corte durante el siglo XVII, con motivo de la entrada oficial de la reina María Ana de Neoburgo, segunda mujer de Carlos II, efectuada el 22 de mayo de 1690, el Ayuntamiento madrileño y los gremios más importantes de la Villa se encargaron de la construcción de una serie de arcos y otras decoraciones efímeras, levantadas en diferentes lugares del trayecto que, desde el Real Sitio del Buen Retiro hasta la plaza del Palacio Real, debía recorrer la reina y su comitiva el día de la ceremonia pública.

La situación económica de la corporación madrileña había experimentado un empeoramiento en relación con la entrada anterior, la de María Luisa de Orleans (1680), primera mujer de Carlos II, por lo que el número de los adornos costeados por la Villa fue notablemente inferior. Por otro lado, la actitud de Carlos II ante el nuevo matrimonio contribuyó a que no alcanzase el esplendor de la precedente. Si en la entrada de María Luisa había puesto de manifiesto en todo momento su deseo de que superase a cuantas se habían celebrado con anterioridad, eligiendo los diseños, proponiendo nuevos adornos, intere-

sándose por el desarrollo de los trabajos, en definitiva, contagiando su entusiasmo a cuantos participaban en el proyecto, ahora, cuando habían pasado sólo unos meses de la muerte de su joven esposa, cuando su nuevo matrimonio obedecía únicamente a motivos políticos, como él mismo manifestó en el escrito dirigido al Ayuntamiento, en el que les comunicaba su nuevo enlace matrimonial, su actitud fue también decisiva para que la entrada de María Ana de Neoburgo resultase inferior a la anterior.

Entre los adornos costeados por el Ayuntamiento se incluyó el de la Plazuela de San Salvador o de la Villa (Fig. 1). Aunque en un primer momento no se pensó realizar ningún adorno en este lugar por falta de medios económicos, posteriormente, la Junta extraordinaria, que como era habitual se formó para organizar todos los festejos relacionados con la boda real, decidió levantar una decoración alrededor de la fuente situada en la calle Mayor, delante de la iglesia del San Salvador, por considerar que en las entradas anteriores de reinas se había adornado y, sobre todo, por la proximidad de la Casa de la Villa, lo que les obligaba a hacer "un adorno dezente"<sup>1</sup>. En esta plaza, además del Ayuntamiento, estaban situados los juzgados, las audiencias y los escribanos de número, que trabajaban principalmente en el ensanchamiento que formaba la calle Mayor delante de la iglesia de San Salvador, circunstancia por la cual, en otras entradas y fiestas públicas, este gremio se había encargado de la decoración de la plaza.

La fuente, conocida también como *fuelle de la Villa* o *fuelle de los leones*, había sido construida, como la de la Puerta del Sol, por Antonio de Riera y Francisco del Río, según traza de Rutilio Gaci, en 1620. Estaba realizada con mármoles blancos y negros, piedra berroqueña y bronce, constaba de 16 caños y se decoraba con bichas, mascarones, leones, bolas, las Armas reales y las de la Villa de Madrid, y una estatua de alabastro en su coronamiento, realizada por Ludovico Turquí<sup>2</sup> (Fig. 2)

Entre las plantas y diseños presentados por diferentes artistas para el ornato de la plazuela, la Junta eligió la presentada por Antonio Palomino, quien se había ofrecido a realizarla en unión de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia por 18.000 reales de vellón, incluido "el scriuir las empresas, bersos latinos y castellanos"<sup>3</sup>. El 10 de abril, la Junta acordó dejarles el salón del Ayuntamiento, que estaba vacío, como obrador, para que ambos artistas comenzaran a trabajar lo antes posible, dado el poco tiempo con el que contaban. Al día siguiente, 11 de abril, Palomino y Ruiz de la Iglesia firmaron el correspondiente contrato con la Junta en los términos acordados con anterioridad. De los 18.000 reales recibirían 6.000 reales al contado para comenzar el trabajo; otros 6.000, a los 12 días, y el resto, acabada la obra, cantidades que cobraron puntualmente (Dcto.) Posteriormente, el 16 de mayo, fecha en la que recibieron el último pago con la

obra ya terminada, la Junta decidió que todos los adornos que imitaban bronce se dorasen, a fin de dar mayor realce a la decoración, pagando aparte a los artistas lo que importase<sup>4</sup>. Más tarde, acordaron también que se añadiese, al principio y al final de la arquitectura, un arco de medio punto, adornado con las Armas de la Villa –en uno, las antiguas; en el otro, las modernas–, arcos que construyeron igualmente Palomino y Ruiz de la Iglesia, quienes recibieron 2.000 reales por los dos trabajos<sup>5</sup>.

## II. PROYECTO PARA PUBLICAR EL LIBRO DE LA ENTRADA

Sobre esta entrada, el impresor del rey, Antonio de Bedmar y Baldivia, publicó un folleto, en el que, a pesar de su ambicioso título, *La Real Entrada en esta Corte, y Magnífico Triunfo de la Reyna nuestra Señora, Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburgo* [1690], describe de una forma bastante somera y, sobre todo, confusa, la ceremonia de la entrada de la nueva reina. En lo relativo a este adorno de San Salvador, después de elogiar de forma especial su pintura, "tan prima, valiente y exquisita, que en dulce suspension los sentidos, se pasaron a elevados"<sup>6</sup>, describe únicamente algunos de los jeroglíficos y transcribe sus versos; es decir, como suele ocurrir con casi todas las publicaciones conservadas de estos eventos, son descripciones incompletas, superficiales, en las que lo que importa es la floritura del lenguaje, la finalidad panegírica, más que el rigor de lo que, aparentemente, se está describiendo. Bien es verdad que que esto era únicamente lo que se pretendía en estos folletos de escasas páginas, que se publicaban para el día de la fiesta con una finalidad divulgativa, a modo de crónica periodística de la época<sup>7</sup>. De ahí que siempre existiera el propósito de publicar más tarde, con menos premura de tiempo, un libro con una descripción amplia y detallada de todas las decoraciones o arquitecturas efímeras, con las transcripción de versos, motes, inscripciones en latín y castellano, etcétera, ilustrados con grabados de arcos y demás decoraciones, pero que, en la mayoría de las ocasiones, no pasó de un atractivo proyecto<sup>8</sup>.

En el caso de la entrada de María Ana de Neoburgo también se acarició ese proyecto, para lo cual la Junta, una vez pasada la fiesta, solicitó a los diferentes gremios que habían adornado sus tramos correspondientes de la calle Mayor por donde pasaba la comitiva real, a donde se abrían sus tiendas o comercios, y que por haber sido costeados por ellos, tanto la invención como la construcción había quedado fuera del programa de la Junta, que les enviasen una descripción de sus respectivos adornos, destinada al libro que se pensaba publicar. En el caso de la plaza de San Salvador, aunque costeados por la Junta,



Fig. 1. Teixeira, *Planimetría de Madrid* (1656) Detalle de la plazuela de la Villa.

había sido ideado por Palomino y, por tanto, había quedado también al margen del programa iconográfico elaborado por la persona o personas encargadas para tal fin por la Junta, seguramente porque, como he indicado, en un primer momento no se pensó llevarlo a cabo. En consecuencia, la Junta solicitó también a Palomino que les

enviara una descripción del mismo para incluirla en el libro.

Aunque en el Archivo de la Villa de Madrid no se conserva el manuscrito de Palomino –si están en cambio los manuscritos con las descripciones correspondientes a los adornos de los gremios–, conocemos esa descripción



Fig. 2. Anónimo madrileño, *Milagro de la Virgen de Atocha en las obras de la construcción de la Casa de la Villa*. Madrid, Museo Municipal.

porque el propio autor la incluyó en su célebre libro, *El Museo pictórico y escala óptica*. Es bastante probable que Palomino publicara el mismo texto que redactó para el Ayuntamiento. Seguramente, cuando por motivos económicos la corporación renunció a la publicación del libro, Palomino recuperó su manuscrito que, más tarde, incluyó en el tomo segundo de su obra, publicado en 1724<sup>9</sup>. En el texto impreso, Palomino diferencia claramente lo que es la descripción del adorno de lo que son las advertencias, que añade al final del mismo, y que van impresas en letra cursiva. Como los textos de los gremios, consta de un encabezamiento, igualmente en un tipo de letra diferente del resto, que en este caso es el siguiente: *Idea para el ornato de la plazuela y fuente de esta Imperial, Coronada villa de Madrid, en la entrada de la Serenísima Reyna nuestra Señora Doña María Ana de Neoburg, para las felices nupcias del Rey nuestro Señor Don Carlos II. año de 1690*. Por último, el propio autor nos explica el estilo en que, según indicaciones de la Villa, debían redactarse estas descripciones, de forma que, una vez publicadas en su conjunto, diesen la impresión de haber sido escritas por una misma mano o, al menos, que la persona que, sin duda, estaría encargada de la redacción final, tuviese que realizar los menos cambios posibles. Así, nos dice Palomino que recibió la indicación de realizarla “elogiandola, no como que el autor habla en ella, sino como que hablan los señores capitulares a quienes la Villa cometió esta diligencia”<sup>10</sup>.

Palomino, además de la traza e iconografía del ornato, fue igualmente el inventor de los jeroglíficos, motes, estrofas e inscripciones que acompañaban a pinturas y estatuas, algo poco frecuente en esta clase de trabajos, en lo que lo acostumbrado era que el máximo responsable de la fiesta, el Superintendente, una persona directamente relacionada con el poder real, en muchas ocasiones, un miembro del Consejo Real, responsable del programa iconográfico, encargase ese trabajo a hombres de letras, poetas, dramaturgos de reconocido prestigio, supervisados en todo momento por él<sup>11</sup>. Al concurrir en Palomino la triple condición de artista, erudito y ostentar un cargo en palacio, el de pintor del rey, determinó que se le confiara también el contenido ideológico de la decoración.

### III. DESCRIPCIÓN E ICONOGRAFÍA

La descripción de la decoración que a continuación se ofrece está basada fundamentalmente en el texto publicado por Palomino, el cual tiene además el enorme interés de indicar las fuentes clásicas en las que su autor se inspiró para representar las diferentes alegorías y jeroglíficos que la adornaban.

La arquitectura, levantada alrededor de la magnífica fuente, situada, como he indicado, enfrente de la iglesia de San Salvador, restaurada para la ocasión<sup>12</sup>, formaba

un medio decágono de 210 pies lineales (50 m. aprox.), elevada sobre un zócalo. Esta estructura, realizada en madera pintada imitando mármoles y jaspes de diferentes colores, estaba formada por un tramo central abovedado o de 60 pies de alto (17 m. aprox.) y ocho tramos menores arquivados, cuatro a cada lado, de planta semicircular, de 30 pies de altura (8,5 m. aprox.), limitados por pilastras con sus correspondientes capiteles. Tanto el tramo central como los laterales estaban cerrados por detrás con lienzo.

El cuerpo central estaba formado por un arco sostenido por dos columnas, pintadas imitando el lapislázuli, cuyo primer tercio era estriado y el resto estaba revestido de festoncillos de frutas doradas, igual que las basas y capiteles. Sobre la clave del arco se situó un retrato de María Ana, “que estaba Magestuosissimo y admirable”<sup>13</sup>, dentro de una tarjeta que imitaba el mármol blanco y que sostenían dos cupidillos. Un águila real con corona de laurel en el pico, cetro en una garra, un globo terráqueo en la otra y nueve estrellas repartidas por el cuerpo, coronaba el retrato, a modo de dosel. Debajo del arco se formó un pabellón de tafetán encarnado, que se sujetaba a la cimbra y al intradós del mismo con tachuelas doradas, que servía a su vez de dosel a otra tarjeta que imitaba el pórfido, rodeada de roleos, cortezas, festones y flores naturales, en la que estaban pintadas las Armas reales del principado de Neoburgo, rematadas por la corona real española. De la tarjeta pendían festones dorados y más flores naturales que, en forma de roleos, bajaban hasta una gran repisa donde se situaba una estatua de *Himeneo* sentado, con una guirnalda de flores ciñendo sus sienes, cornucopia dorada con frutos en la mano izquierda y un velo y teas nupciales, en la derecha. A sus pies, en el zócalo, figuraba otra tarjeta, imitando oro y lapislázuli, con la siguiente inscripción en latín:

Secundus Hymen  
Carolo potentissimo Hispaniarum Monarchae Secundo.  
Mariae Annae Serenissimae Hispaniarum Reginae Secundae.  
Secundis Taedis  
Thalamus Ostendo Faecundos,  
Quia Secundus<sup>14</sup>

A la izquierda de *Himeneo* se situaba otra estatua que personificaba a la *Monarquía de España*, “representada en una gallarda figura, rica y garbosamente vestida con recamados de oro bordados de castillos, y leones”<sup>15</sup>. En la mano derecha sostenía una corona real y en la izquierda, el escudo con las Armas de León y Castilla —león rojo en campo de plata y castillo de oro en campo rojo—. A la derecha de *Himeneo* estaba *Alemania*, “no menos festivamente vestida, y sembrada la tela de las águilas imperiales”<sup>16</sup>. Sostenía igualmente una corona en su mano derecha y el escudo con sus Armas —banda de plata en campo rojo— en la izquierda. Aunque ni el texto



dentro de la iconografía tradicional de las alegorías de las representaciones de *España y Alemania* están mente por ser la segunda.

'antorcha' que promete un fecundo matrimonio, precisa- también de su nombre dentro de las reinas españolas- nuevo matrimonio -el segundo-; a la Reina -segunda que se aplica al Rey -segundo de su nombre-; a su los pies de *Himeneo* se juega con el adjetivo 'secundus', En el texto en latín que figuraba en la tarjeta situada a ficación del *Matrimonio*, junto con el yugo<sup>19</sup>.

esposas, y que Ripa, en su *Iconologia*, otorga a la personi- sagrados a la diosa *Venus*, que en Atenas se ofrecían a las ran tan tararse de membrillos, símbolos de fecundidad, con- frutos que adornan el pedestal de *Himeneo* de Rizzi, pudie- encendida en una mano, que pudo conocer Palomino. Los indeterminado que describe Cartari, coronado y con la tea Austria (1649)<sup>18</sup>, en el que aparece como el joven de sexo pañera de otra de *Mercurio*, en la entrada de Mariana de (Barcia, 459), preparatorio para la estatua que de este dios conserva un dibujo en la Biblioteca Nacional de Madrid ada descendencia de María Ana. De Francisco Rizzi se pia con frutos, símbolos de fertilidad, para aludir a la dese-

Fig. 4. J. García Hidalgo (?), *María Ana de Neoburgo*. Madrid, Biblioteca Nacional.



Nada nos dice Palomino de las fuentes iconográficas utilizadas para representar estas tres figuras, seguramente por tratarse de representaciones muy frecuentes. La iconografía de *Himeneo*, dios del matrimonio, cuya presencia, lógicamente, no solía faltar en las fiestas de bodas reales, corresponde a la señalada por Cartari en su obra, *Imagini degli Dei degli Antichi* (Fig. 3). Según este autor, *Himeneo*, hijo de Apolo y de Caliope, era tan bello que parecía una mujer, por lo que desde la antigüedad se le representaba como un joven de sexo ambiguo, coronado de flores. Sus símbolos más frecuentes eran la antorcha encendida, símbolo de amor y purificación, y el velo, destinado a cubrir la cabeza y el rostro de la recién casada para ocultar su pudor en la noche de bodas<sup>17</sup>. Además de estos atributos, Palomino le representó con una cornucopia

de ropajes, con telas o lienzo, encolado y estofado. zos de madera, aros de cedazo, estopas, etcétera, y los que se denomina en los documentos el 'alma', con tornos, piernas y pies, en madera encarnada; el resto, lo cual, es decir, las partes visibles, como cabeza, brazos, adornos, de forma muy similar a la estatua que se an de estar fabricadas, como era habitual en esta clase de ni los documentos lo especifican, estas tres figuras debi-

Fig. 3. *Himeneo* (Cartari, 1571)



reinos, con manto, corona y el escudo con sus Armas. Cabe sin embargo destacar cómo Palomino ha identificado el reino de Castilla y León, al que pertenecía Madrid, con España, cuya iconografía más frecuente durante el siglo XVII era la de una mujer vestida de guerrera, con espigas en una mano y un manojo de flechas y un escudo en la otra, iconografía tomada de las medallas antiguas, que Horozco y Covarrubias incluyó en sus *Emblemas morales*<sup>20</sup>.

El águila que coronaba el retrato de María Ana representaba la Constelación 16, "Aquila volens", formada por un total de nueve estrellas, que Palomino distribuyó por el cuerpo del ave siguiendo al célebre astrólogo Ioannis de Sacro Bosco, como él mismo indica: una, en la cabeza; otra, en el cuello; cuatro, en el cuerpo; una, en cada aña, y otra, en la cola. Sacro Bosco en su obra *Sphera*, y dentro de la tabla de constelaciones que forman el Zodiaco, denomina a la Constelación 16, "Aquila, sev vultur volans", formada por nueve estrellas: una, de la segunda magnitud; cuatro, de la tercera; una, de la cuarta, y tres, de la quinta, distribuidas de la forma indicada por Palomino<sup>21</sup>. En esta decoración, el águila, como es evidente, simbolizaba a la reina, "que como águila real, y celeste constelación, viene a ilustrar estos reinos con sus benignos y favorables influjos"<sup>22</sup>.

En relación con el retrato de María Ana, voy a señalar un grabado de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>23</sup> (Fig. 4), que representa a la reina de busto dentro de un marco ovalado, a modo de cartela, con grandes roleos, sobre el que se apoyan dos niños, que con una mano sostienen una corona y con la otra, los extremos de una cinta rizada. En la parte inferior, guirnalda de flores y frutos completan la decoración de este retrato. Aunque atribuido a José García Hidalgo, creo que está muy próximo al estilo de Ruiz de la Iglesia, en particular los niños, que recuerdan mucho a los utilizados por este artista en otras obras, como en los dos dibujos de cabezas de niños que se conservan de su mano en el Museo del Prado<sup>24</sup>. En general, este retrato se podría relacionar con el retrato que este artista realizó de María Luisa de Orleans para el grabado de la portada del libro de Vera Tassis y Villarroel, *Noticias historiales de la Enfermedad, Muerte y Exequias de Doña María Luisa de Orleans...* (Madrid, 1690). Sin poder afirmar que sea de Ruiz de la Iglesia, por su carácter de retrato alegórico y por la edad que representa la retratada, próxima a la que tenía en la fecha de su llegada a la Corte —22 años—, puede darnos una idea bastante aproximada del retrato pintado por Palomino y Ruiz de la Iglesia para este adorno, ambos pintores del rey y, por tanto, plenamente capacitados y autorizados para plasmar la imagen de la soberana en un retrato oficial.

Cada uno de los ocho tramos menores, distribuidos a uno y otro lado del central, se adornaban con una meda-



Fig. 5. *Ingenio* (Ripa, 1603)

lla ovalada de 4 pies de diámetro (1 m. aprox.), situadas sobre los capiteles de las pilastras, "guarnecidas de guirnalda de hermosos cupidillos, sentados sobre las volutas, que abrazaban las cornisas"<sup>25</sup>, en las que se representaba una virtud o cualidad de la reina, pintadas al temple. Debajo, sobre la pilastra, se situó otra medalla de menor tamaño, en la que estaba escrita una estrofa alusiva a la virtud correspondiente. El orden en que Palomino describe estas ocho figuras es el que vamos a seguir aquí, aunque es difícil precisar su situación exacta en la decoración. Parece lógico pensar que el pintor haya comenzado a enumerarlas desde el principio del adorno —por el tramo más próximo a *Platerias*— y haya continuado por orden hasta el último tramo, aunque también podría haber comenzado a partir del pabellón central, alternando las de uno y otro lado. Por otra parte, el texto de Bedmar y Baldivia tampoco ayuda mucho, porque las describe en un orden totalmente diferente, mezclando las estrofas de las alegorías con las que acompañaban a los jeroglíficos que completaban la decoración de estos tramos, que describiremos más adelante, por lo que resulta difícil encontrar alguna relación entre ambos textos para poder establecer su orden de colocación. Siguiendo pues a Palomino, el orden de las alegorías sería el siguiente:



Fig. 6. Antonio Palomino (?), Parnaso con alegóricas de la Poesía, el Ingenio y el Arte. Madrid, Biblioteca Nacional

### Primera medalla

La Belleza, personificada como una ninfa coronada de ligustros y azucenas, sosteniendo un espejo con el cristal vuelto hacia fuera. En la medalla de debajo estaban escritos los siguientes versos.

Reyne en los dos emisferios  
Su siempre augusta Belleza,  
Porque a la naturaleza  
Deba mayores imperios.

La iconografía de esta alegoría corresponde a la indicada por Cesar Ripa en su *Iconologia* para la Belleza femenina<sup>26</sup>. Aunque en este caso Palomino no cita la fuente, las explicaciones que da sobre el significado de sus atributos están tomadas de este autor y si bien, al referirse a las cualidades de la azucena –blancura, morbidez y suavidad– cita a “Pier. Valer. Pulchritudo”<sup>27</sup>, la fuente la recoge también Ripa. Efectivamente, Piero Valeriano, en su obra *Hieroglyphica*, habla del lirio o azucena como símbolo de la Belleza: “est pulchritudinis signum lilium...”<sup>28</sup>.



Fig. 7. Constancia (Ripa, 1625)

Esta obra, al igual que la de Ripa, tuvo una gran influencia en nuestro país en los siglos XVI y XVII, y Palomino se refiere a ella con frecuencia. El espejo es otro de sus símbolos porque, según Ripa, “viéndose cada uno a sí mismo reflejado en la Belleza, pero con mayor perfección por el amor a su propia especie, se incita a amarse en aquel objeto en el que se ha visto más hermoso”<sup>29</sup>.

#### Segunda medalla

El *Ingenio*, representado como un joven desnudo con alas de varios colores, un águila sobre la cabeza y un arco con una flecha de tres puntas. En la tarjeta, estos versos:

El Ingenio ennoblecido  
Blasone sin competencia,  
Pues une con eminencia  
A lo hermoso lo entendido.

La iconografía de esta cualidad está tomada también de Ripa, como indica el propio Palomino, del que toma las explicaciones de sus atributos. Según ese autor, al *Ingenio* (Fig. 5) se le representa joven para mostrar que la potencia intelectual no envejece nunca; el águila posada sobre su cabeza significa la vivacidad y la agudeza, siguiendo a Píndaro, quien comparaba a los hombres de ingenio con el águila, animal de vista agudísima y de vuelo superior al de las demás aves; las alas de varios colores simbolizan la velocidad y la variedad de las inventivas; el arco y la flecha, la perspicacia y la agude-



Fig. 8. Abundancia (Ripa, 1611)

za<sup>30</sup>. A estos atributos de Ripa añade Palomino tres puntas a la flecha, “por la triplicidad de su especulación, investigando las cosas divinas, naturales, y matemáticas”, símbolo y explicación tomados de Piero Valeriano, como nos indica, asimismo, Palomino<sup>31</sup>.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un dibujo titulado, *El Parnaso con alegorías de la Poesía, el Ingenio y el Arte*, como anónimo español del siglo XVII<sup>32</sup> (Fig. 7). Como podemos apreciar, la imagen del Ingenio, situada en la parte inferior izquierda, está tomada del grabado del libro de Ripa. Esta figura, así como el estilo en general del dibujo, se aproxima bastante a otros dibujos de Palomino (Figs. 13 y 14), a los que me referiré más adelante. El dibujo de la Biblioteca Nacional podría corresponder a una cortina para alguna representación palaciega o, tal vez, y teniendo en cuenta que en su parte superior se representan las alegorías de la *Poesía pastoral, épica, descriptiva y satírica*, inspiradas básicamente en Ripa, a la portada de algún libro de certámenes poéticos, muy frecuentes durante ese siglo. En ambos casos, estaría destinado a festejar algún cumpleaños regio, seguramente de Carlos II o de Felipe V, como parece indicar la letra de la cartela situada al pie del dibujo:

CELEBRE A LA EDAD  
EL DIA DEL REGIO ALCIDES DE  
ESPAÑA PARA OTRA ASAÑA  
CON VNA Y OTRA POESIA<sup>33</sup>

#### Tercera medalla

La *Magnanimidad*, representada como una mujer armada con una testa de león sobre su cabeza. Sus versos decían:



Fig. 9. Liberalidad (Ripa, 1603)

Con su Magnanimidad,  
Que burlo del mar la saña,  
Asegura a si, y a España  
Perpetua serenidad.

Como indica Palomino, su iconografía estaba también inspirada en Ripa, quien, además de los atributos empleados por Palomino, señala que su túnica debe ser de color turquesa y que sus pies deberán ir calzados con borcegufes dorados. El traje de guerrera indica su fortaleza para resistir; la cabeza de león, su valor, ya que este animal no teme a otros animales de mayor tamaño<sup>34</sup>. El mote que la acompañaba hacía referencia a la entereza y al valor demostrado por la reina ante las numerosas vicisitudes acaecidas durante su travesía por mar hasta llegar a las costas de El Ferrol, relatadas con todo detalle en una serie de *noticias*, publicadas en Madrid por el impresor Armendariz, dando cuenta del viaje por mar de la reina, que sirvieron de fuente de inspiración para alegorías, jeroglíficos y versos utilizados en esta entrada.

#### Cuarta medalla

La *Clemencia*, personificada en una ninfa con un ramo de oliva en la mano y el brazo apoyado en un tron-

## LA PROSPERITA' DELLE COSE.



Fig. 10. Aguila arrebatándole el sombrero a Tarquino Prisco (Valeriano, 1625)

co del mismo árbol, de donde colgaban las insignias de los cónsules romanos. En su tarjeta se leían estos versos:

Porque de los españoles  
Pechos a ser iris viene,  
Colocado el solio tiene  
La Clemencia en sus dos soles.

Como la anterior, Palomino ha tomado de la *Iconologia* de Ripa los atributos para representar a esta cuarta virtud. Según este autor, la rama de olivo simboliza la paz; el representarla apoyada en el tronco de un olivo significa que la clemencia es la inclinación del espíritu hacia la misericordia; las insignias de los cónsules romanos que penden del árbol indican que es la virtud que modera la justicia<sup>35</sup>.

#### Quinta medalla

La *Constancia*, personificada bajo el aspecto de una matrona, con el brazo derecho abrazado a una columna, mientras que con la mano izquierda empuñaba una espada "en acto de abrasarsela voluntariamente en un brasero ardiendo"<sup>36</sup>. En la tarjeta estaba escrita esta estrofa:

Su Constancia, que declina  
Peregrinas impresiones,  
En colmo de perfecciones  
La hara siempre peregrina.

Aparecía asimismo representada por Palomino según lo indicado por Ripa<sup>37</sup>, quien, a su vez, se había inspira-

do en el episodio de la vida de Mucio Escévola, personaje romano que en su juventud había intentado matar a Porsenna, rey de Clusium. Al ser descubierto, puso la mano que sostenía el puñal en un brasero ardiendo, para castigarse por haber fallado en el intento. En la edición de Padua, de 1624-1625, *Della novissima iconologia di Cesare Ripa*, se incluye un grabado de esta virtud<sup>38</sup> (Fig. 7), personificada de la forma que lo hizo Palomino.

#### Sexta medalla

La *Afabilidad*, bajo la apariencia de una doncella vestida de blanco, con corona de flores en la cabeza y una rosa en una mano. Sus versos decían:

La Afabilidad sus bellas  
Flores consagra a su oriente,  
Porque puedan en su frente  
Competir con las estrellas.

Su iconografía procede igualmente de Ripa, como señala el propio Palomino<sup>39</sup>. Para Ripa, el velo blanco significa que el hombre y la mujer afables son siempre ‘desnudos’ en palabras y obras. La rosa simboliza esa gracia por la que uno busca la compañía del hombre afable y su agradable conversación<sup>40</sup>.

#### Séptima medalla

La *Providencia*, bajo el aspecto de una ninfa, con un manojo de espigas en la mano derecha y una cornucopia de frutos en la izquierda. Debajo, en la tarjeta, se leía:

En su cielo está constante  
De la Providencia el zelo,  
Porque es Atlante del cielo  
Y cielo de nuestro Atlante.

Representada de la misma forma en que aparecía grabada en la medalla de Alejandro Severo, según indica Ripa<sup>41</sup>, de quien Palomino ha tomado esta iconografía. Añade Ripa que se asemeja mucho a la personificación de la *Abundancia*, cuyo grabado se incluye en su libro (Fig. 8).

#### Octava medalla

La *Liberalidad*, representada como una matrona vestida de blanco, que sostiene una cornucopia, de la que caían joyas y otros objetos de valor, y un compás en una mano. Sobre su cabeza, un águila. En la tarjeta estaban escritos los siguientes versos:

Con regia liberal mano,  
Distribuyendo sus dones,  
Vincula sus corazones  
Un dominio soberano.

Como señala Palomino, su fuente de inspiración ha sido, una vez más, Ripa. Este autor, sin embargo, le

añade otra cornucopia con flores y frutos en la otra mano, tal y como aparece en el grabado incluido en su libro (Fig. 9). Explica Ripa<sup>42</sup> que los dos cuernos, colocados en posiciones opuestas, significan que la abundancia de riquezas, cuando se acompaña de la nobleza de espíritu, produce la liberalidad. El compás significa que la liberalidad debe medirse con la riqueza que se posee y con el mérito de la persona con la que se ejercita esa virtud. El águila sobre la cabeza quiere decir que esta virtud no consiste en dar a los demás las cosas propias, sino que debe ser un hábito e intención manifestados por la mente. A este respecto, cita Ripa a Plinio, quien, en su *Historia natural*, dice que el águila es de naturaleza tan liberal que deja parte de sus presas para que se alimenten las otras aves, argumento incluido así mismo por Palomino.

En el centro de dos de los cuatro tramos de cada lado, entre las medallas con la virtudes que acabo de describir, se colocó otra tarjeta –cuatro en total–, cada una de ellas sostenida por dos bichas que imitaban ser de mármol blanco, en las que se pintaron otros tantos jeroglíficos. En esta ocasión, las fuentes utilizadas por Palomino han sido diferentes textos clásicos, que él mismo indica, como veremos a continuación.

#### Primer jeroglífico

El Viento Austro, personificado en un joven volando y soplando contra una nube, de la que brotaba la lluvia, con la que se fecundaba un jardín. En la parte superior estaba escrita esta cita latina: “Ut quondam sylvis immurmurat Auster”, que los versos en castellanos explicaban así:

Del Austro apacible el aura  
Aspira, porque se vuelva  
A fecundar nuestra selva.

La cita está tomada del Libro IV de las *Georgicas* de Virgilio<sup>43</sup>, exactamente del verso 261, que dice así: “Firgidus ut quondam silvis innumurat auster”<sup>44</sup>.

En cuanto a la iconografía del *Austro*, es bastante probable que el pintor se haya inspirado una vez más en Ripa, quien personifica a los cuatro vientos más importantes –*Euro*, *Céfiro*, *Boreas* y *Austro*– bajo la apariencia de figuras masculinas, provistas de alas en los hombros y con las mejillas infladas<sup>45</sup>. *Austro* o *Noto* es el dios del viento del sur, cálido y cargado de humedad. Ripa, al referirse a este viento en concreto, cita los versos que Ovidio, en su *Metamorfosis* (Libro I), le dedica, en los que le describe con alas y derramando abundante lluvia. Menciona también este autor a Bocaccio, quien en el Libro IV de su *Genealogía de los dioses* dice que aunque su naturaleza es fría y seca, mientras llega hasta nosotros se va cargando con el calor y el volumen de las aguas existentes en la región del mediodía, por lo cual nos trae

nubes y lluvias en abundancia. Debido a estas características, este viento es símbolo de fertilidad y como tal aparece con frecuencia en los jeroglíficos de las entradas de las reinas. Con este significado lo ha utilizado Palomino en este jeroglífico, expresándolo de una forma clara con la nube de la que brotaba el agua que fecundaba un jardín, alusión a la deseada descendencia real, a la que se refiere asimismo en los versos en castellano, según los cuales el *Austro* simboliza al rey; el *Aura* –o *Céfiro*, viento apacible–, a la reina, y la selva o jardín, a la monarquía.

### Segundo jeroglífico

Estaba formado por un *águila*, quitándole el sombrero a Tarquino Prisco, acompañada del lema latino: “*Maiori tibi*”, y de estos versos en castellano:

El águila, que a el gran Carlos  
A descubrirle se inclina,  
Imperios le vaticiana.

Este episodio lo recoge Tito Livio en su obra *Ad urbe condita*, de quien lo tomó Palomino<sup>46</sup>. El autor latino explica que Tanaquil, la mujer de Tarquino, lo interpretó como presagio de futuras felicidades, lo que, efectivamente, fue así, ya que Tarquino llegó a ser rey de Roma durante bastantes años, en los que consiguió grandes éxitos<sup>47</sup>. Palomino, por su parte, añade que Tanaquil tenía el don de vaticinar, como se indica en el Libro I de la citada obra de Tito Livio, con estas palabras: “*Nam ea mulier fatidica erat, nomine Tanaquil*”<sup>48</sup>. No he localizado la cita exacta, aunque sí la alusión a los poderes de Tanaquil: “*Accepiessse id augurium laeta dicitur Tanaquil perita ut vulgo Etrusci, caelestium prodigiorum mulier*”<sup>49</sup>. Piero Valeriano recoge también este episodio de la vida de Tarquino Prisco y la interpretación que de él hizo su esposa, acompañado del lema, *La Prosperidad de las cosas*<sup>50</sup> y de un grabado con un águila arrebatando el sombrero de la cabeza de un caminante (Fig. 10), en el que pudo inspirarse Palomino para pintar este jeroglífico. El significado que su autor quiso darle era el de que la llegada de María Ana, águila alemana ante la cual el rey se quitaba el sombrero, era presagio de felices acontecimientos, lo que se expresaba claramente en los versos en castellano que acompañaban a la imagen. Señala también Palomino la feliz coincidencia de que el nombre de la reina, Ana, estuviera incluido en el de Tanaquil (*Tanaquil*), augurio de futura felicidad para la monarquía española.

### Tercer jeroglífico

Situado al otro lado del pabellón central, estaba formado por la diosa *Juno*, sentada en su carro tirado por dos pavos reales, coronada como reina y rodeada del *Arco Iris*. En latín se leía: “*Divum incedo Regina*”, y en castellano:



Fig. 11. A. Palomino, *El Aire*. Madrid, Museo del Prado.

De Jove, hermana, y consorte,  
Serenando tempestades,  
Entró reyna de deidades.

Como indica Palomino, la diosa estaba representada como diosa de la *Serenidad*, aludiendo con ello, “no solo a el inseparable epíteto de nuestra *serenisima* reyna, sino a la circunstancia de haber serenado con la vista de su deseada real persona nuestra impaciente esperanza en las prolixas dilaciones de su feliz arribo”<sup>51</sup>. La cita latina estaba tomada del Libro I de la *Eneida*, como indica Palomino, concretamente del verso 46 que dice: “*At ego, quae divum incedo regina Iov isque*”, y que continúa en el verso siguiente: “*Et soror et coniuns, una cum gente toto annos*”<sup>52</sup>, cuya primera parte cita también Palomino para aludir al parentesco que unía a Carlos y María Ana, todo lo cual utiliza para componer los versos en castellano que acompañaban a la pintura.

En el Museo del Prado se conserva un cuadro de Palomino titulado *Alegoría del Viento*, de la serie de los *Elementos*<sup>53</sup>, en el que aparece *Juno* sentada en su carro tirado por dos pavos reales, acompañada de *Iris*, que

extiende su arco a su alrededor (Fig. 11). Como podemos apreciar, el tema del cuadro está íntimamente relacionado con el del jeroglífico, aunque en el cuadro la diosa esté representada como diosa del *Aire* y en el jeroglífico, como diosa de la *Serenidad*. La fuente literaria usada por Palomino para identificar a la esposa de *Júpiter* con el aire, como ha señalado Rosa López Torrijos<sup>54</sup>, la indica el propio autor al referirse a las alegorías empleadas en la decoración de un calesín: “A el lado de la diosa Juno asistía también la ninfa Iris, que es su mensajera, como lo dice Natal Comite, lib. 8 Mythol. cap. 20 y por se Juno diosa del aire, y a quien se le consagraba el arco iris, también símbolo de la paz en todas letras”<sup>55</sup>. En cuanto al simbolismo de Juno como diosa de la *Serenidad*, en realidad se trata de un simbolismo aplicado al Arco Iris. Así, Menestrier, en su obra *L’Art des Emblèmes*, dice que el arco iris es el símbolo de la imagen de la *Serenidad*, la cual iría vestida de azul celeste, el color del cielo<sup>56</sup>. Por otra parte, la personificación del arco iris era *Iris*, mensajera de Juno, la cual, según Pérez de Moya, nace del agua y de la serenidad (su padre fue Taumas, hijo del océano=agua; su madre fue Electra, nombre compuesto de Ilios=sol y de etrius=sereno)<sup>57</sup>. Es decir, *Juno*, símbolo de María Ana, acompañada de *Iris*, es para Palomino, en esta ocasión, la imagen del viento en calma, de la serenidad, de la paz, que su llegada iba a proporcionar a su nuevo reino.

#### Cuarto jeroglífico

A continuación del anterior, estaba formado por *Júpiter*, ofreciendo sacrificios al cielo para que le ayudase a vencer a los *Titanes*, y un *águila*, en la parte superior, volando por los aires. En latín estaban escritas estas dos palabras: “Auspicium faelix”, y, en castellano, esta letra:

Contra el Titan africano  
Verá el Júpiter de España  
Laureada su campaña.

El asunto de este cuarto y último jeroglífico está tomado de Piero Valeriano, como indica el propio Palomino<sup>58</sup>. Refiere Valeriano al hablar del águila que Anacreonte había escrito que, teniendo *Júpiter* que vencer a los Titanes, ofreció un sacrificio al cielo, momento en el que se le apareció un águila que el dios interpretó como augurio de victoria, por lo que, cuando finalmente *Júpiter* los venció, adoptó como insignia de guerra un águila de oro<sup>59</sup>. Nos cuenta Palomino que con este jeroglífico lo que quería expresar era el asedio de los musulmanes al presidio de Larache, que se estaba defendiendo por esas fechas. Los Titanes simbolizaban a los musulmanes y *Júpiter* a Carlos II, quien al pedir al cielo la victoria vió aparecer a María Ana –águila alemana–, presagio de su victoria<sup>60</sup>. Así lo explican la frase latina y los versos en castellano.

Completaba el adorno de los ocho tramos menores unos *cupidillos* sobre repisas, situadas en el centro de cada tramo, cuyos arcos y flechas eran de laurel, acompañados de este mote latino: “Per hos ad Excelsa”<sup>61</sup>.

Continúa Palomino la descripción de su obra diciendo que “de un tramo a otro de estas porciones, terminadas con arbotantes, y festones pendientes de oro, que encrespaban hermosamente sus líneas, había unos calados, por donde se descubría un agradable jardín, cuya frescura, y amenidad en lo frondoso de los árboles, y variedad de las flores, acreditaba los frecuentes, y copiosos raudales de la fuente”<sup>62</sup>. Aunque por estas palabras podría pensarse que se trataba de una decoración vegetal natural, es bastante más probable que se tratase de una decoración pintada sobre los lienzos que cerrarían por detrás estos tramos intercalados entre los ocho tramos principales, con los que se completaría el perímetro de la arquitectura, recurso muy empleado en la decoración de estas arquitecturas efímeras.

El adorno terminaba en ambos extremos con otro tramo más de 18 pies de diámetro (4,30 m. aprox.), sin fondo, para facilitar el paso de carruajes y gente, compuesto por un arco escarzano con un escudo sobre su clave, uno, con las *Armas antiguas* de Madrid –sierpe de oro en campo azul–; el otro, con las *Armas modernas* –osa con el madroño en campo de plata<sup>63</sup>–. Sobre el origen de las armas antiguas de Madrid, los historiadores de la Villa y Corte sostienen que esas armas se las dieron los griegos, sus primeros fundadores, por ser el dragón su antigua divisa, usada en todos sus estandartes y escudos, leyenda basada en la noticia recogida por López de Hoyos, según la cual, en 1569, al derribar *Puerta Cerrada* para ensancharla, se encontraron en la parte más alta de la muralla un espantoso y fiero dragón labrado en piedra berroqueña, noticia a la que ese autor añadió: “el cual traían los griegos por armas y las usaban en sus banderas”<sup>64</sup>. En cuanto a las armas modernas, según unos autores, la presencia de la osa en el escudo de Madrid se debe a su abundancia en la comarca; según otros, a que la legión romana, que amplió la población de Madrid, traía este animal por insignia y señal, de donde lo tomó la villa. Alvarez de Baena dice que las milicias de Madrid que acudieron a la batalla de las Navas de Tolosa llevaban este animal en su estandarte como divisa<sup>65</sup>. El madroño –árbol abundante en la región– se añadió a partir de 1222, cuando, terminado el litigio entre el concejo y el clero sobre el derecho a ciertos montes y pastos, se acordó que a la Villa le correspondían los árboles que hubieran en las tierras y al cabildo los pastos. Es cuando se empieza a denominar a Madrid, *Villa del oso* y *el madroño*, si bien, el cambio de género del animal no está lo suficientemente claro. Estos dos escudos solían colocarse con frecuencia en estas decoraciones efímeras costeadas por el Ayuntamiento, con preferencia en el deno-





Fig. 12. F.I. Ruiz de la Iglesia, *Cortina para Hipodamia y Pélope*. Madrid, Archivo General de Palacio.

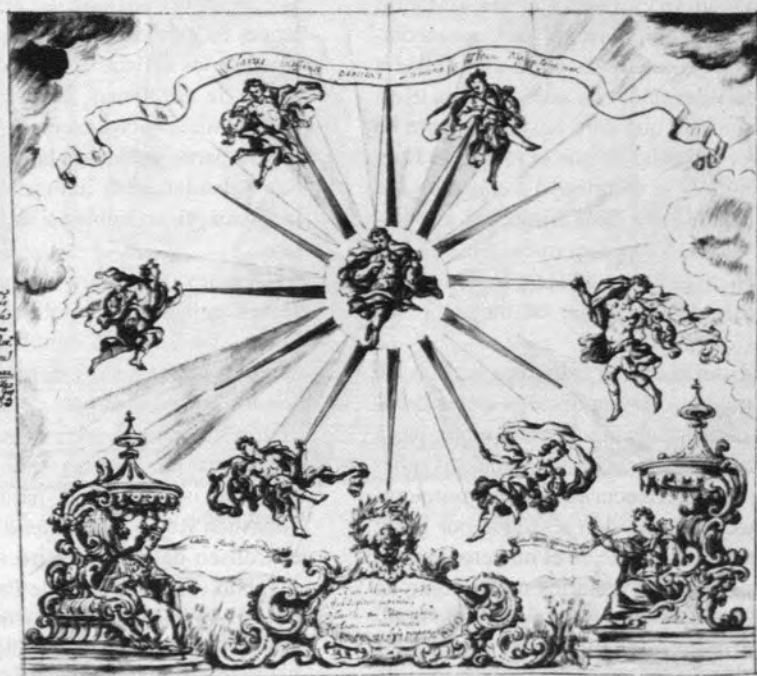


Fig. 13. A. Palomino, *Cortina para Todo lo vence el Amor*. Madrid, Archivo General de Palacio.

minado *Arco del Prado*, el más emblemático, por ser donde, una vez atravesado por la reina, tenía lugar el recibimiento oficial por parte de los miembros de la corporación, con la entrega de las llaves de la ciudad.

El simbolismo global de esta decoración giraba alrededor de la figura de la nueva soberana, cuyo retrato alegórico lo presidía, coronado por el águila imperial, su emblema. Debajo, el tema central de la entrada, el matrimonio de Carlos II y María Ana –*Himeneo*–, mediante el cual se unirían las dos monarquías –*España y Alemania*–. A uno y otro lado se enumeraban las virtudes y cualidades de la reina –*Belleza, Ingenio, Magnanimidad, Clemencia, Afabilidad, Providencia y Liberalidad*–. En los jeroglíficos, referencias a los beneficios que su llegada iba a proporcionar a la monarquía –*Tarquino Prisco*–; a la entereza demostrada en su accidentado viaje por mar –*Juno como diosa de la Serenidad*–; a la ansiada descendencia –*Austro*–, y a las ‘victorias’ militares de Carlos II –*Júpiter y los Titanes*–.

#### IV. PALOMINO Y RUIZ DE LA IGLESIA

Los autores de esta decoración efímera, Antonio Palomino y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, eran en estas fechas dos artistas consagrados dentro del panorama artístico madrileño. Ruiz de la Iglesia, nacido en Madrid en 1649, había desarrollado prácticamente toda su actividad artística en la Corte. Palomino, nacido en Bujalance (Córdoba), en 1655, había llegado a Madrid en 1678, trabando amistad con Carreño, por cuya mediación conoció a otros pintores de su edad, entre ellos a Francisco Ignacio, su discípulo, con quien llegó a mantener una estrecha amistad, que duró hasta la muerte de éste, en 1703. Tal vez el hecho de que la madre de Ruiz de la Iglesia fuese cordobesa contribuyó a aumentar esa relación, aparte de existir entre ellos afinidades estilísticas. Los dos artistas, avalados por un trabajo de calidad, consiguieron el título de pintores del Rey: Palomino, en agosto de 1688; Ruiz de la Iglesia, en diciembre de 1689<sup>66</sup>.

En cuanto a la experiencia de estos dos artistas en obras de carácter efímero, con anterioridad a esta decoración de la fuente de San Salvador no se conoce, hasta ahora, ninguna en la que participara Palomino. Sí sabemos, en cambio, de su experiencia en pinturas mitológicas o alegóricas, faceta que ha sido resaltada por Pérez Sánchez, basándose, no solamente en el número de estas pinturas relacionadas en los inventarios reales como de su mano, sino en el hecho de que su condición de hombre de letras y hábil fresquista le convertía en uno de los pintores más capacitados para ocupar un puesto importante dentro de la pintura profana<sup>67</sup>. De Ruiz de la Iglesia, por el contrario, aunque hasta la fecha no se

conoce ninguna pintura de tipo mitológico o alegórico, sí tenemos noticias de su participación en trabajos efímeros. La primera en su participación, con Antonio Van de Pere, Juan Fernández de Laredo y Francisco de Lizona, en la pintura de los jeroglíficos, escudos de Armas, epitafios y esqueletos para las exequias de la emperatriz Margarita de Austria, hija de Felipe IV y Mariana de Austria, celebradas en la capilla del Palacio Real, los días 5 y 6 de mayo de 1673<sup>68</sup>. En 1679, participa en la entrada de María Luisa de Orleans, colaborando con José Donoso en los cuadros que adornaban el arco conocido como *arco de los Italianos*<sup>69</sup>, encargándosele, en fecha posterior, algunos de los grabados que debían ilustrar el libro que sobre esta entrada pensaba publicar el Ayuntamiento madrileño<sup>70</sup>. Por último, en 1689, pintará, con Juan Fernández de Laredo, Bartolomé Pérez, Vicente Ramírez y otros, los 46 jeroglíficos y los 25 escudos de Armas que adornaban las paredes y pórtico de la iglesia del convento madrileño de la Encarnación, para las exequias de María Luisa de Orleans, celebradas por la Casa Real los días 22 y 23 de marzo de ese año<sup>71</sup>. Francisco Ignacio, además, grabó 12 láminas para el libro que sobre estas exequias publicó Vera Tassis, al que me he referido anteriormente: la portada, el título, diseñado y realizado por José de Churriguera, y diez láminas con los jeroglíficos de las paredes del interior de la iglesia<sup>72</sup>.

Aunque es indudable que Palomino poseía una formación humanística superior a la de Ruiz de la Iglesia, éste, como acabamos de ver, poseía una experiencia mayor en esta clase de trabajos festivos, para cuya realización los artistas estaban acostumbrados a manejar libros de emblemas, empresas, repertorios iconográficos y mitológicos, etcétera, por lo que hay que pensar que su participación en la decoración de la plazuela de San Salvador no se limitaría a la ejecución material de la misma, sino también a su aspecto simbólico o alegórico.

Después de este trabajo, ambos artistas debieron de seguir realizando para el palacio trabajos de esta naturaleza, que entraban dentro de las obligaciones que el cargo de pintor del rey llevaba aparejado. Prueba de ello son los dos dibujos para cortinas o telones que de estos pintores se conservan en el Archivo General de Palacio, publicados por J. Varey<sup>73</sup>. El primero (Fig. 12) lo realizó Francisco Ignacio para la comedia inédita de Sebastián Rejón, *Hipodamia y Pélope*, representada en el Coliseo del Buen Retiro el 30 de julio de 1698. El segundo (Fig. 13) es el de Palomino, para la fiesta teatral celebrada con motivo del nacimiento del hijo de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya, celebrada también en el Buen Retiro el 17 de noviembre de 1701. Su iconografía está basada, no en la comedia representada, *Todo lo vence el Amor*, de Antonio de Zamora, sino



Fig. 14. A. Palomino, *Catafalco para unas exequias reales*. Madrid, Biblioteca Nacional.

en la loa que la precedía, una especie de horóscopo del futuro rey, Luis I<sup>74</sup>. Por último, de Palomino se conserva un dibujo de un catafalco para unas exequias sin identificar<sup>75</sup> (Fig. 14), pero que por la utilización de figuras femeninas –muy próximas a las del dibujo del

*Parnaso con alegorías*–, hay que situar en los primeros años del XVII, cuando en la Corte se celebraron numerosas exequias por diferentes miembros de la familia de Felipe V (dos de estas figuras simbolizan a Francia y a España).

## V. CONCLUSIONES

Aunque en esta ocasión nos encontramos, como en otras muchas, con el grave problema de la carencia de algún dibujo o grabado del ornato, la descripción tan detallada que nos proporciona su autor –con la ayuda de nuestra imaginación– nos permite hacernos una idea bastante aproximada del mismo, característico de esta clase de trabajos efímeros, en la que la arquitectura no deja de ser un mero soporte para cuadros, estatuas, jeroglíficos, escudos, versos y gran profusión de elementos ornamentales, que acababan por ocultarla, lo que explicaría la importancia que en estos trabajos adquieren los pintores decoradores. Incluso cuando la arquitectura requiera una mayor pericia constructiva, serán ensambladores, más que arquitectos, los que intervengan en su construcción. Creo que se podría decir incluso que, debido, por una parte, a que se trata de un arte que tiene unas características propias y, por otra, a su abundancia en la Corte durante el siglo XVII –no sólo las arquitecturas para las entradas, sino túmulos, altares, carros, decorados teatrales, etcétera–, debemos considerarlo como un género que unos artistas cultivan y otros no. Por ello, al lado de artistas más conocidos van a colaborar otros no tanto, pero que eran los especialistas en esta clase de obras. En esta ocasión, aunque no podemos descartar la participación de otros artistas, Palomino y Ruiz de la Iglesia reunían entre los dos habilidades más que suficientes para encargase absolutamente de todo –como así fue–, incluida la parte creativa.

Este aspecto es quizá uno de los más interesante, ya que no era nada habitual que los artistas encargados de fabricar las decoraciones fueran también los inventores o creadores de la iconografía. Curiosamente, el propio Palomino, en otra parte de su libro, lo reconoce así: “Las especies del argumento metafórico, que se ofrecen en la Pintura, y rigurosamente pertenecen a los humanistas, son: *emblema, jeroglífico y empresa*. Supongo, que si el pintor fuere humanista, no habrá menester mendigar de otros ingenios.”<sup>76</sup> Esto era exactamente lo que ocurrió en esta ocasión: el bagaje humanístico de Palomino estaba suficientemente reconocido como para que no hubiera habido necesidad de encargar a otras personas las letras de los jeroglíficos –el alma del jeroglífico–, sobre las que, más tarde, el pintor componía la parte pintada –el cuerpo del jeroglífico–. En esta ocasión, además, conocemos las fuentes utilizadas por el autor tanto para las alegorías como para los jeroglíficos, nada frecuente tampoco, y si bien la mayoría de ellas están dentro de las obras que sabemos como más utilizadas tanto por los artistas como por los eruditos del siglo XVII –Ripa, Valeriano, Virgilio, Tito Livio– no cabe duda de que

su conocimiento exacto facilita el estudio de la iconografía.

En cuanto al aspecto simbólico y alegórico de esta decoración, Palomino ha utilizado asimismo los temas recurrentes en las entradas de las reinas durante el siglo XVII, en las que la simbología global se centraba en la nueva soberana y en el matrimonio real, temas que, a su vez, servían de soporte para glorificar a la monarquía de los Austrias y a la ciudad que ofrecía el homenaje. Nada mejor para exaltar a María Ana que enumerar sus virtudes, sus cualidades, su belleza, su amor hacia Carlos II, los beneficios que de esa nueva unión se esperaban, como prosperidad, paz, felicidad y, muy especialmente, la llegada de un heredero, como se ponía de manifiesto en esta decoración. Al lado de este simbolismo de carácter más general se utilizaba otro que hacía referencia a las circunstancias concretas de cada entrada, tanto de tipo político, como histórico, religioso o, simplemente, anecdótico. De esta forma, en esta entrada son reiteradas las referencias al viaje por mar de la reina, plagado de peripecias e, incluso, de peligros; a las victorias del Imperio austriaco y sus aliados contra los turcos, así como al tema crucial de la sucesión, asuntos de los que Palomino se ha servido también para la ‘idea’ de esta decoración, como he señalado. La presencia del dios del matrimonio, *Himeneo*, de *España* y *Alemania*, de los escudos con las Armas de Madrid, no ofrece tampoco ninguna novedad.

Por último, otro asunto que cabe señalar es lo relativo al procedimiento empleado por la Junta del Ayuntamiento para escribir el libro que sobre la entrada se pensaba publicar más tarde, y que consistía, como hemos visto, en que las personas que habían ideado cada arco o adorno se encargasen también de redactar la parte correspondiente al mismo, aunque, al final, el responsable de la entrada le diera los últimos retoques e, incluso, figurase como su único autor. Esto aclararía algunos problemas suscitados en otras entradas, como la de Mariana de Austria (1649), en la que el libro que la describe, *Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nvestra Señora Doña Maria-Ana de Austria...* –en esta ocasión sí se llegó a publicar, aunque sin los grabados que se pensaban incluir– está, según unas noticias, escrito por el célebre Lorenzo Ramírez de Prado, el Superintendente de la fiesta y autor del programa iconográfico, y según datos de archivo, se debe en buena parte a Juan Alonso de Calderón, creador, asimismo, de parte de la iconografía<sup>77</sup>.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

*Archivo de la Villa, A.S.A., 2-63-18.*

Contrato entre Antonio Palomino y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, y la Junta del Ayuntamiento para la decoración de la plazuela de San Salvador.

“En la villa de Madrid, a 11 dias del mes de abril año 1790, ante mi el escriuano y testigos parecieron don Antonio Palomino y don Francisco Ygnacio Ruiz de la Yglesia, profesores del Arte de la pintura, vecinos desta dicha uilla, juntos y de mancomun, y a boz de uno y cada uno... Dijeron que el dicho don Antonio ajusto con los señores de la Junta de disposiciones de la entrada de la Reyna nuestra señora a su real Palacio, conforme a una planta que dicho don Antonio dio por precio de 18.000 resles de vellon, por madera, pintado y demas cosas que demuestra la dicha planta, pagados los 6.000 de contado; otros 6.000 dentro de 12 dias y el resto en estando acabada dicha obra.

Y aceptando como aceptan el dicho ajuste para guardarle y cumplir con su tenor. Otorgan que se obligan en fauor de los señores de dicha Junta a que por su quenta aran y ejecutaran el dicho adorno, costeadole asi por lo que toca a madera como pintura y demas cosas como demuestra dicha planta a satisfaccion del Maestro maior de las obras de Madrid, dandolo acauado para el dia 15 de mayo prosimo por precio de los 18.000 reales y pagados en la forma que ba dicho.

“Y no cumpliendo con ejecutar dicho adorno para el plaço referido quieren y consienten que por lo que mas costare de la cantidad referida y por no cumplir con lo que aqui ban obligados se busquen artifices maestros y materiales y demas personas que sea necesario y por el mas coste que como dicho tubiere dicho adorno quieren y consienten ser ejecutados y sus bienes solo en virtud desta scriptura y declaracion de la persona que entendiere en el cumplimiento de lo en ella contenido...”

“En cuyo testimonio lo otorgaron asi ante mi el infraescrito scriuano y testigos...Alonso Abad, Diego Joquero y Juan de Valderas. Y los otorgantes, a quienes yo doy fe conozco, lo firmaron.-Antonio Palomino y Velasco.-Francisco Ygnacio Ruiz de la Iglesia.-Ante mi: Eugenio de Paz.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Archivo de la Villa, Secretaria (ASA), 2-63-18. *Aspectos parciales de esta decoración se recogen en mi tesis doctoral, Arquitecturas efímeras y festivas en la Corte de Carlos II : las Entradas reales*, U.A.M., Servicio de Publicaciones, Madrid, 1994 (microfichas), en la que se estudia esta entrada.
- <sup>2</sup> DÍAZ Y DÍAZ, “Fuentes públicas monumentales de Madrid del siglo XVII”, Villa de Madrid, 1976, núm. 55, pp. 45-46.
- <sup>3</sup> ASA, 2-63-18. V. TOVAR MARTÍN, “El arquitecto madrileño José de arroyo, autor de Festejo y Loa en honor de Mariana de Neoburg”, *Anales Inst. de Estudios Madrileños*, 1980, p. 290.
- <sup>4</sup> ASA, 2-64-3.
- <sup>5</sup> *Ibid.*
- <sup>6</sup> BEDMAR Y BALDIVIA, A., *La Real Entrada en esta Corte...*, p. 61.
- <sup>7</sup> Además de la publicación del Bedmar y Baldivia se imprimieron otros folletos, como el de FABRO BRENMUNDAN, *Bosquejo de la Trivnfante magnífica, y svntvossima entrada, ...* y el de BOLEA ALVARADO Y MESIA, *Descripcion de la Avgusta, y Real Entrada que hizo la Reyna Nvestra Señora...*
- <sup>8</sup> En relación con la entrada anterior, véase ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., “Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el Libro de la Entrada de María Luisa de Orleans”, *Villa de Madrid*, 1991, núms. 105-106, pp. 3-27.
- <sup>9</sup> Incluido en el Libro IX, cap. IV, de esta segunda parte, pp. 227-234, edición de 1797, que ha sido la utilizada preferentemente en este trabajo, dado que la edición de Aguilar, 1947, una de las más consultadas, contiene varios errores en la transcripción de las frases latinas.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 234.
- <sup>11</sup> El Superintendente de esta entrada fue don Juan de Laiseca y Alvarado, miembro del Consejo Real de Castilla, encargado, asimismo, del programa iconográfico, “en quien, sobre las Letras, y experiencias consumadas propias de su empleo, concurría el talento de una industriosa vivacidad del Real Servicio... teniendo a su lado a otras personas peritas a quien consultar sus ideas” (Fabro Bremundan, *Bosquejo de la Trivnfante magnífica y svntuosa entrada... Maria-Ana Princesa Palatina del Rhin*, p. 3).
- <sup>12</sup> ASA, 2-64-3. Alonso Fernández Bravo, maestro dorador, recibió 600 reales por este trabajo y por el arreglo de la fuente de la Puerta del Sol.
- <sup>13</sup> BEDMAR Y BALDIVIA, A., *La Real Entrada...*, p. 62
- <sup>14</sup> PALOMINO, A., *ob. cit.*, p. 228.
- <sup>15</sup> *Ibid.*
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> CARTARI, V., *Imagini delli Dei degli Antichi*, Venetia, 1571, pp. 106-107.

- 18 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *El dibujo español de los Siglos de Oro*, Madrid, 1980, núm. 230, p. 104; LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, p. 371.
- 19 RIPA, C., *Iconología*, Roma, 1593 (consultadas las ediciones de Roma, 1603, Padova, 1624-1625, y la trad. en castellano de Akal, 1987) Lo referente al *Matrimonio* en la edic. de 1987, T II, p. 47.
- 20 HOROZCO COVARRUBIAS, S., *Emblemas morales*, 1589, fol. 39 v. Sobre la iconografía de *España*, véase MORENO GARRIDO, "La alegoría de España durante el siglo XVII", *Traza y Baza*, 1984, núm 8, pp. 21-98.
- 21 Consultados los comentarios que sobre la obra de Bosco escribió CHRISTOPHORI CLAVVI, *Sphera de Sacro Bosco, Commentarius*, Roma, 1570, fol. 185, obra que el propio Palomino cita en otra parte de su libro (ed. 1947, p. 674)
- 22 PALOMINO, A., 1797, p. 227.
- 23 PÁEZ RÍOS, E., *Iconografía Hispánica*, Madrid, 1966, núm. 5382-2, p. 166; MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875, 1979/1980, núm. 488, p. 163. El monograma que figura en el ángulo inferior derecho, formado por una T y una S, está añadido en fecha posterior.
- 24 MUSEO DEL PRADO. Catálogo de Dibujos. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., I. *Dibujos españoles de los siglos XV-XVII*, núms. F.D. 1298 y 1999.
- 25 PALOMINO, A., 1797, p. 229.
- 26 RIPA, C., 1603, fol. 69.
- 27 PALOMINO, A., 1797, p. 229, nota 1 "Pier. Valer. Pulchritudo".
- 28 VALERIANO, G. P., *Hieroglyphica*, ed. de Venetia, 1625, fol. 402 .
- 29 RIPA, A., 1603, fol. 69.
- 30 *Ibid.*, fol. 22.
- 31 PALOMINO, A., 1797, p. 229.
- 32 BARCIA, núm. 734; MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, cat. exp., 1980, núm. 357; LÓPEZ TORRIJOS, R., 1984, p. 305-306.
- 33 En el tercer verso está corregido de otra letra: "para una y para otra".
- 34 RIPA, C., 1603, fol. 301.
- 35 *Ibid.*, fol. 69.
- 36 PALOMINO, A., 1797, p. 230.
- 37 RIPA, C., 1603, fol. 86.
- 38 *Ibid.*, 1624-1625, fol. 141.
- 39 PALOMINO, A., 1797, pp. 230-231
- 40 RIPA, C., 1603, fol. 8
- 41 *Ibid.*, edic. 1987, T I, p. 52.
- 42 RIPA, C., 1603, pp. 90-91
- 43 PALOMINO, A., 1797, p. 232, nota 1, "Virg. Georg. 4."
- 44 VIRGILIO, *Georgicas* (consultada edic. de Les Belles Lettres, Paris, 1947, p. 151)
- 45 RIPA, C., 1987, T II, pp. 414-418.
- 46 PALOMINO, A., 1797, p. 232, nota 3 "Liv. lib. I. ab Urbe."
- 47 LIVIUS, T., *Ad urbe condita*, cap. XXXIV (consultada edic. de Bocch, Barcelona, 1971, p. 50)
- 48 PALOMINO, A., 1797, p. 233.
- 49 LIVIUS, ob. cit., p. 50.
- 50 VALERIANO, G. P., 1625, pp. 239-240.
- 51 PALOMINO, A., 1797, P. 232.
- 52 VIRGILIO, *Eneida* (consultada edic. de Ediciones Ibéricas, Madrid, 1961, p. 230)
- 53 MUSEO DEL PRADO, *Catálogo de la pinturas*, Madrid, 1996, núm. 3187, p. 270.
- 54 LÓPEZ TORRIJOS, R., 1984, p. 257.
- 55 PALOMINO, A., 1947, p. 671.
- 56 MENESTRIER, C. F., *L'art des Emblèmes*, Paris, 1684, p. 249.
- 57 PÉREZ DE MOYA, J., *Filosofia secreta*, Madrid, 1585 (consultada edic. E. Gómez Baquero, Madrid 1928, T I, p. 96)
- 58 PALOMINO, A., 1797, p. 233, nota 1 "Pier. de Aquila"
- 59 VALERIANO, G. P., 1625, L XIX, p. 239.
- 60 PALOMINO, A., 1797, p. 233.
- 61 *Ibid.*
- 62 *Ibid.*
- 63 *Ibid.*, p. 234.
- 64 LÓPEZ DE HOYOS, I., *Declaración de las Armas de Madrid y algunas antigüedades*, Madrid, 1572 (edic. fac., 1976, pp. 1-1 v.)
- 65 ÁLVAREZ Y BAENA, J. A., *Compendio histórico de las Grandezas de la Coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía*, Madrid, 1786 (edic. fac., 1978, p. 50)



# La otra cara de la Ilustración. La formación artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes (1778).

Juan Luis Blanco Mozo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

A través del inventario de bienes que Manuel Salvador Carmona (1734-1820) poseía en 1778 se ha estudiado la formación artística y la cultura de este grabador. Su estancia francesa marcó profundamente su carrera artística. En París aprendió de los grandes grabadores de la escuela francesa del siglo XVII y de los artistas que dominaron las Bellas Artes en la década de los años 50, con Cochin hijo a la cabeza.

En lo ideológico recibió las influencias del librepensamiento francés. La posesión de libros prohibidos, su amistad con el grabador francés Choffard y su pertenencia a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País lo sitúan en una posición incómoda dentro del fenómeno ilustrado, en lo que hemos denominado, la otra cara de la Ilustración, junto con otros artistas como Ventura Rodríguez, su sobrino Manuel Martín Rodríguez, Luis Paret o Benito Bails.

## SUMMARY

We have been able to study the artistical education and culture of the engraver Manuel Salvador Carmona through his patrimonial goods at 1778. His French country house marked deeply his artistic career. In Paris he learned from the main engravers of the French school of the XVII<sup>th</sup> Century and from the artists who led the Fine Arts in the 1750's, with Cochin junior at the head.

On an ideological sphere he received the influences of the French freethinking. The possession of prohibited books, his friendship with the French engraver Choffard and his membership to the "Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País" placed him in a difficult position within the Enlightenment context —of what we understand to be the other side of the Enlightenment— together with some other artists such as Ventura Rodríguez, his nephew Manuel Martín Rodríguez, Luis Paret or Benito Bails.

En los últimos tiempos se han incrementado los estudios referentes a la formación y cultura de nuestros artistas gracias al análisis de los elementos materiales contenidos en los inventarios de bienes que conservaron en momentos muy concretos de sus biografías<sup>1</sup>. Conocer cómo era la casa donde habitaban, cómo era su distribución en función de su oficio, qué mobiliario profesional poseían, en qué libros ocupaban su tiempo de ocio y de actividad artística, de dónde provenían las estampas que guardaban, cuáles eran sus instrumentos y útiles de trabajo, qué

tipo de relaciones se podrían entablar con los deudores y acreedores, y en definitiva, cuál era el *status* económico y social que les proporcionaba la práctica de su arte, permite enriquecer el conocimiento de la posición del artista en el mundo que le ha tocado vivir. En este aspecto las relaciones de bienes que fueron registradas en las escribanías notariales son los instrumentos que más datos ofrecen al investigador actual. Y sin duda alguna son los inventarios *post mortem*, en cuanto que culminan una trayectoria vital, los más ricos en datos para cifrar el balan-



ce personal y profesional de un individuo. En los últimos años se han incorporado al estudio de la cultura material de nuestros artistas, en su mayoría del foco cortesano, los inventarios de bienes protocolizados en el momento de contraer matrimonio. Los *capitales de dote* de los maridos, y las *cartas de pago y recibos de dote* con que las mujeres aseguraban un patrimonio vinculado de por vida a su persona y a sus herederos tras la muerte, nunca al esposo, nos están proporcionando buenos resultados en la investigación científica de los artistas del siglo XVIII, y más aún, cuando estos documentos se redactan en la madurez profesional del contrayente.

La metodología que ha de aplicarse al estudio de estos documentos no está exenta de dificultades. En algunos casos, marcada por la carencia de otras fuentes complementarias, el análisis del documento queda mimetizado en el desarrollo del discurso formando un todo inamovible, con los problemas que puede acarrear el siempre interesado protocolo notarial, necesitado de un cruce de información procedente de otras fuentes contrastadas. En otros, lisa y llanamente no se emplea pues parece que la propia transcripción del descubrimiento colma la significación y contenido del mismo. Pocas veces la información extractada del legajo notarial puede ser cotejada y encastrada con unas fuentes impresas y manuscritas paralelas y de origen diverso.

El ejemplo que nos ocupará en las páginas siguientes se puede catalogar dentro del último grupo. La vida y obra del grabador Manuel Salvador Carmona (fig. 1) se conocen con bastante precisión gracias a los estudios de los últimos años. Se trata de uno de los artistas más laureados en su larga vida, precursor y renovador del grabado moderno en España, y con una larga obra cuyo *corpus* está bastante avanzado. A la vez sus expedientes administrativos en la Academia de San Fernando, Palacio Real, etc... y la documentación epistolar publicada en los últimos años avalan un profundo conocimiento de esta importante figura del siglo XVIII. Con los nuevos datos de la documentación notarial inédita que desvelamos, nuestra intención es dar a conocer más información sobre la trayectoria de Carmona y completar algunos aspectos de su formación que permanecían sin resolver. Como el lector podrá apreciar a lo largo de este estudio, algunos de los interrogantes que nos planteamos han quedado sin responder de manera convincente. Cuando así ha sucedido referimos los pasos que hemos seguido y hasta donde hemos llegado, para que así en un futuro, quien encare de nuevo el estudio de esta figura pueda continuar desde donde nos hemos detenido, o bien rectificar nuestros planteamientos previos.

El núcleo de este estudio es el inventario de bienes protocolizado por Manuel Salvador Carmona (1734-1820) días antes de marchar a Roma para casarse con Ana María Mengs. Cuando el 15 de julio de 1778

Carmona se encaminó hacia la escribanía de Miguel Antonio Paris contaba con 44 años, se había formado con su tío Luis, había permanecido más de una década en París, había enviudado de su primera mujer y se había hecho un nombre y una reputación ante el Rey y la Academia de San Fernando, es decir, se encontraba en plena madurez profesional. No podría imaginar que aún le restaban 42 años de vida, que le quedaba por conocer Roma, que alcanzaría los más altos honores que pudiera esperar un artista europeo de su tiempo, que vería el despertar del movimiento anticuario en España y que sería testigo de una cruenta guerra cuyas secuelas padecería amargamente. Esta fecha bisagra cerraba una etapa crucial de su vida a la vez que abría otra llena de esperanza e ilusión que pronto vería truncarse. Las estampas, láminas, pinturas, dibujos, libros e instrumentos de trabajo que conservaba nos ayudarán a conocer mejor, en una mirada retrospectiva, la trayectoria profesional del grabador hasta 1778, y cuál era su posición material para encarar el reto de los nuevos tiempos que le tocarían vivir en la Academia de San Fernando.

El repaso de su biografía hasta aquel año comenzaría con la llegada a la Corte de Manuel después de una infancia anónima en Nava del Rey (Valladolid)<sup>2</sup>. Con apenas trece años se enrolaba en el taller de su tío el escultor y académico Luis Salvador Carmona. Bajo su tutela, aprendió el arte de la escultura y del dibujo asistiendo a los estudios de la Academia de San Fernando<sup>3</sup>. Su elevado dominio del dibujo y la buena posición de su tío en la Academia facilitaron su elección como pensionado por el rey para aprender el arte del grabado en París.

Con la creación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, una vez superada su primera fase como asamblea preparatoria desde 1744, comenzó de forma oficial la enseñanza del grabado encomendada a Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto<sup>4</sup>. El arte del grabado en España sufría un importante retraso respecto del resto de Europa, y en especial con la vecina Francia. París se perfilaba como el centro más sobresaliente del continente en lo que respecta a la formación y actividad de los profesionales del grabado. Esta supremacía era reconocida desde las instancias más elevadas de la Academia de San Fernando. En el *Discurso sobre el principio y progresos del Grabado* pronunciado en la institución madrileña el 4 de agosto de 1790 por el marino y erudito José de Vargas y Ponce definía el grabado como un arte útil cuya máxima virtud estribaba en su ayuda a la difusión casi ilimitada de los temas que recogía, actuando como una ciencia auxiliar de las ciencias positivas. En su alocución admitía la hegemonía del grabado francés con estas palabras:

*Así en Francia todo se graba: sus ricas y copiosas galerías, las vistas del Reyno y sus países, sus puertos, la serie de Filósofos, de Príncipes, de Generales y de*

*Eruditos y Poetas: se han formado colecciones de estampas de todas clases: por ellas se enseña á la Juventud la Religion, las Historias y los elementos de muchas Ciencias. No solo en el Gabinete Real, donde son casi innumerables, y en la Biblioteca pública; pero aun en las particulares han crecido á un número extraordinario. Y se debe hacer justicia á esta Maestra de España en el Grabado, que la primacía que obtuvo la conserva*<sup>5</sup>.

De la misma manera, se expresaba el grabador francés Pierre Philippe Choffard en 1804 respecto a la valoración positiva de la aportación del grabado al desarrollo de las ciencias.

*La moindre connoissance des arts du dessin fait sentir le prix et l'utilité de la Gravure. Le service que rend l'imprimerie à la poesie, à l'histoire, à la littérature, elle ne peut le rendre seule, ni à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, ni à l'Histoire naturelle, à la mécanique, à la géographie et aux autres sciences, où les figures sont nécessaires pour la parfait intelligence du texte*<sup>6</sup>.

Y añadía sobre el segundo aspecto.

*On sait que l'Italie, l'Allemagne, la Prusie, la Russie, la Suède, le Danemarck et l'Espagne ont envoyé ici, depuis soixante ans, une foule d'élèves pour s'instruire dans les grands genres de la Gravure, l'histoire et le portrait; et les études de ces étrangers furent si habilement dirigées, que leur patrie s'en glorifie*<sup>7</sup>.

Queda claro, pues, que cuando la Academia de San Fernando barajó la posibilidad de pensionar a varios alumnos para perfeccionarse en el arte del grabado pensara en enviarlos a la capital francesa. Los motivos fundamentales, como apunta Claude Bédat, fueron de orden económico y de orgullo nacional. La compra en España de multitud de estampas extranjeras privaba al país de inmensas sumas que podrían invertirse en la formación de profesionales y en la producción de estampas propias. Y por si fuera poco ensalzaban la geografía y las obras de arte foráneas en detrimento de los parajes y monumentos españoles que permanecían siendo unos desconocidos para los estudiosos y *dilettanti* extranjeros. El viceprotector de la Academia Tiburcio Aguirre hacía suyas estas motivaciones en una carta dirigida a Ricardo Wall en 1754, en la que pedía promover vocaciones de grabadores con la creación de becas y estancias *para la más fácil propagación de nuestras insignes producciones en ciencias y artes y el desagravio de la Nación*<sup>8</sup>.

De este modo el 13 de mayo de 1752, un mes después de la creación de la Academia de San Fernando, partieron de Madrid rumbo a París los 4 primeros pensionados por el rey para el aprendizaje del grabado. Juan de la Cruz Cano Olmedilla y Tomás López lo fueron para aprender el grabado de arquitectura, cartas geográficas y adornos; Alfonso Cruzado para el de sellos en piedras finas, y Manuel Salvador Carmona para perfeccionarse en los

géneros más notables de este arte, el grabado de retratos y de historia. El encargado de su control en la capital francesa, Luis Ferrari, en una carta fechada el 23 de abril de 1752 dirigida a don Agustín de Ordeñana, secretario y persona de confianza del marqués de la Ensenada, exponía en un somero plan sus precauciones para evitar que *esta juventud pudiera perderse en un lugar tal en que al paso que florecen las ciencias reinan también los vicios*. Ferrari recomendaba enviar a los pensionados no todos a la vez, sino muy separados, y controlar sus actividades con un funcionario de la Corona. En una anotación al margen de la citada carta el célebre marino don Antonio de Ulloa, además de corroborar las apreciaciones de Ferrari, se mostraba muy precavido respecto a la acogida que iban a encontrar los pensionados en París:

*No me parece conveniente, no obstante, que por el pronto se envíen otros más que los cuatro destinados para grabar, porque el mayor número pudiera hacer algún ruido en aquellas gentes*<sup>9</sup>.

Centrándome ya en la trayectoria de Manuel Salvador Carmona puede decirse que presenta el balance más positivo de todos los pensionados en París<sup>10</sup>. Aprendió el oficio en el taller de Nicolás Gabriel Dupuis (1696-1771), un discreto grabador (fig. 2) de segundo rango. Sus primeras obras le granjearon una cierta popularidad que culminó con su aceptación en la Academia Real de Pintura y Escultura de París. Previamente y como primer paso fue admitido el 28 de julio de 1759 como Agregado de la Academia tras la presentación de un elenco de grabados que demostraban su habilidad técnica. El título de Agregado implicaba a su vez el de grabador del Rey, abriéndose un período máximo de 3 años para presentar los *morceaux de réception* que deberían ser dos retratos de académicos. Así fue, y después de exponer los grabados de los retratos de los pintores François Boucher y de Hyacinthe Collin de Vermont, copiados de los originales de Roslin Suedois, fue nombrado académico el 3 de octubre de 1761<sup>11</sup>.

El regreso a Madrid de Tomás López y Juan de la Cruz, una vez cumplimentado su aprendizaje, debió de producirse en 1760. Como recuerdo de los años pasados en Francia, Carmona grabó a modo de despedida y en señal de amistad el retrato de los 4 pensionados (fig. 3)<sup>12</sup>, según la moda de los pequeños retratos *à la Cochon*<sup>13</sup>. Tomás López y Alfonso Cruzado se casaron en Francia con María Luisa Gosseume y María Magdalena de Lorrain respectivamente<sup>14</sup>. Carmona contrajo matrimonio en 1762 con Margarita Legrand, natural de Dijon, hija de Alejandro Legrand controlador de la Contaduría General de Tabaco de Chalon-sur-Saone y de Juana Du Thu, sin ninguna relación conocida con la profesión de grabador<sup>15</sup>. Su llegada a Madrid debió de producirse en los primeros meses de 1763, cuando se le detecta otorgando un poder para testar en compañía de su mujer<sup>16</sup>. En los primeros días de 1765 rectificó

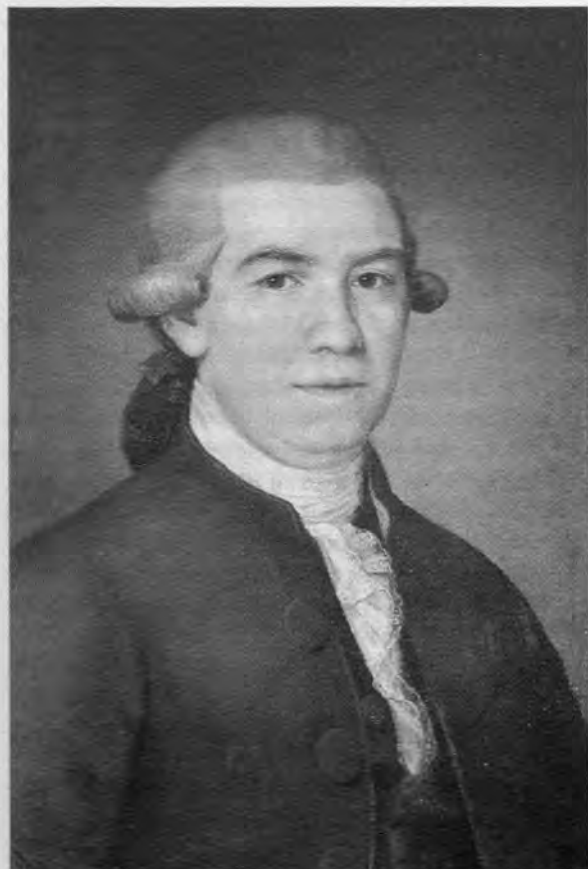


Fig. 1. Ana María Mengs, Retrato de Manuel Salvador Carmona (Academia de San Fernando).

ban este poder con un testamento en toda regla<sup>17</sup>.

Entretanto su trayectoria profesional fue ascendiendo poco a poco. Recién llegado de París solicita la plaza de director honorario de la Academia de San Fernando. Su desproporcionada petición causó malestar entre los académicos por lo alto de sus pretensiones, concediéndosele el título de académico de mérito por el grabado en dulce el 15 de enero de 1764. A este título añadiría el de asociado artista honorario extranjero de la Academia de Toulouse el 13 de noviembre de 1768, y el de director de grabado de la Academia de San Fernando por muerte de Juan Bernabé Palomino el 9 de marzo de 1777. No pudo ocupar la plaza de grabador de Cámara dejada vacante por éste hasta la Nochebuena de 1783, a pesar de que su petición del puesto data de marzo de 1777. Entre sus méritos destaca el de socio profesor de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, institución ilustrada nacida en 1765 de la mano de Xavier María de Munibe, conde de Peñaflores. Carmona grabó el logotipo de las tres manos de la Sociedad y el retrato del conde sobre dibujo de Luis Paret (fig. 4). Pero lo más llamativo resulta que los 4 pensionados en París formaron parte también de este primer impulso ilustrado organizado que se dio

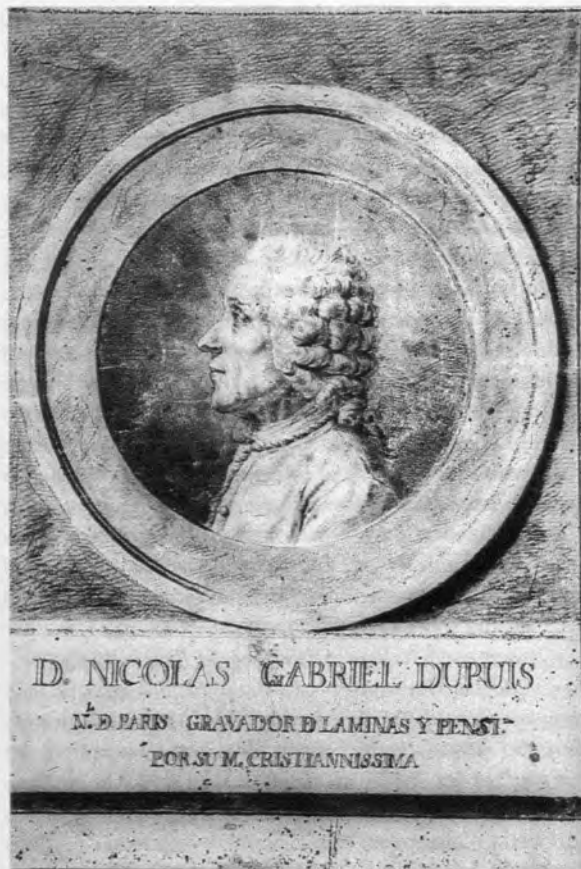


Fig. 2. Manuel Salvador Carmona, Retrato de Nicolás Dupuis (Museo del Prado).

en España. Tomás López ingresó en 1772, Juan de la Cruz Cano Olmedilla en 1774, y Cruzado y Carmona en 1775, los cuatro como socios profesores, categoría que la Bascongada había creado para captar colaboradores de prestigio y docentes para el Real Seminario de Bergara. La presencia en la RSBAP de grabadores de primer orden se vería reforzada con Tomás Francisco Prieto socio desde 1776, Gerónimo Antonio Gil benemérito desde 1793 en México y Francisco Assensio y Mejorada socio profesor desde 1776 y abridor de láminas del *Arte de escribir* de Francisco Javier de Santiago Palomares. Tengamos en cuenta esta filiación a la Bascongada sobre la que volveremos más adelante.

Su vida privada quedó trastocada a consecuencia del fallecimiento el 11 de septiembre de 1776 de Margarita Legrand<sup>18</sup> en Segovia, adonde había acudido a tomar aires<sup>19</sup>. La única descendencia del matrimonio fue María Josefa (1771-1796)<sup>20</sup>. Nueve meses después de la muerte de su mujer, hallándose gravemente enfermo, Carmona dictaba su testamento<sup>21</sup>. Estos avatares personales justifican la escasa producción artística del grabador durante los años 1776-77.

Una vez superada esta mala racha personal Carmona



Fig. 3. Manuel Salvador Carmona, *Los cuatro amigos* (Biblioteca Nacional de Madrid).

decidió casarse con Ana María, hija mayor del célebre pintor y teórico el arte Antón Rafael Mengs<sup>22</sup>. La preparación y proceso de esta boda se conocen perfectamente a través de la correspondencia mantenida entre el pretendiente y el pintor bohemio<sup>23</sup>. La relación entre ambos artistas venía de tiempo atrás, por lo menos desde un año antes, cuando quizás el propio pintor encomendó a Carmona que grabase su autorretrato conservado en casa de Bernardo de Iriarte, y que en 1780 encabezaría sus *Obras* póstumas. A esta circunstancia se refería Carmona en una cláusula del testamento de 1777, que encargaba a su hermano Juan Antonio finalizara con Mengs *el asunto que sabe en razón de una obra que ejecuté por comisión de dho. D.<sup>n</sup> Rafael*<sup>24</sup>.

Carmona solicitó la mano de Ana María en carta de 31 de marzo de 1778 a instancias de su favorecedor Bernardo de Iriarte y de Baltasar de la Puente bibliotecario del duque de Medinaceli<sup>25</sup>. A través de la intermediación del primero, Mengs exponía los problemas económicos que padecía para dotar de forma apropiada a su hija, y exhortaba a Iriarte a que interviniese ante el monarca para que favoreciera al grabador con una pen-



Fig. 4. Manuel Salvador Carmona, *Retrato de Xavier Maria de Munibe, conde de Peñafiorida, sobre dibujo de Luis Paret* (Biblioteca Nacional de Madrid).

sión de viudedad. Mengs aprobó el enlace con la precaución de que Carmona viajase a Roma *para evitar la desgracia, que seria el que no le gustase lo personal, porque gracias a Dios para mí puede estar seguro de sus buenas costumbres, bien que a mis ojos no me parece despreciable, solamente un poco chica de estatura*<sup>26</sup>. La respuesta de Manuel Salvador Carmona de 18 de mayo expone sin rodeos la situación de su hacienda. Los sueldos fijos alcanzan los 7.500 reales, 6.000 de la pensión otorgada por Carlos III a su llegada de París y 1.500 de la plaza de director de grabado de la Academia de San Fernando. El valor de sus bienes se elevaba a los 80-90.000 rs., de los que 19.000 eran en efectivo, 5.000 en plata y alhajas, y el resto era el valor de los cuadros, estampas, libros, trastos de casa, etc... Puntualiza que de todo ello habría que descontar la dote de su primera mujer, que trajo al matrimonio 8.000 rs. más los 4.000 de aumento del grabador. Justifica su limitado caudal que *proviene de la desgracia que tuve, en la continua y dilatada enfermedad de mi difunta esposa, pues puedo asegurar que durante nuestro matrimonio, en 14 años estuvo quasi siempre mala, con asistencia de médicos, y la precisión de enviarla al Reyno*

de Francia a tomar los aires natales, y a otros pueblos de este reyno lo que me ocasiono un continuo y extraordinario gasto, y me dejo a su fallecimiento empeñado. Termina asegurando que pasaría á hacer inventario judicial de mis averes, a fin de que con mas formalidad conste, y sirva a los fines que convenga<sup>27</sup>.

Y así fue. El 15 de julio de 1778, unos días antes de partir rumbo a Roma, Manuel Salvador Carmona otorgaba las capitulaciones matrimoniales y el inventario de sus bienes<sup>28</sup>. El documento inédito expone las condiciones del matrimonio que iba a contraerse en la capital italiana. La parte del pintor bohemio fue representada por don Antonio de la Quadra, caballero de la Orden de Santiago, del Consejo de S.M. en el Real de Hacienda, Director General de Correos y Postas<sup>29</sup>, según reza un poder otorgado por el caballero Mengs el 11 de junio de 1778<sup>30</sup>. El vizcaíno era, desde la partida del pintor de Aüssig a Roma, su hombre de confianza y el encargado de cobrar el sueldo de primer pintor de Cámara y las 5 pensiones que disfrutaban sus hijas<sup>31</sup>. En una carta también inédita fechada en Roma el 11 de junio le transmitía las instrucciones oportunas para capitular el matrimonio. Como buen padre, el objetivo de Mengs era asegurar el futuro económico de su hija. Su intención era dotarla con 20.000 rs., más los 4.000 rs. anuales que Ana María disfrutaba por una pensión del rey, y solicitaba a Carmona que la sobredotase con 20.000 rs. más. Estas cantidades quedarían vinculadas al caudal de la novia, y en el caso de que el grabador falleciese sin sucesión deberían ser restituidas a su viuda. El pintor reclamaba una declaración de los bienes que pertenecían a la todavía niña María Josefa Salvador Legrand por su legítima materna, y que Manuel Salvador Carmona otorgase el capital de dote ante un notario público. La misiva se hace eco de la situación familiar del novio que, aunque no vivía con sus padres<sup>32</sup>, ayudaba a su subsistencia como *corresponde a ombre de vien y buen hijo*<sup>33</sup>.

Lo más importante para nuestro estudio es que tras las capitulaciones matrimoniales acordadas entre Antonio de la Quadra y Manuel Salvador Carmona se describieron, inventariaron y tasaron los bienes que conservaba el grabador en 1778<sup>34</sup>. El montante total es de 109.664 rs. y 9 mrs., más una acciones valoradas en 450 libras francesas a cobrar hasta 1785. Carmona declaraba que la difunta Margarita Legrand, según la escritura levantada el 3 de agosto de 1762 ante los notarios Legrand y Demarand, había llevado al matrimonio en concepto de dote 2.000 libras torneras, que con las 1.000 aportadas por el grabador, alcanzaron las 3.000 libras (12.000 rs.); cantidad que debía ser restituida a su hija cuando alcanzase la mayoría de edad. Por su parte Carmona había otorgado un capital de dote de 4.000 libras torneras (16.000 rs.)<sup>35</sup>.

La partida que más nos interesa es la que concierne a su oficio de grabador. Las herramientas, utensilios, mate-

riales, estampas, láminas, dibujos, pinturas y libros montaban 62.276 rs., esto es, el 56,78 % del total de sus bienes<sup>36</sup>.

Manuel Salvador Carmona trabajaba las láminas en el *Gabinete del Estudio*. En una mesa grande de cedro forrada de paño verde modelada los cobres. Atriles, espejos, tablas para dibujar y secar las estampas completaban el mobiliario profesional. Las nueve *silletas de paja* indican que en esta habitación se reunía con sus discípulos para enseñar el arte del grabado<sup>37</sup>. Entre las herramientas de su oficio se contaban 275 buriles, 8 puntas de mango de corcho, 32 puntas para grabar al aguafuerte, 4 bruñidores, rascadores de 3 y 4 filos, etc... Además guardaba otros utensilios como reglas, escuadras, marcos para los encerados, una cuadrícula de cedro, un espejo grande para grabar, un pantógrafo para reducir escalas, una cámara oscura, un tas, lámparas para trabajar de noche, martillos, compases, piedras de afilar, lápices de plomo, lápices encarnados de Francia, barnices, aguafuertes, planchas de cobre, resmas de papel para imprimir y polvos de Francfort<sup>38</sup>. El tórculo se hallaba en una estancia independiente del gabinete de estudio.

Sus útiles y materiales de trabajo denotan que Carmona utilizó indistintamente las técnicas más comunes del grabado calcográfico; la acción directa en la plancha metálica con el buril y el grabado indirecto con mordiente o aguafuerte. Estas técnicas fueron aprendidas por Carmona durante su estancia en París. De hecho, la propia elección del taller de Dupuis vendría dada por la fama que tenía este artífice de gran dominador de ambas especialidades. Nicolás Gabriel Dupuis (1696-1771), formado junto con su hermano Charles (1685-1742) en el taller de Gaspard Duchange (1662-1757), comenzó su carrera como aguafortista, técnica que tuvo que abandonar por los problemas de salud derivados de los vapores emanados de los ácidos. Dupuis era más conocido en París por el intento realizado a instancias de la Academia francesa en 1737 de imitar con el buril el gusto y toque pintoresco del aguafuerte. Resultado del mismo fue la estampa *Enée sauvant son père Anchise*. A pesar de estos intentos, su buril nunca pudo suplantar la frescura del aguafuerte. Carmona se aplicó en la práctica más generalizada, el grabado a buril, que combinaba la precisión del trabajo a buril con la libertad de la punta de aguafuerte. Sirva como ejemplo la estampa de 1759 *Le juge arbitre, l'hospitalier et le solitaire*, fábula CCXLV de La Fontaine, en la que a partir del dibujo inventado por Jean Baptiste Oudry, Carmona se ocupó de preparar la plancha al aguafuerte para después dar paso al buril de su maestro Nicolás Dupuis. La misma evolución técnica era defendida por la tratadística del momento. Si en la primera y segunda edición del libro del *Traité des manières de graver en taille douce* Abraham Bosse dis-

criminaba claramente el trabajo del burilista y del aguafortista, en beneficio del primero, adecuándolos a los diferentes géneros, la edición aumentada por Cochin hijo editada en 1745 y 1758 abogaba por la integración de las técnicas directas e indirectas en la obra de arte<sup>39</sup>. Cochin recomendaba el buril para los detalles del retrato y el aguafuerte para fondos y paisajes en beneficio de la obra de arte en general. En un memorial de 23 de marzo de 1778, contestando una misiva anterior de Antonio Ponz, Carmona opinaba sobre algunos tratados de grabado, y en concreto, sobre la edición de 1758 del Bosse aumentada con un estudio sobre el grabado que imitaba los dibujos y aguadas.

*La mayor utilidad de este genero de grabado, es el perpetuar dibujos originales de los autores mas celebres, ya sean de aguada ò ya de lapiz, para que estos sirvan de estudio y que los alumnos tengan principios de que copiar con mayor proporcion y menos dispendio.*

*Devo exponer à Vm. nonostante lo dicho, mi sentir, y es que el verdadero Arte del grabado es el que siguieron el sabio Audran, como se vé en las Batallas de Alexandro; por la inteligencia y travesura con que esta echo, tanto por la parte del Buril como la del Aguafuerte; Y Edelinck, por la valentia y dulzura del Buril<sup>40</sup>.*

El elevado concepto de las técnicas del grabado puede explicar que Carmona se enrolase en el taller de un grabador de segunda fila teniendo en cuenta el momento en que llegó a París. Hacia 1750 florecían en París dos talleres que copaban la enseñanza del grabado: el de Le Bas (1707-1783) en la calle de la Harpe y el del grabador alemán Jean George Wille (1715-1807) en la calle de los Grands-Augustins. Aquél de carácter popular ofrecía una clara división del trabajo en especialidades, según el gusto, en aguafortistas y burilistas. Wille regentaba un taller internacional más aburguesado donde se formarían importantes burilistas<sup>41</sup>. En buena manera es posible pensar que Carmona tras un primer aprendizaje en casa Dupuis se relacionara con otros talleres que le sirviesen para completar su formación de grabador.

Con el análisis del cuerpo formado por las estampas, dibujos, láminas y pinturas que atesoraba, tasadas por Francisco Bayeu pintor de cámara de Carlos III, podemos observar las influencias y gustos adquiridos en su estancia parisina. En el primer bloque denominado *Estampas sueltas* Carmona almacenaba un total de 538 obras, de las que conocemos la autoría del 45 %. De este porcentaje, más del 82 % son obra de grabadores franceses o de extranjeros que se formaron en París, y el resto de artistas españoles contemporáneos. Junto a las obras de los grabadores franceses de su siglo, hay una buena representación de la escuela clásica francesa del siglo XVII tan alabada por Carmona.

*Me parece seria de mucha utilidad que en la Academia se destinase alguna pieza en donde pudieran*



Fig. 5. Charles Nicolás Cochin hijo, Retrato del conde Caylus (Biblioteca Nacional de Madrid).

*colocarse las obras más importantes de los mejores Grabadores, quales son Edelinck, Drevet, Nanteuile, Audran, Mason y otros, que tanto por el dibuxo, quanto por la valentia y dulzura de sus buriles y suma inteligencia en la direccion y travado de sus lineas<sup>42</sup>.*

De Gérard Audran (1640-1703) acaparaba las 4 estampas de *Les Batailles d'Alexandre* y 2 de Constantino pintadas por Charles Le Brun, además de otras difíciles de precisar reproducidas de obras de Poussin, Mignard y Le Soeur. Más fácil de seguir en el inventario de Carmona es la estela del retrato francés de gran formato. A los orígenes representados por las estampas de Gérard Edelinck (1640-1707) y Robert Nanteuil (1630-1678), les secundan las generaciones siguientes con Pierre Drevet (1663-1738), y sobre todo su hijo Pierre Imbert Drevet (1697-1739), autor del retrato de Bossuet tan estimado en su tiempo; con Laurent Cars (1699-1771), gran intérprete de François Lemoyne y fiel continuador de la línea de Audran; con Jean Daullé (1703-1763) soberbio retratista al servicio de Hyacinthe Rigaud; hasta llegar a la ruptura que supuso para el retrato la obra de Charles Nicolas Cochin hijo (1725-1790). Pero la tradición clásica del gran Gérard

Audran también se transmitió a través de su maestro Nicolás Dupuis formado en el taller de su suegro Gaspard Duchange (1662-1757), discípulo a su vez de Jean Audran, hermano y colaborador de Gérard<sup>43</sup>. Coleccionó un buen número de estampas de Duchange, y sus seguidores Bernard Lepicié (1698-1755), Nicolás Beauvais (1687-1763) y los hermanos Dupuis traductores del arte de Van Loo, Colson y Coypel. Varias más de otros discípulos de los Dupuis que pudieron ser compañeros de aprendizaje de Carmona como las 20 estampas de Louis Michel Halbou (nacido en 1730), los 4 de Jacques Firmin Beauvarlet (1731-1797) y 1 del parisino Benoît-Louis Henriquez (1732-1806).

Mención aparte merece el caso de Charles Nicolas Cochin hijo, del que Carmona poseía una docena de estampas de las ceremonias celebradas por la corte francesa en los años 40 y 50. Cochin grabó al aguafuerte las fiestas del matrimonio entre el delfín de Francia y María Teresa infanta de España (1745) y las decoraciones efímeras de los hermanos Slodtz en las pompas fúnebres de la malograda infanta y de Felipe V de España (1746). Fue también el responsable de la brusca aparición en la segunda mitad del siglo XVIII de los pequeños retratos que llevaron su nombre, forma de expresión que utilizó Carmona en los retratos de Los 4 amigos. Todo ello, además de su entrada en la Academia francesa sin ningún voto en contra cuando era su secretario Cochin, coloca a nuestro grabador dentro de la tendencia que dominaba en aquellos tiempos el gusto francés. Madame Pompadour gran protectora de artistas y escritores, además de *amateur* del grabado, por un lado<sup>44</sup>, a cuya colección pertenecían los cuadros de Van Loo grabados por Carmona en 1761, la *Comédie* y la *Tragedie*; su hermano el marqués de Marigny como Superintendente de Bellas Artes desde 1751, por otro; y finalmente el grabador y teórico Cochin hijo marcaron la pauta artística de la década de los años 50 y 60 en Francia<sup>45</sup>. Cochin desde la secretaría administrativa de la Academia Real (1755-1770) decantó el gusto francés en un momento de indefinición. Encabezó una campaña antirroco a la vez que consiguió frenar la irrupción del movimiento anticuario que le barrería años después poniendo la primera piedra del estilo denominado por la historiografía moderna como neoclasicismo. Cochin y otros académicos como Buchardon, Slodtz, Chardin, Soufflot, Bachelier y Boucher criticaron la visión arqueológica que el anticuario conde de Caylus (fig. 5) quería incorporar al arte francés de su tiempo. Sus escritos teóricos defienden la pintura basada en el color de la escuela veneciana frente a la imitación de los grandes artistas de la escuela romana que anteponían el dibujo. Hasta pudo existir una relación personal entre Cochin y Carmona, que se mantuvo después del regreso de éste a Madrid. En 1781 Carmona grababa el tema de *Clelia* sobre dibujo de Cochin dentro de las *Opere* de Metastasio<sup>46</sup>.

Otro jalón importante de la estancia de Carmona en París supuso, a tenor de los datos del inventario que estamos analizando, la relación que mantuvo con Pierre Philippe Choffard (1730-1809), maestro ornamentista por excelencia. Además de una decena de estampas sueltas, Carmona coleccionó dos volúmenes de la *Collection de Culs de Lampes et Fleurons* dibujados por Bachelier y grabados por Choffard (C7 y 8), repertorios decorativos muy codiciados por los grabadores de su época<sup>47</sup>.

El que hemos denominado como Cuerpo B en el inventario de los bienes del artista de Nava del Rey estaba dedicado a las *Estampas para vender*. Casi todos sus asientos recogen las obras grabadas por Carmona, sin que sepamos si en su casa existía un ámbito dedicado exclusivamente a la venta de su producción. Su oferta quedaba limitaba a 7 obras propias en tres precios diferentes. El *Carlos III con el hábito y manto de su Orden* (B1 y B11) y el *Felipe "el Bueno", III duque de Borgoña* (B2 y B12), obras de 1778 que superaban los 300 mm. de altura, se vendían a 8 reales. A 6 rs. las estampas que no pasaban los 300 mm. en su lado más largo como la *Virgen de Murillo* (B4 y B10) y los medallones de *Carlos III y los príncipes de Asturias* (B3 y B9). Y tan sólo a 2 rs. la pequeña estampa inferior a los 250 mm. Asombra las tiradas tan amplias de las más recientes, que se sitúan más allá de los 300 ejemplares.

La vivienda de Carmona estaba decorada con estampas enmarcadas, que en su mayoría habían salido de su buril. Alcanzan el centenar conformando los Cuerpos E y F del inventario. Como persona metódica y ordenada, conservaba también un *Libro de la Colección de Estampas* (A172) que había grabado hasta la fecha a modo de *curriculum* profesional.

Especial interés revisten los Cuerpos I y J dedicados a las láminas de cobre todavía sin concluir y a las ya finalizadas respectivamente. Éstas no llegan a la docena con una valoración proporcional al desgaste de las mismas. Aquéllas son 4, tres sobre lienzos de su futuro suegro (I1-3), y una más, posiblemente *Don Quijote durante la batalla contra los pellejos de vino* (I4). Las estampas que salieron de las láminas de la *Magdalena* y el *San Juan Bautista* sobre cuadros de Mengs, conservados en el Wellington Museum de Londres, son de 1784. Más problemas entraña el autorretrato del pintor. Sin duda alguna se trata de la misma lámina que tenía casi finalizada en 1780, según la carta conocida de Carmona a Llaguno fechada el 26 de mayo de ese año. En esta misiva explicaba Carmona que ya antes del viaje a Roma había grabado una prueba, con los atributos que le había mandado colocar Bernardo de Iriarte poseedor del autorretrato de Mengs, que a buen seguro obsequió al pintor<sup>48</sup>. Con algunos retoques la estampa se utilizó como contraportada de las *Obras de D. Antonio Rafael Mengs* editadas por Azara y Llaguno<sup>49</sup>.



Fig. 6. Pierre Philippe Choffard, *Patente de la logia de la Amistad de Burdeos*, sobre dibujo de François Boucher (Biblioteca Nacional de Madrid).

La colección de pinturas y bocetos propiedad de Carmona no era muy importante. Dos cuadros de Murillo, otros tantos de Jordan, una miniatura de Jean-Baptiste Massé, un boceto de Charles de la Traverse y varias copias. Sobre dibujos de este pintor francés grabó hasta 5 estampas: el *Pasaporte de Jean Baptiste François de Clermont D'Amboise* (1763), un *Escudo de armas de Luis XV* (1763), la *Alegoría del nacimiento de un infante* (1764), un *Retrato de María Luisa de Borbón* (1765) y la portada de las *Eróticas* de Villegas (1774). Como en el caso de Luis Paret se puede hablar de una relación cuando menos profesional con un artista formado en el mismo medio artístico que nuestro grabador<sup>50</sup>.

La biblioteca de Manuel Salvador Carmona estaba compuesta por 95 títulos en 208 volúmenes, con un valor total de 5.084 rs., esto es, una media de 53 rs. por título. Su número es discreto si lo comparamos con otras librerías de artistas contemporáneos. Muy lejana de la de Felipe de Castro con 775 títulos, sin contar 4 cajas de libros que según Bédat podrían alcanzar los 1.500, de las de Francisco Sabatini y Tomás López con más de 600, y



Fig. 7. Pierre Philippe Choffard, *Rousseau y madame de Houdetot*, sobre dibujo de Monsiau (Biblioteca Nacional de Madrid).

de Manuel Martín Rodríguez con 286. Se encuentra en la línea de las bibliotecas del arquitecto Francisco Eugenio de Moradillo, del grabador Tomás Francisco Prieto, de Ventura Rodríguez en 1765 y de Mariano Salvatierra, con 139, 120, 102 y 86 títulos respectivamente<sup>51</sup>. La propia distribución de los lotes de libros refleja la tendencia de la biblioteca. Por un lado los *Libros de estampas* con 15 títulos; un segundo cuerpo muy genérico formado por 37 impresos españoles y el último de *Libros franceses en pasta* con 43. De esta manera el 57 % de los libros que poseía Carmona estaban escritos en francés, incluida la gramática francesa de Pierre Restout, y el resto en castellano, por lo que Carmona no tenía ningún impreso en lengua italiana. La distribución de materias puede resultar engañosa por lo que será necesario analizar con cautela los resultados. Así 31 títulos son de temas religiosos y piadosos (32 %), 26 libros de estampas, Anatomía, Geometría, Grabado, Pintura, Arquitectura y Bellas Artes, que le servirían directamente para su práctica artística (27 %); 17 libros de Historia Antigua, Historia de España, Historia Natural, Poesía, Literatura, Biografías y Filosofía, que



podríamos denominar como lecturas de entretenimiento (17 %); y un *varios* heterogéneo de Educación, Música, Cocina, Geografía, Caligrafía, Física Natural, etc... que cubriría el porcentaje total.

Sin duda alguna Carmona era un hombre piadoso y temeroso de Dios. Lector asiduo de las obras de fray Luis de Granada y San Francisco de Sales, acumulaba hasta cuatro títulos sobre oraciones, meditaciones y ejercicios espirituales de aquél (K21, K29, K34 y K36), y el clásico *Traité de l'amour de Dieu* (L3) o la *Conduite de la Confession et de la Communion* (L17) del santo francés, y su biografía (L27) y la de la madre Chantal (L28) escritas por Jacques Marsollier. No faltan obras muy divulgadas como el *Catéchisme historique* de Fleury (L6), la *Imitación de Cristo* de Kempis (K25), las *Oeuvres* del padre Luis Boraloué (L33), el inevitable *Flos sanctorum* de Ribadeneyra (K2), obra de referencia iconográfica por excelencia, y las *Prières du matin et du soir pour tous les jours de la semaine* (K9) ilustrado con estampas de su mano.

Los libros relacionados con su profesión poblaban la papelería de dos cuerpos para Biblioteca con las puertas de red de Alambre situada en el *Gabinete del Estudio*<sup>52</sup>. La ubicación de los mismos marca su propia finalidad y uso práctico. Junto al libro citado de Abraham Bosse (L14), el Vignola (C4), el *Cours d'architecture* de D'Aviler (L12) y el *Cours de peinture* de Roger de Piles (L22) demuestran la dependencia del grabado respecto a la práctica del dibujo, lenguaje común de todas las artes. Otras ciencias auxiliares que tanto apoyo proporcionaban a la práctica artística están representadas por la geometría de Sébastien Le Clerc (L36), el Juan de Arfe (K7), el *Abrégé d'anatomie* de François Tortebat (C9) y el *Dictionnaire Iconologique* de Lacombe de Prezel (L20). Las mismas tendencias observadas en las estampas se mantienen en los libros ilustrados inventariados en su colección. La serie de reproducciones de las obras de Rubens de la *Gallerie du Palais du Luxembourg* (C2) –grabadas por los Duchange, Audran, Edelinck, Simoneau (1639-1728), etc...– se mezclan con los repertorios decorativos de Choffard y Cochin y obras más cercanas como la *Colección de Trages de España* de su compañero Juan de la Cruz (B14), y el *Arte nuevo de escribir* de Palomares (C10), obra encargada por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Las lecturas de entretenimiento ocupaban el tiempo libre de nuestro personaje. Libros como el *Salustio* traducido por el infante don Gabriel (K1), considerado durante mucho tiempo la obra mejor impresa en España, las *Eróticas* de Villegas (K14), el *Parnaso Español* (K15), la *Araucana* de Alonso de Ercilla (K16), o la *Gramática* de Juan de Iriarte (K24) estaban decorados con estampas abiertas por la mano de Carmona. En otros, además de la lectura, buscaba modelos iconográ-

ficos (el *Telemaque* de Fénélon [L25] o las *Fables* de La Fontaine [L19]). Sus gustos se dirigían también al género biográfico (Palomino [K6], *Dictionnaire des graveurs* de Basan [L30], *Abrégé de la vie des peintres* de Roger de Piles [L21] o la biografía de Cervantes de Mayáns [K32]) e histórico (*Los discursos de la religión* de Guillermo de Choul [K8], la *Histoire ancienne* de Charles Rollin [L42], las historias de España de Mariana [K4] y José Francisco Isla [K11]). El carácter casi enciclopédico de su librería abarcaba otros títulos como la *Histoire Naturelle* de Buffon (L18), las *Leçons de physique expérimentale* del abate Nollet (L29), *Le Paradis perdu* de Milton (L34), el *Viage alrededor del Mundo* de Byron (K26) o las *Oeuvres philosophiques* de Fénélon (L16).

Para acabar con este repaso descriptivo de la biblioteca de Manuel Salvador Carmona toca el turno de las lecturas que podríamos denominar comprometidas. Cuatro títulos llaman la atención en el documento notarial que paso a transcribir: la *Historia unibersal por Bosuet en dos tomos* (L2), el *Catecismo de Colvert tres tomos* (L4), el *Año Christiano doze tomos octauo* (L13) y la *Historia de la Biblia por royemont* (L9) que forman parte del Cuerpo L de *Libros franceses en pasta*. El número de volúmenes de la primera obra no deja lugar a la duda. Se refiere al *Discours sur l'histoire universelle* de Jacques Bénigne Bossuet que llega hasta el año 800 y su segunda parte hasta 1700 de Jean de La Barre<sup>53</sup>. La Iglesia prohibió la continuación por apócrifa y antijesufítica en el edicto de abril de 1739, siendo incorporada al *Index* de 1747 por la Inquisición, que incluso negaba su lectura a las personas que tenían licencia<sup>54</sup>. El caso del mal llamado catecismo de Colbert o de Montpellier pasaría por ser un pecado menor. La obra publicada bajo el nombre del obispo de Montpellier Colbert, cabeza visible del jansenismo francés, se prohibió en el expurgatorio de 1747 en todos los idiomas<sup>55</sup>. Sin embargo se comprobó que el catecismo era obra de François-Aimé Pouget por lo que se suspendió la prohibición en el edicto de 20 de diciembre de 1782 y se recogió la rectificación en el *Índice* de 1790<sup>56</sup>. A pesar de las dificultades de identificación del *Año Christiano* nos decantamos por *L'Année Chrétienne* del predicador y teólogo francés Nicolás Le Tourneauux (1640-1686)<sup>57</sup>. Inocencio XI la condenó en 1691 como literatura jansenista manteniéndose su prohibición en el listado de 1747<sup>58</sup>. En la misma línea se explica la llamada Biblia de Royaumont escrita por Nicolás Fontaine (1625-1709) con la colaboración de Louis Isaac Lemaistre de Sacy (1613-1684) durante su cautiverio en la cárcel de la Bastilla. Como solitarios de Port-Royal, esto es, como autores jansenistas, fueron prohibidas todas sus obras en el apéndice sobre libros de esta naturaleza del *Index*<sup>59</sup>. La única justificación que podríamos encontrar es que Carmona, como Prieto<sup>60</sup>, buscara inspiración en las numerosas estampas que

decoran la Biblia. Sea como fuere la posesión de 4 libros prohibidos en 18 volúmenes nunca fáciles de ocultar, a todas luces adquiridos en Francia, delata a un personaje cuando menos con un espíritu inquieto que no desaprovechó la larga estancia en París para colmar su curiosidad sobre los debates religiosos de su tiempo.

Entre los artistas de su tiempo existen también lectores de impresos prohibidos. El caso de la biblioteca de Manuel Martín Rodríguez, heredada en parte de su tío Ventura Rodríguez, se presenta como el más complejo, a la vez que confluyen otros factores en cierto modo cercanos a la biografía de Salvador Carmona. Manuel Martín en 1787 poseía la *Historia de las variaciones de las Iglesias protestantes* de Bossuet, obra vetada hasta para aquéllos que gozaban de licencia para leer libros prohibidos, y las *Reflexiones sobre las causas de la grandeza de los Romanos* de Montesquieu. Demasiada curiosidad acabaría topando con los recelos del Santo Oficio<sup>61</sup>, aunque con mejor fortuna que otros de sus contemporáneos que por éstos u otros motivos pagarían caras sus inquietudes. Porque la posesión de estos libros no era cosa baladí, ni siquiera el hecho de hablar en público sobre sus contenidos. El no muy conocido caso de Luis Paret refleja con mayor nitidez los fantasmas que revoloteaban sobre la curiosidad acompañada de imprudencia. La denuncia que sufrió Paret en 1791 por poseer la *Tragicomedia de la Celestina*, obra por cierto que no estaba prohibida en su totalidad, raya en el paroxismo de los delatores y calificadores posiblemente influenciados por la sucesión de acontecimientos que se desarrollaban en el país vecino<sup>62</sup>. En una declaración hecha en Bilbao en 3 de marzo del citado año el presbítero Cristóbal de Cotarro denunciaba a Paret por tener libros prohibidos.

*También hace memoria de haberle hablado (Paret) de cierta obra, q.ª cree era una Tragi Comedia llamada la Celestina, q.ª presume tenía en su poder, y no está seguro si la vio, ó la tubo en sus manos; y si otra, sino era la misma Celestina, q.ª se inclina haber visto, ó manejado, en la qual eran actores Calixto, y Melibea*<sup>63</sup>.

Añadía en su delación que *D.ª Josef de Luxuriaga medico titular de esta dha. villa (Bilbao)* había sido testigo del hecho en casa del propio Paret. Luzuriaga confirmaba tal extremo en su declaración de 5 de abril argumentando que la obra había sido *corregida por un Sabio, quien le dixo se podía leer por lo q.ª no tubo reparo de darle à su Hija maior*<sup>64</sup>. Quede claro, a pesar de los años que separan ambos documentos y que en el caso de Paret llovía sobre mojado, que la posesión de libros prohibidos podría haber causado a Carmona serios inconvenientes con las autoridades del Santo Oficio y que esta práctica era común entre las mentes inquietas que abrazaban el ideal ilustrado. Sin ir más lejos ahí estaba el caso Bails.

Don Benito Bails (1731-1797), como buena parte de



Fig. 8. Manuel Salvador Carmona, Logotipo de la RSBAP.

la ciencia europea de su tiempo, rezumaba heterodoxia. Su formación técnica, iniciada en la Universidad francesa de Tolosa, se completó en París (1755-1761) donde fue secretario del embajador Jaime Masones y entabló amistad con Dalambert y Condorcet, en la misma época en que Carmona abría sus primeros cobres franceses. Los problemas con la Inquisición habían comenzado al poco de volver a España. Desde 1765 había acumulado en un expediente inquisitorial varias denuncias, hasta que, en 1791, cuando los acontecimientos se precipitaban en Francia, era detenido bajo la acusación de proposiciones, lectura de libros prohibidos, en concreto de la Enciclopedia, e inobservancia de los preceptos religiosos<sup>65</sup>. Al parecer Bails no era ajeno a los peligros que le acechaban. El 3 de abril de 1789 había donado la mitad de su librería a Fernanda Martín de Balmaseda *que se halla en mi Compañía y por otros justos motivos q.ª para ello tengo reservandome como me reservo su uso durante mi vida*<sup>66</sup>. A pesar de su quebrantada salud y el reconocimiento de sus desviaciones ideológicas sufrió las incomodidades de las cárceles inquisitoriales. Tuvo tiempo para pensar y atar cabos. A finales de 1794, después de un breve destierro en Granada, revocaba la donación de los libros sospechando que la Balmaseda le había denunciado a la Inquisición<sup>67</sup>, para un año más tarde, en su testamento<sup>68</sup>, reconocer que era padre de una hija natural de la delatora. El apego del matemático a sus libros demuestra hasta qué punto le habían servido de instrumento para adquirir sus conocimientos y moldear su ideología ilustrada. En el mismo documento declaraba que no tenía *suyo otra cosa mas q.ª la librería, siendo todo lo demas de dha su hija*<sup>69</sup>.

11 Pero no acaban aquí los problemas con Carmona. Entre sus bienes hemos detectado tres ejemplares de una estampa grabada por Choffard sobre dibujo del pintor

François Boucher (A8, 10 y 28) de un bello diploma de franc-masón de la *Loge de l'Amitié* de Burdeos (fig. 6) fechado en 1766<sup>70</sup>. Todo parece indicar que entre el grabador francés y Carmona existió una estrecha amistad y colaboración profesional desde la estancia de éste en París. Ambos habían colaborado en las ilustraciones del *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* de José Herrando (1756) dedicado al duque de Arcos. Carmona grabó el retrato del autor según dibujo de Luis González Velázquez<sup>71</sup>, mientras que Choffard se ocupó del *Titre de Musique* en colaboración de Juan de la Cruz Cano Olmedilla<sup>72</sup>. A pesar del regreso a España de Carmona, la relación continuó con los años. El 9 de marzo de 1777 Choffard fue nombrado Académico de mérito de San Fernando, después de remitir un memorial con catorce estampas de varios asuntos, presentado por Manuel Salvador Carmona. Previamente había solicitado la admisión el 21 de julio del año 1776 acompañada de una certificación notarial, refrendada por el conde de Aranda, de Jean Jacques Flipart y el pensionado Pedro Pascual Moles, residentes en París, que *conocen a Pierre Philippe Choffard dessinateur et graveur de S.M. qu'il est natif de cette ville, et de la Religion Catholique, apostolique et Romaine*<sup>73</sup>. Años después Choffard regaló a Carmona una comprometida estampa (fig. 7) dedicada que se conserva en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>74</sup>.

Pierre Philippe Choffard participó de una de las empresas culturales más fascinantes de su tiempo, la *Loge des Neuf Soeurs*. La logia masónica se fundó en 1776 con 9 miembros presididos por el Venerable Lalande, que cumplía de esta manera los deseos de Helvétius, bajo la invocación de las nueve musas del Parnaso y al amparo del recién creado Gran Oriente de Francia. La agrupación más conocida e internacional de Francia contó entre sus miembros con una élite de personajes de las Artes, Letras y Ciencias de claros tintes académicos<sup>75</sup>. En el listado de miembros de 1783 Choffard figura como *officier* arquitecto, titulándose *dessinateur et graveur des académies de Rome et de Madrid*, formando parte del grupo de artistas integrado por los pintores Charles Monnet, Claude-Jacques Notté, Greuze, Vernet, Jean-Pierre Houël, Jérôme Prud'homme; el escultor Jean-Antoine Houdon<sup>76</sup>; los arquitectos Jean-Baptiste de Saint-Far, Charles Axel Guillaumont, Alexis François Bonnet y Bernard Poyet; y los también grabadores François Bernier, Moreau el joven, Gaucher y Godefroy. La aportación de Choffard se concretó con la estampa del diploma de la logia grabada en 1777 sobre dibujo de Monnet<sup>77</sup>. La logia atrajo a buen número de personajes extranjeros, algunos españoles, destacando la nutrida representación de miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País<sup>78</sup>. La pertenencia de Carmona, como la de Ventura

Rodríguez y Felipe de Castro<sup>79</sup>, a algún tipo de sociedad secreta de carácter masónico parece tan improbable como difícil de demostrar. El único caso documentado se refiere al grabador Mariano González de Sepúlveda, pensionado por el rey en París desde 1797 a 1803<sup>80</sup>, cuyo nombre figura en los listados de masones bonapartistas que serían depurados con la llegada al trono de Fernando VII<sup>81</sup>. Sea como fuere poco puede importar esta participación para la historia del arte, sin duda más relevante para comprender la historia de las mentalidades de la segunda mitad del siglo XVIII.

El devenir biográfico de Manuel Salvador Carmona hasta el año 1778 corrobora que la estancia francesa marcó profundamente su carrera artística y personal. Su aprendizaje de los grandes grabadores de la escuela francesa del siglo XVII se vio complementado con el estudio de los artistas que dominaron las Bellas Artes francesas durante la década de los años 50. El afrancesamiento profesional se hace más patente ante la ausencia total de referencias italianas entre sus bienes inventariados, y por extensión demuestra el desinterés que tuvo Carmona por el movimiento anticuario procedente de Italia, protagonizado por el que sería su suegro Antón Rafael Mengs. Lo más probable es que esta paradoja empezara a corregirse durante la segunda estancia de Mengs en España y culminara con el proyecto de grabar las obras del pintor después de su muerte con la ayuda de Nicolás de Azara. Los vínculos con Francia analizados por Bédard fueron ciertamente fuertes en el caso de los grabadores, como lo fueron para los pintores y arquitectos los lazos artísticos con Roma.

En lo ideológico recibió la impronta de la capital europea del librepensamiento. Su interés por el conocimiento le convirtió en lector y poseedor de libros prohibidos que transgredían las normas dictadas por la Iglesia española y que le hubieran podido comprometer seriamente. La amistad cultivada durante largos años con Choffard, apóstol de la masonería y de la revolución francesa, le sitúan al borde de la incompreensión, en una posición incómoda dentro del movimiento ilustrado de su tiempo. La filiación a la Bascongada, acompañada por la del resto de pensionados, demuestra que el baño ideológico francés le permitió comprender y asumir el proyecto de innovación y modernidad de los caballeros vascos, con toda la problemática añadida a esta Sociedad (fig. 8). Los tres fenómenos que hemos tratado de destacar confluyen en la misma dirección. La pertenencia a sociedades ilustradas, la lectura de libros prohibidos, y el flirteo con la masonería francesa de alguno de los pensionados colocan a este colectivo profesional en la primera línea de la Ilustración. Las idas y venidas de los jóvenes alumnos a París durante la segunda mitad del siglo XVIII abrieron una brecha más dentro del edificio de la sociedad del Antiguo Régimen por donde penetraron los rayos de luz del

El recorrido biográfico de Manuel Salvador Carmona continuó en dirección a Italia<sup>82</sup>. De Roma no trajo solamente una esposa sino unas nuevas ideas que a buen seguro marcaron los últimos años de su quehacer artístico. Pocos artistas han recibido tanto reconocimiento en

vida como él. A sus títulos de académico de San Fernando, de París y de Toulouse, se le uniría el de Grabador del Rey y en 1783, académico por la de San Luis de Zaragoza (1796), por la de San Carlos de Valencia (1815) y la de San Lucas de Roma (1818).

## APÉNDICE DOCUMENTAL

En este apartado hemos incluido solamente los bienes de Manuel Salvador Carmona que nos han facilitado el estudio de su trayectoria artística, es decir, las estampas, libros, herramientas y útiles de trabajo numerados y divididos en varios cuerpos alfabeticados. En el caso de las estampas hemos tratado de conocer el grabador, el título y el dibujante o pintor que realizó la obra reproducida, con los datos proporcionados por el inventario. Sin duda alguna, el Cuerpo A, conformado en su mayor parte por estampas francesas, ha entrañado las mayores dificultades por la falta de catálogos razonados de algunos artistas. En otros casos, la escasez de datos aportados ha hecho imposible la discriminación del tema de la estampa, e incluso su identificación.

Los libros de la biblioteca se han identificado bajo unos criterios prácticos que no incluye una descripción bibliográfica pormenorizada de cada título. Se ha intentado identificar el autor, título, lugar y año de edición. Como es habitual en este tipo de trabajos, las dificultades se han centrado en la mención de edición. En algunos impresos reeditados varias veces hemos adelantado la primera edición, aunque en la mayoría de los casos, tan sólo hemos señalado la incidencia.

De la misma manera que las estampas, la transcripción completa del texto posibilitará al investigador corregir todos los errores que sin duda hemos cometido. Finalmente indicar que los textos entre paréntesis corresponden a nuestras propuestas de identificación.

### \* Carta de Antón Rafael Mengs a Antonio de la Quadra, en AHPM, pr. 19.494, fs. 68-69 v.

*Mui Señor mio y mi Dueño: Le remito a VS. el Poder necesario para establecer los articulos de Matrimonio entre el S.<sup>or</sup> d.<sup>n</sup> Man.<sup>l</sup> Salvador Carmona, y mi hija maior Ana Maria Theresa, en mi nombre. Mis intenciones serian de dar veinte mil r.<sup>s</sup> en montante a dha mi hija ademas de la Pension de quatro mil R.<sup>s</sup> al año q.<sup>e</sup> ésta tiene por la piedad del Rey. Por la otra parte desearia q.<sup>e</sup> el S.<sup>or</sup> Carmona la Sobre dotase de otros veinte mil R.<sup>s</sup> y que ademas, quedasen considerados los quatro mil r.<sup>s</sup> como dote efectivo, los quales se deberán contar en todos los casos en los que se pone la obligacion de restitucion de Dote: de modo, q.<sup>e</sup> si por desgracia q.<sup>e</sup> Dios no quiera faltase el S.<sup>or</sup> Carmona sin dejar sucesion procreada con mi hija se debuelva á la dha mi hija el dote de los veinte mil r.<sup>s</sup> y de la cantidad q.<sup>e</sup> el S.<sup>r</sup> Carmona aiga percivido de la anual pension. Assi mismo los veinte mil r.<sup>s</sup> de Sobre Dote sin perjuizio á otra parte de herencia q.<sup>e</sup> segun las leyes de los reynos de España y de Madrid podrian pertenecerla; pero, en caso q.<sup>e</sup> faltase mi hija sin dejar sucesion procreada con el S.<sup>or</sup> Carmona, deberá el mismo bolber los veinte mil r.<sup>s</sup> de Dote con lo percivido de su Pension a mi su Padre o mis herederos, no haciendo cuenta de los otros veinte mil R.<sup>s</sup> de q.<sup>e</sup> el S.<sup>or</sup> Carmona la habrá dotado.*

*Para evitar qualquier desorden e irregularidad me parece q.<sup>e</sup> combendria q.<sup>e</sup> el S.<sup>or</sup> Carmona estableciese y declarase en el mismo Contrato legalmente lo que pertenece á su hija, a fin que en caso q.<sup>e</sup> esta señorita hubiese de casarse, sepa lo q.<sup>e</sup> puede llevarse y pretender, sin hacer perjuizio á mi hija y sus herederos, bien entendido en los terminos q.<sup>e</sup> en todo responden á la equidad y justizia. En lo demas suplico à VS tomarse el travajo de arreglar el todo como mejor le pareciere y mas equitable para una parte y otra, en consecuencia podra VS. añadir aquellas Clausulas que juzgará combenientes en vista que el S.<sup>or</sup> Carmona tiene sus Padres y hermanos q.<sup>e</sup> oy no viven con el, pero ayuda a los primeros como corresponde a ombre de vien y buen hijo.*

*Con el Correo de oy he recibido la favorecida C.<sup>ta</sup> de VS. con la letra de doscientos y diez escudos dirigida al S.<sup>or</sup> Beloni juntam.<sup>te</sup> con la C.<sup>ta</sup> p.<sup>a</sup> el mismo.*

*Suplico a VS. ponerme á los p.<sup>s</sup> de su Señora parienta y a la obediencia de todos los amigos q.<sup>e</sup> se acuerden de mi. Espero que VS. soportará con paciencia la molestia de los encargos de q.<sup>e</sup> le suplico, y estimare infinito me de ocasion de mostrar mi gratitud a VS. interin quedo rogando a Dios que su vida los m.<sup>s</sup> a.<sup>s</sup> q.<sup>e</sup> deseo, en comp.<sup>a</sup> de su estimada S.<sup>ra</sup> Par.<sup>ta</sup> y familia. Roma 11 de Junio de 1778.*

B. L. M.de VS. Su mas  
humilde Servidor  
Antonio Rafaele  
Mengs

[firmado]

S.<sup>or</sup> D.<sup>n</sup> Ant.<sup>o</sup> de la Quadra

\* AHPM, pr. 19.494, fs. 60-101 v. (15-VII-1778).

*Descripcion, Imbentario y Valuacion de los vienes que quedaron existentes quando murio d.<sup>a</sup> Margarita Salvador Legrand, que en conformidad de lo permitido por dro, executo yo el infrascripto d.<sup>n</sup> Manuel Salvador Carmona, hauiendome valido para la valuacion de personas imparciales e Inteligentes, cuios vienes, creditos y efectos son a sauer =*  
(...)

*Muebles de la misma especie que se hallan en el Gaunete del Estudio*

*Una Mesa grande de Cedro que sirve para gravar forrada en paño verde con sus tres cajones, Cerraduras, y llaves correspondientes que vale ciento, y ochenta r.<sup>s</sup>... 180*

*Un Atril dado de verde que igualmente sirve para el gravado con su espejo en sesenta y seis r.<sup>s</sup>... 66*

*Una Papelera de dos Cuerpos para Biblioteca con las Puertas de red de Alambre dorado con sus Cerraduras, llaues y herraje correspondiente Pintada de color de cedro en trescientos y veinte r.<sup>s</sup>... 320*

(...)

*Una vara de medir de caova en seis r.<sup>s</sup>... 6*

*Una Quadricula de cedro en diez r.<sup>s</sup>... 10*

*Dos tablas para secar las estampas en catorce r.<sup>s</sup>... 14*

*Dos tablas para dibujar en veinte r.<sup>s</sup>... 20*

(...)

*En el Desban y Cueva*

(...)

*Un torculo o Prensa con tornillos y tabla y demas que corresponde en... 100*

(...)

*Otra [caja] de caoba mas pequeña para esfuminos, lapices y lapiceros, a cuiio fin tiene sus divisiones en... 12*

#### **(Cuerpo A) Estampas sueltas imitando el Lapiz encarnado**

(A1) *Cinco ojas de Principios en cinco r.<sup>s</sup>... 5*

(A2) *Idem veinte, y nueue ojas de dhos principios en veinte y nueue r.<sup>s</sup>... 29*

(A3) *Id veinte, y ocho en veinte y ocho r.<sup>s</sup>... 28*

(A4) *Id treinta maiores que las antecedentes de Cauezas pies, y manos a tres r.<sup>s</sup> cada, importan noventa r.<sup>s</sup>... 90*

(A5) *Id treinta, y quatro figuras Academicas y cauezas grandes a quatro r.<sup>s</sup> cada una importan ciento y veinte r.<sup>s</sup>... 120*

(A6) *Dos Vistas de las Aguas de Brunoy por Grauelot, y gravado por choffard a cinco r.<sup>s</sup> cada una, importan... 10*

(Pierre Philippe CHOFFARD, *Vue des Eaux de Brunoy*, de H. GRAVELOT).

(A7) *Doze estampitas pequeñas gravadas por Albu a real, doze r.<sup>s</sup>... 12*

(Quizás se trate de los grabados de Louis Michel HALBOU para el libro de Baculard D'ARNAUD, *Les Épreuves du sentiment*, París, 1775-1778).

(A8) *Una Alegoria a la Architectura por Buchee, y gravada por Choffard en cinco r.<sup>s</sup>... 5*

(Pierre Philippe CHOFFARD, *Diplôme des Francs-Maçons de Bordeaux*, de François BOUCHER. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva dos ejemplares que pudieron pertenecer a Manuel Salvador Carmona, uno de ellos sin texto. Ver A10 y A28).

(A9) *Dos estampas por Buas y gravadas por Choffard a seis r.<sup>s</sup> cada una, doze r.<sup>s</sup>... 12*

(¿Pierre Philippe CHOFFARD, *Recueil des plus belles ruines de Lisbonne*, Jacques Ph. LE BAS?).

(A10) *Otra por Buchee, y gravada por Choffard en cinco r.<sup>s</sup>... 5*

(Ver A8 y A28).

(A11) *Otra por trumullas, y gravada por Moles en dos r.<sup>s</sup>... 2*

(Pedro Pascual MOLES, *La D.<sup>a</sup> Pastora de las Almas María Ss.<sup>a</sup> Patrona de las Misiones de los PP. Capuchinos de Cataluña*; *Santa Tecla*, de Francisco TRAMULLAS)

(A12) *Dos por Jordan y gravadas por Selma a seis r.<sup>s</sup> cada una en... 12*

(Fernando SELMA, *Los israelitas dando gracias pasado el mar Rojo, y Jacob y su familia*, de Lucas JORDÁN).

(A13) *Seis de diferentes autores á sauer Briar, Robert y Locher a dos r.<sup>s</sup> cada una en doze r.<sup>s</sup>... 12*

(Gotfried LOCHER, Hubert ROBERT)

(A14) *treinta y una estampas de ornatos y figuras de varios Autores á real cada una treinta y un r.<sup>s</sup>... 31*

(A15) *un tumulo de eslot y gravado por Cochín en doze r.<sup>s</sup>... 12*

(Charles Nicolas COCHIN grabó 4 láminas de los túmulos levantados por los hermanos SLODTZ. Las pompas fúnebres celebradas en Notre Dame de París por la Reina de Cerdeña (1741), por Felipe V de España (1746) y por la delfina María Teresa de España (1746); y las que se celebraron en Saint Denis por ésta última. Ver A58, A60 y A128).

- (A16) *Un Crucifijo grande con los Angeles por el Brun y gravado por Edelinck en... 60*  
(Gérard EDELINCK, *Le Christ en croix*, de Charles LE BRUN).
- (A17) *Una figura Equestre de Luis quinze por Moine y gravada por Depuis en veinte y quatro r.s... 24*  
(Nicolas Gabriel DUPUIS, *Erection du monument de Louis XV par J.-B. Lemoyne à Rennes*, de VIEN).
- (A18) *Una fiesta de chinos gravada por Choffard que vale quinze r.s... 15*  
(Dentro del *Recueil des Conquêtes de l'Empereur de la Chine*, Pierre Philippe CHOFFARD grabó la estampa XI *Tchao-Hoei occupe les troupes à des exercices militaires*, y XIII, *Tchao-Hoei reçoit dans son camp sous les murs de Yerechim*, ambas de Juan DAMASCENO. Ver A19 y A20).
- (A19) *El Agua fuerte de la misma en ocho r.s... 8*  
(Ver A18 y A20).
- (A20) *Un Artificio de Poluora por Choffar gravada en veinte r.s... 20*  
(Ver A18 y A19).
- (A21) *Otra al Dominiquino, y gravada por Audran en... 12*  
(Gérard AUDRAN grabó el *Martyre de SS. Agnès* y 4 láminas más de diferentes escenas del Antiguo Testamento del DOMINQUINO. Ver A70).
- (A22) *Otra de Boneball gravada por Cochin en quinze r.s... 15*  
(COCHIN hijo grabó según el equívoco *De Bonneval inv. el Dessain de l'Illumination et du feu d'artifice donné à Monseigneur le Dauphin à Meudon* (1735); *Veüe perspective de la décoration élevée sur la terrasse du chateau de Versailles* del matrimonio entre el infante Felipe de España y Luisa Isabel de Francia (1739); y la *Pompe funebre de Catherine Opalinska Reine de Pologne* (1747). Ver A36 y A147).
- (A23) *Otra por Carnicero y gravada por Montaner en seis r.s... 6*  
(Francisco MUNTANER grabó de CARNICERO una estampa de *Monedas para la Conjuración de Catalina y la Guerra de Iugurta* en 1772 y algunas estampas para el *Quijote* de la Academia en 1777).
- (A24) *Un Libro de seis ojos por el Patte y gravado por Blond en... 6*  
(LE BLOND, *¿Histoire de Moïse?*, Jean LEPAUTRE).
- (A25) *Otra de Locherd, y gravada por Hubner en seis r.s... 6*
- (A26) *Una duplicada por Rigo y gravada por Carmona en... 4*  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Luis XV*, de Hyacinthe RIGAUD).
- (A27) *Otra por Bianchi, y gravada por Martiné en... 6*  
(Marie-Thérèse MARTINET, *La Mort d'Adonis*, R. BIANCHI).
- (A28) *Otra por Buchée y gravada por Choffard en cinco r.s... 5*  
(Ver A8 y A10).
- (A29) *Nueve de varios Autores gravadas por J.A. Carmona en... 24*
- (A30) *Otra de Salvador Rosa en ocho r.s... 8*
- (A31) *Otra de Pani, y gravada por Cochin en quinze r.s... 15*  
(Charles Nicolas COCHIN hijo, *Préparatifs du grand Feu d'artifice*, J. P. PANINI).
- (A32) *Otra de Branquembur, y gravada por Mire en seis r.s... 6*  
(Noël LE MIRE, *La Curiosité o la Lanterne magique*, de R. BRAKEMBOURG).
- (A33) *Otra de Joubenet, y gravada por Desplazes en doze r.s... 12*  
(Louis DESPLACES grabó un San Bruno, tres escenas de la vida de Jesucristo y un par de temas mitológicos de JOUVENET. Ver A69).
- (A34) *Otra por Sueur, y gravada por Audran en doze r.s... 12*  
(Gérard AUDRAN grabó varias estampas de E. LE SOEUR).
- (A35) *Un Libro de cinco ojos por Jaurat, y gravado por Duchange en... 15*  
(Gaspard DUCHANGE, *Les Trois Mystères*, de JEAURAT).
- (A36) *Otra por Boneval y gravada por Cochin en doze r.s... 12*  
(Ver A22 y A147).
- (A37) *Otra por Mohiné, y gravada por Cars en ocho r.s... 8*  
(Laurent CARS fue el mejor de los intérpretes de la pintura de François Lemoyne. Los grabados más representativos son *Hercule assommant Cacus* y su "pendant" *Le Sacrifice d'Iphigénie; Hercule et Omphale; Persée delivrant Andromède; L'Annonciation; Louis XV donnant la paix à l'Europe*, etc. Ver A52, A62, A63, A64, A129, A130, A131, A132 y A148).
- (A38) *Otra por cheno, y gravada por Albu en seis r.s... 6*  
(Además de la pareja de láminas de A87, Louis Michel HALBOU grabó del pintor SCHENAU, *La Musicienne des Alpes, L'Aventure fréquente* y el retrato de *Joseph Couturier de Fournoüe*. Ver A85 y A86).

- (A39) *Otra por Jaurat, y gravada por Bovarle en seis r.º... 6*  
(Jacques Firmin BEAUVARLET, *Les Savoyardes*; o *L'Eplucheuse de salade*, de Étienne JEAURAT).
- (A40) *Otra por Murillo y gravada por Halbu en cinco r.º... 5*  
(Louis Michel HALBOU, *La Toillete de Savoyard*, de MURILLO).
- (A41) *Otra por Hutin, y gravada por Turnay en cinco r.º... 5*  
(Elisabeth-Claire TOURNAY, *La Marchande de moutarde*, de Ch. HUTIN).
- (A42) *Otra por Helbrun, y gravada por Simono en ochenta r.º... 80*  
(Charles SIMONNEAU reprodujo varios cuadros de LE BRUN).
- (A43) *Otra por Colson y gravada por Dupuis en seis r.º... 6*  
(Nicolas Gabriel DUPUIS, *Le Repos*, de COLSON. Ver A138).
- (A44) *Otra por Pierre, y gravada por Lempereur en ocho r.º... 8*  
(Varias obras de J.B.M. PIERRE fueron grabadas por Louis-Simon LEMPEREUR. Ver A45).
- (A45) *Otra por Pierre, y gravada por Lempereur en ocho r.º... 8*  
(Ver A44).
- (A46) *Quatro Compañeras de Coipel y gravadas por Dupuis á ocho r.º cada una en treinta y dos r.º... 32*  
(Gaspard DUCHANGE y Charles DUPUIS grabaron una serie de cuatro estampas de los cuadros pintados por Noël COYPEL para el castillo de Versalles. El primero se encargó del *Solon qui soutient l'équité des lois qu'il avait donnée aux Athéniens*. Charles DUPUIS por su parte reprodujo el de *Trajan recevant les placets des différents nations*; *Alexandre Sévère faisant distribuer du blé au peuple de Rome*; y *Ptolémée Philadelphie donnant la liberté aux juifs*).
- (A47) *Otra por Banloy, y gravada por Dupuis en ocho r.º... 8*  
(Los hermanos DUPUIS grabaron varios cuadros de VANLOO. Charles reprodujo *Le mariage de la Vierge* y el retrato de *Anne Antoin.<sup>te</sup> Christ.<sup>e</sup> Somis*, esposa de Carlo Vanloo. Nicolas Gabriel realizó el retrato de *Gaspard Duchange*. Ver A72 y A127).
- (A48) *Otra por Chardin, y gravada por Chars en diez r.º... 10*  
(Laurent CARS, *La Serinette*, de Jean Baptiste Siméon CHARDIN).
- (A49) *Otra por Banloy, y gravada por Chrs en ocho r.º... 8*  
(Laurent CARS grabó los retratos de *Marie Leczinska*, *Stanilas Leczinski y Luis XV*; y *La Fuite en Egypte y L'Adoration des Bergers*, de Carlos VANLOO. Ver A50).
- (A50) *Otra por Banloy, y gravada por Chrs en ocho r.º... 8*  
(Ver A49).
- (A51) *Otra por Buche, y gravada por Lampereur en quatro r.º... 4*  
(Varios cuadros de F. BOUCHER fueron grabados por Louis-Simon LEMPEREUR).
- (A52) *Otra por Moine y gravada por el Cars en ocho r.º... 8*  
(ver A37).
- (A53) *Otra por Natoire, y gravada por flipart en ocho r.º... 8*  
(Jean Jacques FLIPART, *¿Adam et Ève après leur péché, o, Vénus et Enée?*, de Charles NATOIRE).
- (A54) *Quatro Compañeras por Bicher y gravadas por Dancher a doze r.º cada una importan quarenta y ocho r.º... 48*  
(Jérôme DANZEL, *Vulcain remettant à Venus les armes d'Enée, Neptune et Aminome*, de François BOUCHER).
- (A55) *Otra por Miñar, y gravada por Audran en... 16*  
(Ver A71).
- (A56) *Quatro de Banloy, y gravadas por tessar á quatro r.º cada una en diez y seis r.º... 16*  
(Pierre-Joseph TASSAERT grabó varias obras de VAN LOO).
- (A57) *Otra de Cochin y gravada por su Padre en treinta r.º... 30*  
(Charles Nicolas COCHIN padre, *Décoration du bal masqué donné par le roi dans la Grande Galerie de Versalles*, Charles Nicolas COCHIN hijo).
- (A58) *Otra por Slod, y gravada por Cochin en... 30*  
(Ver A15. Además de los citados túmulos Charles Nicolas COCHIN hijo grabó la *Vue perspective de l'illumination de la rue de la Ferronnerie* por el matrimonio del infante Felipe de España y la infanta de Francia (1739) de los hermanos Slodtz. Ver A60 y A128).
- (A59) *Otra por Cochin, y gravada por el mismo en... 30*  
(Charles Nicolas COCHIN hijo, *Cérémonie du Mariage de Louis Dauphin de France avec Marie Therese Infante d'Espagne dans la Chapelle du Château de Versailles*, de Charles Nicolas COCHIN).
- (A60) *Otra por Eslot y gravada por Cochin en... 30*  
(Ver A15, A58 y A128).

- (A61) *Dos Compañeras de Aubin, y gravadas por Corotois a tres r.<sup>s</sup> en seis r.<sup>s</sup>... 6*  
(Pierre François COURTOIS, *Tableau des Portraits à la Mode* y su "pendant" *La Promenade des Remparts de Paris*, de Augustin de SAINT AUBIN).
- (A62) *Otra de Moine, y gravada por Cars en... 7*  
(Ver A37).
- (A63) *Otra de los mismos en... 7*  
(Ver A37).
- (A64) *Otra por los mismos en... 7*  
(Ver A37).
- (A65) *Otra de Solimena y gravada por Bañer en... 5*  
(Joseph WAGNER grabó de F. SOLIMENA dos estampas de la Virgen y el Niño y *Un soldat avec une femme et un enfant*).
- (A66) *Dos Compañeras de Choffard, y gravadas por el mismo a cinco r.<sup>s</sup> cada una en... 10*
- (A67) *Dos por Buche, y gravadas por Gaillar y Rilán á ocho r.<sup>s</sup> cada una en... 16*  
(William-Wynne RYLAND, alumno de François BOUCHER, y René GAILLARD fueron dos de los intérpretes más afortunados del pintor).
- (A68) *Otra por Pusino, y gravada por Audran en doze r.<sup>s</sup>... 12*  
(Gérard AUDRAN grabó varias estampas de Nicolas POUSSIN).
- (A69) *Otra por Joubenet, y gravada por Desplares en doze r.<sup>s</sup>... 12*  
(Ver A33).
- (A70) *Otra por el Dominiquino, y gravada por Audran en... 8*  
(Ver A21).
- (A71) *Tres por Miñan, y gravadas por Audran a doze r.<sup>s</sup> cada una en... 32*  
(De las varias obras grabadas por Gérard AUDRAN quizás se trate de la serie de tre láminas de los *Plafonds de la galerie du petit appartement de Roi à Versailles*, de MIGNARD. Ver A55).
- (A72) *Tres por Banloy y Pierre gravadas por Dupuis á ocho r.<sup>s</sup> cada una importan treinta y dos r.<sup>s</sup>... 32.*  
(Nicolas Gabriel DUPUIS, *Saint Nicolas*; y *Saint François*, de M. PIERRE. Sobre VAN LOO ver A47).
- (A73) *Otra por Greus, y gravada por Cars en... 9*  
(Hemos localizado dos estampas grabadas por Laurent CARS del pintor GREUZE: *L'Aveugle trompé* y *Le Silence ou la Bonne Mère*).
- (A74) *Otra por Halle y gravada por Moles en... 6*  
(Pedro Pascual MOLES, *Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente, hijo de Carlos IV, en 1771*, de Noël HALLE).
- (A75) *Otra por Paret y gravada por J.A. Carmona en quatro r.<sup>s</sup>... 4*  
(Juan Antonio SALVADOR CARMONA, *Alegoría del nacimiento del infante Carlos Clemente, primogénito del príncipe de Asturias Carlos, año 1771*, de Luis PARET).
- (A76) *Dos gravadas por Moles, una en cinco y la otra en tres importan ocho r.<sup>s</sup>... 8*  
(Pedro Pascual MOLES, *La pesca del cocodrilo*, de François BOUCHER; y el *Retrato de la Reina María Luis de Borbón, mujer de Carlos IV*, de Mariano SALVADOR MAELLA).
- (A77) *Otra de Greus, y gravada por Moles en... 6*  
(Pedro Pascual MOLES, *La prière à l'amour*, de J.B. GREUZE).
- (A78) *Otra de Guido, y gravada por Moles en... 8*  
(Pedro Pascual MOLES, *San Juan Bautista*, de Guido RENI).
- (A79) *Otra por onduis, y gravada por Bas en... 6*  
(Pierre Philippe LE BAS, *Le Paradis Terrestre* o la estampa del *Orphée*, de Abraham HONDUIS).
- (A80) *Otra por Retout, y gravada por Debret en veinte y quatro y quatro r.<sup>s</sup>... 24*  
(Pierre-Imbret DREVET, *Jésus-Christ au jardin des Oliviers*, de RETOUT).
- (A81) *Otra por Boullone, y gravada por Debret en sesenta r.<sup>s</sup>... 60*  
(Pierre-Imbret DREVET, *Présentation de l'Enfant Jésus au temple*, L. de BOULLONGNE).
- (A82) *Otra de tencia, y gravada por Bas en quinze r.<sup>s</sup>... 15*  
(Jacques Philippe LE BAS con la colaboración de su taller grabó más de 100 obras de TENIERS).
- (A83) *Otra de Rafael y gravada por Edelic en quarenta r.<sup>s</sup>... 40*  
(Gérard EDELINCK, *Sainte Famille de François I<sup>er</sup>*, de RAFAEL).
- (A84) *Otra de Vicher por el mismo en veinte y quatro r.<sup>s</sup>... 24*



- (A85) *Otra de Cheno gravada por Halbu en ocho r.s...* 8  
(Ver A38).
- (A86) *Otra de Cheno, gravada por Halbu en ocho r.s...* 8  
(Ver A38).
- (A87) *Dos Compañeras de Cheno y gravadas por Halbu à cinco r.s en diez r.s...* 10  
(Louis Michel HALBOU, *La Credulité sans Reflexion* y *Les Intrigues amoureuses*, de SCHENAU).
- (A88) *Dos Compañeras por Tencir y gravadas por Chelerd, y Grand, a tres r.s cada una importan seis r.s...* 6  
(Quentin Pierre CHEDEL de ¿TENIERS?).
- (A89) *Otra de Rigo y gravada por Chero en veinte r.s...* 20  
(François CHÉREAU grabó varios retratos de Hyacinthe RIGAUD, como los de Boileau, J. B. Bossuet, Pierre Drevet, etc...).
- (A90) *Otra por Dou, y gravada por Ville en doze r.s...* 12  
(Jean George WILLE grabó antes de 1778 *La Liseuse*, *La Ménagère hollandaise* y *La Dévideuse* de Gérard DOW. Ver A117).
- (A91) *Otra por Poills y gravada por el mismo en...* 6  
(Ver A149 y A159).
- (A92) *Otra por Anival Carache, y gravada por Bohemal en seis r.s...* 6
- (A93) *Otra por Miñar, y gravada por Dolle en...* 20  
(Jean DAULLÉ, *Catherine Mignard comtesse de Feuquière*, de Pierre MIGNARD).
- (A94) *Otra por turnier, y gravada por Divier en...* 6  
(Jean DUVIVIER, *Petrus Des Gouges*, de R. TOURNIÈRE).
- (A95) *Otra por Metz, y gravada por Ville en...* 12  
(Jean George WILLE, *La Cuisinière hollandaise*, G. METZU).
- (A96) *Otra por Dumeni, y gravada por turnay en...* 3  
(Elisabeth-Claire TOURNAY grabó varias obras de P. DUMÉNIL. Ver n.º 124).
- (A97) *Otra por Rigo y gravada por Schimide en treinta r.s...* 30  
(G. F. SCHMIDT grabó varios retratos de RIGAUD).
- (A98) *Otra de Rigo, y gravada por Dolle en...* 12  
(Desde 1735 Jean DAULLÉ trabajó para Hyacinthe RIGAUD grabando varios de sus retratos. A su buril le debemos los de Luis XV, la condesa de Caylus, el cardenal de Polignac, Claudio Saint-Simon o del propio pintor entre otros).
- (A99) *Otra de Champayne, y gravada por Pito en...* 6  
(Nicolas PITAU grabó muchas estampas de P. de CHAMPAIGNE).
- (A100) *Otra de Brunc, y gravada por Nanteuil en quinze r.s...* 15  
(Robert NANTEUIL de LE BRUN. Ver A101).
- (A101) *Otra de Brunc, y gravada por Nanteuil en veinte y quatro r.s...* 24  
(Ver A100).
- (A102) *Otra de Rigo y gravada por Debret en ciento y veinte r.s...* 120  
(Por la elevada tasación pudiera tratarse del retrato de RIGAUD, *Jacques-Bénigne Bossuet*, grabado por Pierre-Imbert DREVET. Lo cierto es que los Drevet grabaron muchas obras de su amigo Rigaud. Ver A105).
- (A103) *Otra de Rigo, y gravada por Edelinc en cinquenta r.s...* 50  
(Gérard EDELINCK fue uno de los traductores más importante de la obra de RIGAUD).
- (A104) *Otra de Champaigne, y gravada por Edelinc en...* 50  
(Gérard EDELINCK, *Philippus de Champaigne*, pintado por si mismo).
- (A105) *Otra de Rigo, y gravada por Drebet en veinte y quatro r.s...* 24  
(Ver n.º 102).
- (A106) *Otra de Bandic, y gravada por Bermulem en veinte y quatro r.s...* 24  
(Cornelis-Marinus VERMEULEN, *Nic. van der Borch*, A. VAN DICK).
- (A107) *Otra de Vicher, y gravada por él mismo en sesenta r.s...* 60  
(¿Cornelio VISSCHER?. Ver A108).
- (A108) *Otra de Vicher y gravada por el mismo en veinte y quatro r.s...* 24  
(Ver A107).
- (A109) *Otra por Toque y gravada por Ville en...* 30  
(Jean George WILLE reprodujo varios retratos de J. L. TOCQUÉ).

- (A110) *Otra por Raul, y gravada por Chevillet en... 8*  
(Juste CHEVILLET, *La Jeune Coquette*, de RAOUX).
- (A111) *Otra por Degriñon y gravada por el mismo en sesenta r.s... 60*  
(Resulta imposible saber la lámina de Charles GRIGNION que poseía Carmona).
- (A112) *Otra por Nonote y gravada por Tardieu en... 12*  
(Jacques-Nicolas TARDIEU, *Robert le Lorrain*, de NONOTTE).
- (A113) *Otra por Dietrici, y gravada por Dolle en... 10*  
(Jean DAULLÉ, *Paysannes au bord d'une Rivière*, de Dietricy).
- (A114) *Dos Compañeras de Tenier, y gravadas por Surugue y Lepisie á ocho r.s cada una importan diez y seis r.s... 16*  
(Bernard LEPICIE y Pierre-Louis SURUGUE grabaron varias obras de David TENIERS).
- (A115) *Otra por Vanloo, y gravada por Lepicie en... 15*  
(Bernard LEPICIE, ¿Le contrat de Mariage?, Charles-Antoine VANLOO).
- (A116) *Otra por Santerre y gravada por Chevillet en seis r.s... 6*  
(Juste CHEVILLET, *La Beauté dangereuse*, de SANTERRE).
- (A117) *Dos Compañeras de Netcher, y Dauv y gravadas por Ville a ocho r.s cada una importan diez y seis... 16*  
(Jean George WILLE, *La Mort de Cléopâtre*, de G. NETSCHER. Para Gérard DOW ver A90).
- (A118) *Otra de Pablo Verones, y gravada por Duchange en diez r.s... 10*  
(Gaspard DUCHANGE, *Christ au Tombeau*, de Paul VERONESE).
- (A119) *Cinco Compañeras de teniers, y gravadas por Bas á real, cinco r.s... 5*  
(Ver A82).
- (A120) *Otra de Cochin, y gravada por Floding en... 8*  
(Pierre FLODING, *Le Roi de Suède comme protecteur de la Religion, des Loix, des Arts & des Sciences*, Charles Nicolas COCHIN).
- (A121) *Otra de Tenier y gravada por Vovarlet en... 6*  
(Jacques Firmin BEAUVARLET grabó varios cuadros de David TENIERS. Ver A137).
- (A122) *Otra por Tenier, y gravada por Mire en... 7*  
(Varios cuadros de TENIERS fueron grabados por Noël LE MIRE).
- (A123) *Otra por Vanden, y gravada por Fen en... 3*  
(¿ Hieronimus van der FINCK?).
- (A124) *Otra por Dumeni, y gravada por Turne en... 4*  
(Ver A96).
- (A125) *Dos de Pater gravadas por Albu á tres r.s cada una seis r.s... 66*  
(¿J.B. PATER y Louis Michel HALBOU?).
- (A126) *Otra de Vanloo, y gravada por Vove... 10*  
(Nicolas-Dauphin de BEAUVAIS, *Le Christ en Croix; o Saint-Jean-Baptiste au désert*, de Carlos VANLOO).
- (A127) *Otra de Vanloo, y gravada por Dupuis en... 6*  
(Ver A47).
- (A128) *Otra por Slodet, y gravada por Cochin en... 20*  
(Ver A15, A58 y A60).
- (A129) *Otra por Moingne y gravada por Cars en... 15*  
(Ver A37).
- (A130) *Otra por Moingne, y gravada por Carns en... 10*  
(Ver A37).
- (A131) *Otra por Moingne, y gravada por Cars en... 10*  
(Ver A37).
- (A132) *Otra por Moingne y gravada por Cars en... 8*  
(Ver A37).
- (A133) *El Juego Completo de las Batallas de Alejandro originales en seiscientos r.s... 600*  
(Gérard AUDRAN, *Les Batailles d'Alexandre*, de Charles LE BRUN).
- (A134) *Triunfo y Batalla de Constantino por el mismo autor de las Batallas de Alexandro que es el Brun u Audran son dos en Ciento y beinte r.s... 120*  
(Gérard AUDRAN, *Triomphe de Constantin*, de Charles LE BRUN).
- (A135) *Otra de Amiconi, y gravada por Flipart en quinze r.s... 15*  
(Carlos José FLIPART, *Retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte*, de Giacomo AMICONI).

- (A136) *Otra por Chale y gravada por Enrique en... 6*  
(Benoît Louis HENRIQUEZ, *Mort de Lucrèce*, de Michel-Ange CHALLE).
- (A137) *Otra de Tenier por Bobarlet en... 3*  
(Ver A121).
- (A138) *Otra por Colson, y gravada por Dupuis en... 6*  
(Nicolas Gabriel DUPUIS, *L'Action*, de COLSON. Ver A43).
- (A139) *Otra por Bucher, y gravada por Rilan en ocho r.s... 8*  
(Ver A67).
- (A140) *Cinco de varios Autores como son Vandic, Corezo, Moni, Buche y Cochin y gravada por Pontuis, Turne, Albu, a dos r.s son diez r.s... 10*
- (A141) *Otra de Vobermas y gravadas por Bas en... 8*  
(Jacques Philippe LE BAS).
- (A142) *Otra por Joli y gravada por Brunet en... 3*  
(Emélie BRUNET, *Jean Denis Cochin docteur de la Sorbonne*, de JOLY).
- (A143) *Otra de Berchen y gravada por el mismo en... 4*  
(¿Claes BERGHEM?).
- (A144) *Otra por Ostade, y gravada por Bovarle en... 3*  
(Una de las dos estampas grabadas por Jacques Firmin BEAUVARLET de Adrien OSTADE: *Le Caffé Hollandois* o *Le Bourg-Mestre*).
- (A145) *Otra por Eldere y gravada por Jora en... 3*  
(Edme JEAURAT).
- (A146) *Otra por Minderhurt y gravada por el Mire en... 8*  
(Noël LE MIRE, *Bruges*, o, *La grande Rade hollandaise*, de Hendrik MINDERHOUT).
- (A147) *Otra por de Boneval y gravada por Cochin en... 4*  
(Ver A22 y A36).
- (A148) *Otra por Moingne y gravada por Cars en... 20*  
(Ver A37).
- (A149) *Otra de Guido Reno y gravada por Poylli en... 20*  
(François de POILLY, *L'Adoration des Bergers*, o, *La Fuite en Egypte avec des anges*, de Guido RENI).
- (A150) *Otra por Estella y gravada por Edelink en... 8*  
(Gérard EDELINCK grabó varias obras de J. STELLA).
- (A151) *Otra de Cirus, y gravada por Rullet en... 24*  
(Jean-Louis ROULLET fue uno de los más prolíficos traductores de la obra de Ciro FERRI).
- (A152) *Otra por el Brunc, y gravada por Edelink en... 60*  
(De las varias obras de Charles LE BRUN grabadas por Gérard EDELINCK, Carmona pudo tener *La Madeleine* que él también grabaría en su etapa parisina. Ver A16, A153 y A156).
- (A153) *Otra por el Brunc y gravada por Edelink en... 80*  
(Ver A16, A152 y A156).
- (A154) *Otra de Buche, y gravada por Cars... 15*  
(Como en el caso de Vanloo, Laurent CARS grabó varios temas de BOUCHER).
- (A155) *Otra gravada por Poilli que es media conclusion en quinze r.s... 15*  
(Ver A159).
- (A156) *Otra por el Brunc, y gravada por Edelink en... 12*  
(Ver A16, A152 y A153).
- (A157) *Las diez Vistas de Aranjuez dos pequeñas, y ocho grandes en ciento treinta y seis r.s... 136*  
(Jerónimo Antonio GIL, Juan MINGUET, José Joaquín FABREGAT, Juan MORENO DE TEJADA, Juan BARCELÓN, Joaquín BALLESTER, Fernando SELMA y el propio Manuel SALVADOR CARMONA grabaron las 8 estampas grandes de las *Vistas de Aranjuez*. Fernando MUNTANER y Fernando SELMA se ocuparon de las menores).
- (A158) *Dos Planos de Aranjuez de a diez, y seis ojas, cada uno á ciento y veinte r.s y los dos doscientos y quarenta... 240*  
(Se trata de 15 estampas de Juan Antonio SALVADOR CARMONA y 1 de su hermano Manuel grabadas sobre dibujos de Domingo de AGUIRRE del *Plano de Aranjuez*).
- (A159) *La otra media Conclusion de Miñar y gravada por Poilli en quinze r.s... 15*  
(Nicolas de POILLY y su hijo Jean Baptiste grabaron varias estampas de las obras de MIGNARD. Ver A155).

- (A160) *Cinco Paises por Pater, y gravados por Vivares á ocho r.<sup>s</sup> cada uno quarenta r.<sup>s</sup>... 40*  
 (François VIVARES, *Paysage avec Vénus parée par les Grâces, Paysage avec une colonnade, Paysages rocheux...*, de B. PATEL).
- (A161) *Otro Compañero de los anteriores, y de los mismos autores en ocho r.<sup>s</sup>... 8*  
 (Ver A160).
- (A162) *Doze Paises de diferentes autores, Perella, Salbator Rosa, Berrotoir á tres r.<sup>s</sup> cada uno, importan treinta y dos r.<sup>s</sup>... 32*
- (A163) *tres Paises por el Ticiano, y gravados por Denion á quatro r.<sup>s</sup> cada uno en... 12*  
 (Dominique Vivant DENON, *Saint Jérôme dans le desert, paysage; L'amour; Femme et enfant à cheval; Scène près d'un pont rompu*, de TIZIANO. Ver A165).
- (A164) *Seis Paises quatro de Grimaldi y gravados por el mismo, y los dos se ignoran sus autores a real cada uno en... 6*  
 (Giovan-Francesco GRIMALDI).
- (A165) *Otro de Demon Compañero de los tres anteriores en... 4*  
 (Ver A163).
- (A166) *Cinquenta, y siete Agus Fuertes que valen ciento y sesenta y ocho r.<sup>s</sup>... 168*
- (A167) *Seis Cartas de Geografía en... 17*
- (A168) *Una estampa de Rembran en... 15*
- (A169) *Quarenta y quatro estampas de diferentes Autores que valen ciento y tres r.<sup>s</sup>... 103*
- (A170) *Nueve de Melan que valen quarenta r.<sup>s</sup>... 40*  
 (Claude MELLAN).
- (A171) *tres Aguas fuertes valen... 12*
- (A172) *El Libro de la Coleccion de Estampas que lleva gravadas hasta el dia 25 de Junio de 1778 d.<sup>n</sup> Manuel Salvador Carmona, vale con las estampas que contiene, papel y enquadernacion setecientos y diez r.<sup>s</sup>... 710*

**(Cuerpo B) Estampas para vender**

- (B1) *Mas ciento, y setenta, y ocho estampas o exemplares de Carlos Tercero que a ocho r.<sup>s</sup> cada uno Importan mil quatrocientos veinte y quatro r.<sup>s</sup>... 1424*  
 (Manuel SALVADOR CARMONA, *Carlos III fundador, gefe y soberano de la distinguida orden*, de Antonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ).
- (B2) *Otros ciento, y setenta, y ocho exemplares de Felipe Duque de Borgoña que a los dhos ocho r.<sup>s</sup> cada uno importan... 1424*  
 (Manuel SALVADOR CARMONA, *Felipe el Bueno duque de Borgoña*, de Antonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ).
- (B3) *Mas ciento, y cinco exemplares de los Medallones de Carlos Tercero, y Príncipe de Asturias que a seis r.<sup>s</sup> cada una importan seiscientos, y treinta r.<sup>s</sup>... 630*  
 (Manuel SALVADOR CARMONA, *Los dos medallones del Rey, y príncipes de Asturias*, por él mismo).
- (B4) *Idem ciento, y un exemplar de la Virgen de Murillo que a seis r.<sup>s</sup> cada uno importan seiscientos seis r.<sup>s</sup>... 606*  
 (Manuel SALVADOR CARMONA, *Virgen María*, de Bartolomé Esteban MURILLO).
- (B5) *Idem quarenta, y cinco exemplares de Santa Rita que a dos r.<sup>s</sup> cada uno importan noventa, y quatro r.<sup>s</sup>... 94*  
 (Manuel SALVADOR CARMONA, *Santa Rita de Casia*, por si mismo de la escultura de Juan de Mena. Otra estampa con el mismo tema sobre dibujo de Antonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ. Ver B8).
- (B6) *Idem ciento, y diez y siete Retratos del P.<sup>e</sup> Florez que a dos r.<sup>s</sup> cada uno importan doscientos treinta y quatro r.<sup>s</sup>... 234*  
 (Manuel SALVADOR CARMONA, *Enrique Flórez de Setián y Huidobro*, por él mismo).
- (B7) *Idem sesenta del Marrueco que a dos r.<sup>s</sup> cada uno importan... 120*  
 (Manuel SALVADOR CARMONA, *El embajador de Marruecos*, de Antonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ).
- (B8) *Idem otros cinquenta, y dos de la referida Santa Rita a dos r.<sup>s</sup> importan ciento y quatro r.<sup>s</sup>... 104*  
 (Ver B5).
- (B9) *Idem treinta y un Medallones mas de dhos Carlos Tercero y Principe de Asturias a seis r.<sup>s</sup> cada uno... 186*  
 (Ver B3).
- (B10) *Idem otros setenta y nueve mas de la dha Virgen de Murillo que a los dhos seis r.<sup>s</sup> importan... 474*  
 (Ver B4).
- (B11) *Idem otros ciento y cinquenta del dho Carlos Tercero que a ocho r.<sup>s</sup> cada uno importan... 1200*  
 (Ver B1).

(B12) *Idem otros ciento y cinquenta de Felipe el Bueno a ocho r.<sup>s</sup> cada uno importan...* 1200

(Ver B2).

(B13) *Setenta pliegos de Olanda en blanco a dos r.<sup>s</sup> cada uno importa ciento y quarenta r.<sup>s</sup>...* 140

(B14) *Diez y seis estampas de trages de España a dos r.<sup>s</sup> cada uno importan...* 32

(Juan de la CRUZ CANO OLMEDILLA, *Colección de Trages de España*, primer cuaderno sobre dibujos de Manuel de la CRUZ).

(B15) *Ciento y diez pliegos de papel pardo de Paris a medio real cada uno...* 105

### **(Cuerpo C) Libros de estampas**

(C1) *Libro de las tapicerías de Goblins en...* 200

(*Explication historique des tapisseries ouvrages de la Couronne qui seront exposées le jeudi 10 juin 1773, jour de la Fête-Dieu et le jeudi suivant, jour de l'Octave, dans les cours de la manufacture royale des Gobelins, Paris, 1773 ó 1774*).

(C2) *Otro de la Galeria de Luxembur en...* 300

(*Gallerie du Palais du Luxembourg peinte per Rubens et dessinée par Nattier, Paris, 1710*).

(C3) *Otro de ornatos de la Fose en...* 300

(Jean Charles DELAFOSSE, *Livre de Gaînes dans le goût antique*).

(C4) *Otro de las Cinco Reglas de Arquitectura de Viñola en...* 15

(VIGNOLA, *Règles des cinq ordres d'Architecture*, varias ediciones de Jean y Pierre Jean Mariette).

(C5) *Otro de las Vistas de Rems en...* 280

(LE GENDRE, *Description de la Plaza de Louis XV que l'on construit à Reims, Paris, 1765*).

(C6) *Otro de las funciones en Barcelona dadas a Carlos tercero en...* 80

(*Máscara Real executada por los Colegios y Gremios de la ciudad de Barcelona para festejar el feliz dessea-do arribo de nuestros augustos soberanos D.<sup>n</sup> Carlos tercero y D.<sup>a</sup> María Amalia de Saxonía, con el Real Príncipe e Infantes, Barcelona, 1764*).

(C7) *Otro de las Obras de Sophart en...* 120

(*Collection de Cul de Lampes et Fleurons Inventés et Dessinés par M.<sup>r</sup> Bachelier, Peintre du Roy Tirée de la grande Edition in-folio des Fables de la Fontaine, et Gravés par PP. Choffard, Paris, [1760]*).

(C8) *Otro del mismo en...* 100

(*2.<sup>me</sup> Suite de Culs de Lampes et Fleurons Inventés et Dessinés par M.<sup>r</sup> Bachelier P.<sup>tre</sup> du Roy Tirée de la gran-de Édition in-fº des Fables de la Fontaine et Gravés par P.P. Choffard, Paris, [1762]*).

(C9) *Un quaderno de diez Anathomias por torthevert y Pilles en...* 30

(François TORTEBAT, *Abrégé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture... par M. de Piles, Paris, 1733 ó 1765*).

(C10) *Otro Arte de escribir por Palomares y gravadas por Asensio en cinquenta r.<sup>s</sup>...* 50

(Francisco Xavier de Santiago PALOMARES, *Arte nuevo de escribir inventada por el insigne maestro Pedro Díaz Morante: ilustrada con nuestras originales y varios discursos conducentes al verdadero Magisterio de Primeras letras, Madrid, 1776*).

(C11) *Otro, Gauinete de vellas artes por Bruno en...* 40

(C12) *Otro obras de Perrie de las estampas o estatuas antiguas de Roma en...* 200

(François PERRIER, *Les Statues antiques de Rome, 1638*).

(C13) *Otro para aprender a dibujar de varios autores en...* 100

(Charles-Antoine JOMBERT, *Méthode pour apprendre le desiiin... enrichie de 100 planches représentant diffé-rentes parties du corps humain d'après Raphaël et les autres grands maîtres, Paris, 1755*).

(C14) *Un quaderno de varias cosas de Cazes y gravada por Cochin en...* 40

(C15) *Varios papeles de musica en...* 60

### **(Cuerpo D) Dibujos de Lapiz de principios hasta figuras exclusive**

(D1) *Son en todos trescientos valuados unos con otros a dos r.<sup>s</sup> que inportan seiscientos...* 600

(D2) *Idem de figuras Academicas setenta y cinco que valuadas unas con otras a quatro r.<sup>s</sup> importan...* 260

(D3) *Doscientas sesenta y siete Contrapruevas de los dibujos arriva dhos valuados en...* 133

(D4) *Varios Papeles dibujados de Pastel rasgunos y estampas sueltas y libritos de vistas valuado en...* 250

(D5) *Dibujos de Aguadas y otros gravados en todos ochenta y siete a real...* 87

(D6) *Papel barnecido quinze pliegos en...* 15

**(Cuerpo E) Estampas puestas en sus marcos con christ.**

(E1) *Vista de Aranjuez en...* 160

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Vista del palacio de Aranjuez*, por dibujo de Domingo de AGUIRRE).

(E2) *S.<sup>n</sup> Juan y la Magdalena Compañeras...* 154

(Todo hace pensar que se trate de una primera tirada de esta pareja de estampas de sendos cuadros de MENGES que vieron la luz en 1784. Ver II y I2).

(E3) *El San Bruno en...* 60

(Manuel SALVADOR CARMONA, *San Bruno*, de la escultura de Manuel PEREIRA dibujada por Mariano SALVADOR MAELLA).

(E4) *El Marrueco en...* 10

(Ver B7).

(E5) *La Alegoría grande de Carlos 3<sup>o</sup> en...* 200

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Alegoría de Carlos III*, por Francisco SOLIMENA).

(E6) *San Pedro Alcántara en...* 120

(Manuel SALVADOR CARMONA, *San Pedro Alcántara*, por la escultura de Francisco GUTIÉRREZ dibujada por Fernando SELMA).

(E7) *Los medallones del Rey y Príncipes en...* 60

(Ver B3).

(E8) *La Patente de la Academia en...* 60

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Patente de la Real Academia de San Fernando*, por dibujo de Antonio GONZÁLEZ VELÁZQUEZ).

(E9) *San Antonio de los Alemanes en...* 40

(Manuel SALVADOR CARMONA, *San Antonio de Padua*, por dibujo de Mariano SALVADOR MAELLA).

(E10) *Nuestra señora de la Correa en...* 40

(E11) *Dauid y la Iglesia su compañera...* 30

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Alegoría de la Iglesia*, y, *El rey David*, por dibujo de Mariano SALVADOR MAELLA).

(E12) *Nuestra Señora de Mexico y un Christo compañeras en...* 20

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Virgen de Guadalupe*, por pintura de Miguel CABRERA. Del *Cristo en la Cruz* grabó tres versiones, dos de Diego VELÁZQUEZ y una de Alonso CANO).

(E13) *La Princesa e Iriarte compañeras en...* 40

(Manuel SALVADOR CARMONA, *M.<sup>a</sup> Luisa de Borbón*, según dibujo de Genaro de BOLTRI; *Juan de Iriarte*, por invención de Mariano SALVADOR MAELLA).

(E14) *S.<sup>ta</sup> Juana Fremiot y s.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Asis...* 20

(Manuel SALVADOR CARMONA, *San Francisco*).

(E15) *Los quatro retratos de los compañeros que fueron a Paris en...* 12

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Tomás López*, *Alfonso Cruzado*, *Juan de la Cruz* y *Manuel Salvador Carmona*).

**(Cuerpo F) Estampas puestas en Marcos negros con filetes dorados y sin christ.**

(F1) *El Niño de Rubens en...* 24

(Manuel SALVADOR CARMONA, *El hijo de Rubens*, de P.P. RUBENS).

(F2) *La Magdalena con los Angeles en...* 20

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Santa María Magdalena en el sepulcro*, de F. BARBERIUS).

(F3) *Otra Magdalena del Ortolano en...* 20

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Aparición de Cristo a María Magdalena*, de Carlo VAN LOO).

(F4) *La Virgen de Vandic en...* 34

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Virgen con el Niño*, de Antón Van Dick).

(F5) *La Magdalena compañera en...* 34

(Manuel SALVADOR CARMONA, *Santa María Magdalena despojándose de las galas*, de Charles LE BRUN. Ver A152).

(F6) *Un Christo Crucificado en...* 15

(Ver E12).

(F7) *La Virgen de Murillo en...* 15

(Ver B4).

- (F8) *Un juguete con su Perro y el Compañero con un Gato...* 44  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Amusement de la jeunesse*, por pintura de F. EISEN).
- (F9) *Dos retratos Compañeros de dos Pintores...* 48  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *François Boucher*, y, *Hyacinthe Collin de Vermont*, por pinturas de Alexandre ROSLIN).
- (F10) *Una resurreccion en...* 50  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *La Resurrección*, de Carlo VAN LOO).
- (F11) *Un efecto de noche con su compañero...* 40
- (F12) *Una Alegoría de medallas Minerba...* 8  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Minerva y Hércules*, por dibujo de Alejandro GONZÁLEZ VELÁZQUEZ).
- (F13) *Tres retratos y un Christo pequeños a seis r.<sup>s</sup> cada uno en...* 24  
(Alguno de los retratos hechos en Francia. Para el Cristo ver E12 y F6)
- (F14) *Retrato de Luis quince en...* 15  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Luis XV*, de RIGAUD).
- (F15) *Quinze quadros dorados con christales con unos Pajaros de Agua de tinta de china a treinta r.<sup>s</sup> cada uno importan quatrocientos y cinquenta r.<sup>s</sup>...* 450
- (F16) *Dos retratos de Lapiz en Papel pardo con sus marcos obalados dorados y con sus christales a sesenta r.<sup>s</sup> cada uno importan...* 120
- (F17) *Otro mas pequeño en la misma forma...* 30
- (F18) *Otro maior de una Señora dibujando en cien r.<sup>s</sup>...* 100
- (F19) *Retrato del Rey en estampa con marco de caoba en...* 12  
(Ver B1).
- (F20) *Una Conclusion con media caña en...* 60
- (F21) *Dos estampas del Quijote en quadros de color de Caova en...* 30  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Don Quijote leyendo libros de caballerías*, y, *Don Quijote arremete contra unos monjes benedictinos*, por dibujos de José del CASTILLO).
- (F22) *Otros dos marcos de Pajaros a treinta r.<sup>s</sup> cada uno en...* 60
- (F23) *Un Marco de Pino en blanco con su christal en...* 15
- (F24) *Una resurreccion con marco dorado sin christal en...* 14  
(Ver F10).
- (F25) *Una Virgen de Vandic en la misma conformidad en...* 14  
(Ver F4).
- (F26) *Un retrato y una estampa Alegorica con marcos negros y Perfil dorado a seis r.<sup>s</sup> cada uno en...* 12
- (F27) *tres retratos uno del Rey y los dos del Principe y Princesa en...* 15  
(Ver B3).
- (F28) *Quatro cauezas dibujadas a pluma con marcos redondos y dorados a seis r.<sup>s</sup> cada una en...* 24
- (F29) *Un retrato de lapiz con marco dorado en...* 15
- (F30) *Cinco cauezas dibujadas de lapiz en Papel Pardo con diferentes marcos a ocho r.<sup>s</sup> cada una importan quarenta r.<sup>s</sup>...* 40
- (F31) *Quatro figuras vestidas de tela a ocho r.<sup>s</sup> cada una en...* 32
- (F32) *Dos muestras de letra escrita de mano con marcos de color de caoba y sus christales a veinte r.<sup>s</sup> cada una importan...* 40
- (F33) *La Alegoría del Plano de Aranjuez con media caña de color de caoba...* 60
- (F34) *Dos estampas que representan la tragedia y la comedia en sus marcos negros con perfiles dorados y christales a sesenta r.<sup>s</sup> cada una en doscientos y quarenta r.<sup>s</sup>...* 240  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *La comédie*, y *La tragédie*, por Carlos VAN LOO).
- (F35) *Un Nacimiento de Christo con marco como los arriva dhos en...* 44  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *La Adoración de los Pastores*, por pintura de Jean-Baptiste-Marie PIERRE).
- (F36) *Quatro cauezas dibujadas de pastel con marcos negros y perfiles dorados y christales a sesenta r.<sup>s</sup> cada una en doscientos y quarenta r.<sup>s</sup>...* 240
- (F37) *Quatro marcos e pino con sus tablas y en ellas unas estampas pegadas que representan varios trages en...* 20  
(...)

**(Cuerpo G) Pinturas al Oleo**

- (G1) *Una Nuestra Señora con el Niño en los Brazos por Murillo de dos barras de largo con marco dorado, en dos mil r.s...* 2000  
(G2) *Una Concepcion de dho Murillo sin marco en ochocientos r.s...* 800  
(G3) *Un San Joaquín y la Virgen por Jordan con marco negro y perfiles dorados en ciento y cinquenta r.s...* 150  
(G4) *Un San Pedro Compañero del mismo Autor con igual marco en...* 150  
(G5) *Nuestra señora San Josef y Niño copias por Murillo en...* 400  
(G6) *Un charlatan sacamuelas copias por Roelan Flam.co en...* 400  
(G7) *Un retrato de Carlos Tercero copiado por el de Mens en...* 500  
(G8) *Un Bozeto de Carlos de la Traversa en trescientos r.s...* 300  
(G9) *Una miniatura de Mase en...* 300  
(Jean-Baptiste MASSÉ)  
(G10) *Dos Países con marcos dorados a ochenta r.s cada uno en ciento y sesenta...* 160  
(G11) *Un retrato pequeño al óleo vestido de golilla con marco dorado en cien r.s...* 100

**(Cuerpo H) Herramientas Utensilios y materiales pertenecientes al arte del Gravado**

- (H1) *Doscientos y setenta y cinco Buriles a dos reales cada uno en...* 550  
(H2) *Ocho Puntas con sus mangos de corcho a quatro r.s cada una en...* 32  
(H3) *Quatro bruñidores con sus mangos en ochenta r.s...* 80  
(H4) *Rascadores de tres filos y de quatro en treinta y quatro r.s...* 34  
(H5) *Treinta y dos puntas para gravar al Agua fuerte en...* 8  
(H6) *Diez mangos de Buriles y diez de puntas en ochenta r.s...* 80  
(H7) *Tres reglas Paralelas en...* 150  
(H8) *Dos reglas simples una grande y otra pequeña en...* 30  
(H9) *Dos esquadras de madera en...* 8  
(H10) *Un estuche con tres compases y demas cosas en...* 75  
(H11) *Tres compases sueltos en...* 50  
(H12) *Una Piedra grande para afilar los Buriles en...* 300  
(H13) *Otra mediana en...* 120  
(H14) *Otra usada en...* 40  
(H15) *Otra pequeña en...* 10  
(H16) *Un Panto-Grafo o mono en expresion bulgar para reducir en...* 600  
(H17) *Una Camara obscura en...* 150  
(H18) *Una lampara para gravar de noche en sesenta r.s...* 60  
(H19) *Tres lapizeros y quinzen lapizes Plomo ordinarios en sus Palos en...* 15  
(H20) *Ocho Lapices Plomo finos en sus Palos en doze r.s...* 12  
(H21) *Una Porcion de Lapis encarnado de franzia en Cien r.s...* 100  
(H22) *Otros blancos y de composicion en treinta r.s...* 30  
(H23) *Un tas con su compas corvo y martillo en...* 150  
(H24) *Varias otras cosas de varnices Agua fuerte, Botellas Va en cien r.s...* 100  
(H25) *Cobre dispuesto para gravar en diferentes Planchas que todas importan mil novecientos ocho r.s...* 1908  
(H26) *Ocho resmas de Papel de a catorce para estampar en mil y quinientos r.s...* 1500  
(H27) *Medio Cajon de Polvos para estampar de Francfort...* 1000

**(Cuerpo I) Laminas que estan sin concluir y su valor segun el estado en q.e se hallan**

- (I1) *San Juan por el Cavallero Mengs en seis mil r.s...* 6000  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *San Juan Bautista*, de Anton Rafael MENGES).  
(I2) *La Magdalena por el mismo en seis mil r.s...* 6000  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Santa M.ª Magdalena*, de Anton Rafael MENGES).  
(I3) *El Retrato de dho Cavallero Mengs en mil y doscientos r.s...* 1200  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Anton Rafael Mengs*, por si mismo).  
(I4) *Una del Quijote en dos mil r.s...* 2000  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Don Quijote durante la batalla contra los pellejos de vino*, por dibujo de Antonio CARNICERO).



### **(Cuerpo J) Concluidas**

- (J1) *Una Virgen por Murillo a medio uso en mil y quinientos r.s...* 1500  
(Ver B4).
- (J2) *Otra de Carlos tercero nueva en tres mil r.s...* 3000  
(Ver B1).
- (J3) *Otra de Felipe el bueno nueva en tres mil r.s...* 3000  
(Ver B2).
- (J4) *Otra de los medallones del rey y Principes a medio uso en...* 1400  
(Ver B3).
- (J5) *Otra de Santa Rita de Casia quasi nueva en seiscientos r.s...* 600  
(Ver B5).
- (J6) *Otra del embajador de Marruecos quasi nueva en...* 300  
(Ver B6).
- (J7) *Fachada para la Guia nueva en...* 300  
(Manuel SALVADOR CARMONA, *Portada del Calendario manual y guía de forasteros en Madrid para el año de 1785*, por dibujo de Pedro ARNAL).
- (J8) *Retrato del rey para la Guia quasi nuevo en...* 600  
(Ver B1)
- (J9) *Otras quatro bastantemente usadas todas ellas en...* 400
- (J10) *Otras dos en cien r.s...* 100
- (J11) *Otro retrato medio gastado en...* 200
- (J12) *Un espejo grande para el gravado en...* 50  
(...)

### **(Cuerpo K) Libros de que se compone la Biblioteca**

- (K1) *El Salustino de a folio en Pasta en ...* 400  
(Cayo Crispo SALUSTIO, *La conjuración de Catilina y la guerra de Jugurta*, Madrid, 1772).
- (K2) *Flor Sanctorum de Riva de Neira de tres tomos de a folio en pasta en...* 130  
(Pedro de RIBADENEYRA, *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos... a la fin de la segunda parte van añadidas muchas vidas de Santos... por el Padre Nieremberg*, varias ediciones).
- (K3) *Historia del antiguo y nuevo testam.<sup>to</sup> por el Padre Herra milanes, y traducido en español por un sazerdote secular en ocho tomos en quarto...* 135  
(Carlos Antonio ERRA, *Historia del Viejo y Nuevo testamento. Trad. del latín por un sacerdote secular*, Madrid, 1774-75).
- (K4) *Historia de España por Mariana en dos tomos de a folio en pasta en...* 100  
(Juan de MARIANA, *Historia General de España*, Toledo, 1601, varias ediciones).
- (K5) *Obras sueltas de d.<sup>n</sup> Juan de Yriarte dos tomos en pasta duplicada en quarto de marquilla en...* 90  
(Juan de IRIARTE, *Obras sueltas publicadas en obsequio de la Literatura, a expensas de varios Cavalleros amantes del ingenio y del mérito*, Madrid, 1774)
- (K6) *Practica y theorica de la Pintura por Palomino en dos tomos en pasta de folio en...* 240  
(Antonio PALOMINO DE CASTRO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715-24).
- (K7) *Juan de Arphe un tomo en pasta en folio en...* 26  
(Juan ARFE DE VILLAFÑE, *De varia commensuración para la Escultura y Architectura*, varias ediciones en folio).
- (K8) *Discursos de la religion Castramentacion, asiento del Campo, vaños y exercicios de los antiguos romanos, y Griegos un tomo en pasta del Ylustre Guillermo de Choul, y traducido en castellano por el Maestro Balthasar Perez, quarto de marquilla en sesenta r.s...* 60  
(Guillermo de CHOUL, *Los discursos de la religion, castramentación, asiento del Campo, Baños y exerçios de los Antiguos Romanos y Griegos*, Lión, 1579).
- (K9) *Oraciones de mañana y tarde para todos los dias de la semana en tres idiomas, Latino, Español y frances en un tomo en quarto...* 75  
(*Prières du matin et du soir pour tous les jours de la semaine. Breves Instrucciones y Oraciones para disponerse, y recibir el Sacramento de la Penitencia y Comunió, sacadas del V. Padre Maestre Fr. Luis de Granada*, [Madrid, 1770]).

- (K10) *Florez, Clave Historial en...* 14  
(Fr. Enrique FLÓREZ DE SETIÉN, *Clave historial con que se abre la puerta a la Historia eclesiástica y política, chronologia de los Papas y Emperadores, Reyes de España, Italia y francia, con el origen de todas las Monarquías*, Madrid, varias ediciones)
- (K11) *Compendio de españa en dos tomos traducido por el Padre Ysla, octauo en marquilla...* 24  
(José Francisco de ISLA, *Compendio de la historia de España*, Madrid, 1771 ó 1776).
- (K12) *Obras de Quevedo dos tomos octauo en marquilla en...* 30  
(Francisco de QUEVEDO y VILLEGAS, *Obras escogidas*, Amberes y París, 1757).
- (K13) *Viage de españa en ocho tomos por d.º Antonio Pons, octauo de marquilla en...* 112  
(Antonio PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1772-1778).
- (K14) *Las eroticas de Villegas dos tomos, octauo en marquilla en...* 30  
(Estevan Manuel de VILLEGAS, *Las Eróticas y traducción de Boecio*, Madrid, 1774).
- (K15) *Parnaso español en ocho tomos octavo en marquilla en...* 104  
(*Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, 1768-1778).
- (K16) *Arauca de ercilla dos tomos en octauo de marquilla en...* 32  
(Alonso de ERCILLA y ZÚÑIGA, *La Araucana, primera, segunda y tercera parte*, Madrid, 1776).
- (K17) *D.º Quijote de la Mancha dos tomos en octauo de marquilla en...* 26  
(Miguel de CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Posiblemente cualquiera de las ediciones que contaba con grabados de Boutatts, o tal vez, dos de los cuatro volúmenes de la edición de Joaquín de Ibarra de 1771, con grabados de Monfort).
- (K18) *Espejo del hombre criado, y christianamente Instruido un tomo en octauo...* 6  
(Juan de LARRAONDO, *Espejo del hombre criado y christianamente instruido*, Madrid, 1735).
- (K19) *Instruccion militar christiana traducida por d.º vicente de los rios un tomo en octauo en...* 4  
(*Instrucción militar christiana. Traducida del francés para uso de los caballeros cadetes del Real Colegio Militar de Segovia por D. Vicente de los Ríos*, Madrid, 1774).
- (K20) *Escuela del mundo un tomo en octauo en...* 6  
(Eustache LENOBLE, baron de Saint Georges, *Escuela o Ciencia del Mundo para todos los estados, en que se enseña el verdadero modo de saber vivir en él con honra, y provecho*, Madrid, 1749).
- (K21) *Oraciones varias para los siete dias de la semana de Fr. Luis de Granada un tomo en octauo en...* 4  
(Fr. Luis de GRANADA, *Oraciones y exercicios espirituales para todos los días de la semana*, Madrid, 1772).
- (K22) *Atlas Geografico por Lopez un tomo en...* 8  
(Tomás LÓPEZ, *Atlas geográfico del Reyno de España e Islas adyacentes., con una breve descripción de sus provincias*, París, 1756-57 ó Madrid, 1757)
- (K23) *Principios de Geografia un tomo en octauo enmarquilla por Lopez en...* 10  
(Tomás LÓPEZ, *Principios geográficos aplicados al uso de los Mapas*, Madrid, 1775-78)
- (K24) *Gramatica Latina por d.n Juan de Yriarte un tomo en Pergamino en octauo de Marquilla en...* 10  
(Juan de IRIARTE, *Gramática latina escrita con nuevo método y nuevas observaciones en verso castellano con su explicación en prosa*, Madrid, 1771).
- (K25) *Imitacion de Christo por Kempis un tomo en...* 3  
(Tomás de KEMPIS, *Los libros de la imitación de Nuestro señor Jesu Christo*, Madrid, 1775)
- (K26) *Viage del Comandante Viron por Hortega un tomo en quarto en...* 14  
(John BYRON, *Viage alrededor del Mundo. Trad. del inglés, é ilustrado con notas, por Casimiro [Gómez] Ortega*, Madrid, 1769).
- (K27) *Dos tomos de Comedias de varios Autores en quarto en Pergamino en veinte r.º...* 20
- (K28) *Vida del B. Fr. Thomas de la virgen un tomo en Pergamino...* 6  
(Fr. Eusebio del SANTÍSIMO SACRAMENTO, *Vida del venerable Padre Fr. Tomás de la Virgen religioso de la orden de descalzos de la Santisima Trinidad*, Madrid, 1717).
- (K29) *Tratado de la oracion por san Pedro Alcantara un tomo en Pergamino...* 3  
(Fr. Luis de GRANADA, *Tractado de Oración mental, y exercicios espirituales*).
- (K30) *Ramillete de flores un tomo en Pergamino en...* 3
- (K31) *Segunda parte de la Diana de George por Alonso Perez un tomo en octauo, y Pergamino en...* 18  
(Jorge de MONTEMAYOR, *Segunda parte de la Diana de George de Monte Mayor por Alonso Pérez*, Madrid, 1586).
- (K32) *Vida de d.º Miguel de Zerbantes por Maianz en octauo y Pergamino...* 3  
(Gregorio MAYÁNS y SISCAR, *Vida de Miguel de Cervantes*, Valencia, 1737; Madrid, 1750 ó 1777).

- (K33) *Institucion y estatutos de la real orden de San Genaro en... 10*  
 (Instituciones y Estatutos de la Real Orden de San Genaro establecidos por la Magestad de Carlos Borbón Rey de las dos Sicilias... en el día 3 del mes de julio del año 1738, Nápoles, 1740 ó 1764).
- (K34) *Guía de Pecadores de Fr. Luis de Granada un tomo en Pergamino... 9*  
 (Fr. Luis de GRANADA, *Guía de Pecadores*, Lisboa, 1556, varias ediciones).
- (K35) *Escarmiento del Alma por Morales un tomo en octauo, y Pergamino... 4*  
 (Fr. Andrés Jerónimo de MORALES, *Escarmiento de la alma y guía a la union con Dios*, Zaragoza, 1665 ó Puebla de los Ángeles, 1736)
- (K36) *Oracion, y meditacion por Fr. Luis de Granada un tomo en ostauo y Pasta en... 6*  
 (Fr. Luis de GRANADA, *Libro de la Oración y Meditación en el qual se trata de la Consideración de los principales mysterios de nuestra Fe*, varias ediciones)
- (K37) *Compendio historico de la religion por Pinton un tomo de tafilete en octauo en... 14*  
 (José PINTON, *Compendio histórico de la Religion desde la creación del mundo hasta el estado presente de la iglesia*, Madrid, 1760).

**(Cuerpo L) Libros Franceses en Pasta**

- (L1) *La Verdadera, y solida verdad por San Fran.<sup>co</sup> de Sales un tomo en octauo en... 6*  
 (San Francisco de SALES, *La vraie et solide piété expliquée*, París, 1729).
- (L2) *Historia unibersal por Bosuet en dos tomos en... 20*  
 (Jacques Bénigne BOSSUET, *Discours sur l'histoire universelle, depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne*; cualquiera de las ediciones que incluyen la continuación de Jean de La Barre).
- (L3) *Tratado del amor de Dios por s.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Sales dos tomos en... 20*  
 (San Francisco de SALES, *Le traité de l'amour de Dieu*, París, 1763).
- (L4) *Cathecismo de Colvert tres tomos... 36.*  
 (François-Aimé POUGET, *Instructions générales en forme de catéchisme, où l'on explique en abrégé par l'Écriture sainte et par la tradition, l'histoire et les dogmes de la religion, la morale chrétienne, les sacraments, les prières, les cérémonies et les usages de l'Église. Imprimées par ordre de Messire Charles-Joachim Colbert*, París, 1702, v.e.).
- (L5) *Gramatica de retaut un tomo en... 12*  
 (Pierre RESTAUT, *Principes généraux et raisonnés de la grammaire françoise par demandes & par réponses*, París, 1730, varias ediciones).
- (L6) *Catecismo historico de fleuri un tomo... 6*  
 (Claude FLEURY, *Catéchisme historique, contenant en abregé l'histoire sainte, & la doctrine chrestienne*, París, 1682).
- (L7) *Tratado de la misericordia de dios en un tomo en... 8*  
 (Jean Joseph LANGUET DE LA VILLENEUVE DE GERGY, *Traité de la Confiance en la Miséricorde de Dieu*, varias ediciones).
- (L8) *Vida Deuota de San Fran.<sup>co</sup> de Sales un tomo en... 8*  
 (San Francisco de SALES, *Introduction à la vie devote*, Lión, 1608, varias ediciones).
- (L9) *Historia de la Biblia por royemont en catorce r.<sup>s</sup>... 14*  
 (Louis Isaac LEMAISTRE DE SACY y Nicolás FONTAINE, *Histoires du V. et du N. Testament, représentées avec des fig. et par des explications tirées des SS.PP.*, París, 1670, varias ediciones).
- (L10) *Combate espiritual un tomo en... 8*  
 (Lorenzo SCUPOLI, *Le Combat spirituel, ou De la perfection de la vie chrestienne*, París, varias ediciones).
- (L11) *El mentor moderno en doze tomos en dozauo por madama de Boomont en... 120*  
 (Marie LEPRINCE DE BEAUMONT, *Le mentor moderne; ou Instructions pour les garçons et pour ceux qui les élèvent*, París, 1772).
- (L12) *Curso de Arquitectura de Viñola un tomo en folio en... 90*  
 (Augustin Charles d'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les Ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtiments, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux dessins, ornemens & préceptes*, París, varias ediciones de Pierre Jean Mariette en 1738, 1750, 1756 y 1760).
- (L13) *Año Christiano doze tomos octauo en marquilla en... 140*  
 (Nicolas LE TOURNEUX, *L'Année Chrétienne, contenant les Messes des Dimanches, Fêtes et Féries de toute l'année en Latin et en François*, París, 1728).

- (L14) *Modo de gravar un tomo, octauo en marquilla en...* 30  
(Abraham BOSSE, *De la manière de graver à l'eau fort et au burin, et de la gravure en manière noire*, París, 1745).
- (L15) *Diccionario de la Vellas Artes un tomo en octauo en marquilla en...* 18  
(*Dictionnaire portatif des beaux Arts, on abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, París, 1709, varias ediciones).
- (L16) *Obras de Phelemon un tomo en octauo, y marquilla en...* 12  
(François FÉNÉLON, *Oeuvres philosophiques*, París, 1718).
- (L17) *Guia para la Confesion y Comunion por San Fran.<sup>co</sup> de Sales, un tomo en octauo y marquilla en...* 6  
(San Francisco de SALES, *Conduite de la Confession et de la Communion pour les ames soigneuses de leur salut*, París, 1712).
- (L18) *Historia Natural de Bufon doze tomos en octauo en...* 120  
(George-Louis LECLERC, conde de BUFFON, *Histoire naturelle, générale et paticulière*, París, varias ediciones).
- (L19) *Fabulas de la Fontana un tomo en octauo...* 12  
(Jean de LA FONTAINE, *Fables*, multitud de ediciones desde la primera de 1668).
- (L20) *Diccionario Yconologico un tomo en octauo...* 10  
(Honoré LACOMBE DE PREZEL, *Dictionnaire Iconologique, ou Introduction à la connaissance des Peintures, Sculptures, Médailles, Estampes*, París, 1756 ó 1758).
- (L21) *Vida de pintores un tomo en octauo...* 12  
(Roger de PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, París, 1699 ó 1715; Amsterdam, 1767).
- (L22) *Curso de Pintura un tomo en octauo...* 12  
(Roger de PILES, *Cours de Peinture par principes*, París, 1766 ó 1767).
- (L23) *Viage de los Contornos de Paris un tomo en octauo en...* 10  
(Antoine Nicolas DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville*, 1755).
- (L24) *Viage de Paris un tomo en octauo...* 16  
(Antoine Nicolas DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris; ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture & architecture*, 1749).
- (L25) *Abenturas de telemaco dos tomos en octauo en...* 24  
(François FÉNÉLON, *Les Aventures de Telemaque, fils d'Ulysse*, varias ediciones).
- (L26) *Secretos de Artes y oficios dos tomos en octauo en...* 20  
(*Secrets concernant les arts et metiers. Nouvelle ed., revue, corrigé et considérablement augmentée*, Nancy, [1721]; Bruselas, 1758, 1762 ó 1766).
- (L27) *Vida de San Fran.<sup>co</sup> de Sales dos tomos en octauo en...* 20  
(Jacques MARSOLLIER, *La Vie de St. François de Sales*, París, 1700-01).
- (L28) *Vida de la Venerable Chantal un tomo en octauo en...* 6  
(Jacques MARSOLLIER, *Vie abrégée de la bienheureuse Mère de Chantal*, París, 1715).
- (L29) *Phisica del Abate Nolee seis tomos en octauo de Marquilla en noventa r.s...* 90  
(Jean-Antoine NOLLET, *Leçons de physique expérimentale*, París, 1743-48).
- (L30) *Diccionario de Gravado tres tomos en octauo en...* 30  
(Fr. BASAN, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure*, París, 1767).
- (L31) *Dialogos entre maestra y Discipula de Madama Boomont dos tomos en octauo en...* 20  
(Marie LEPRINCE DE BEAUMONT, *Magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction dans lesquels on fait penser, parler, agir les jeunes gens suivant le génie, le tempérament et les inclinations d'un chacun*, Lión, 1758. También puede ser *Magasin des adolescentes*).
- (L32) *Geografia manual por el abate Expilli un tomo en...* 6  
(Jean Joseph EXPILLY, *Le géographe manuel, contenant la description de tous les pays du monde... les changes & les monnies des principales places de l'Europe*, París, 1747, 1757 ó 1758).
- (L33) *Obras del Padre Burdalú quinze tomos en octauo y marquilla en...* 150  
(Louis BOURDALOUE, *Oeuvres*, París, 1707-1734).
- (L34) *Paraiso perdido de Militon quatro tomos en octauo en...* 30  
(John MILTON, *Le Paradis perdu, poëme héroïque, traduit de l'anglois; avec les remarques de M. Addisson*, París, 1765).

- (L35) *Pasatiempo agradable un tomo en... 4*  
 (*Le Passe-Tems agréable, ou nouveaux choix de bonsmots, de pensées ingénieuses, et de rencontres plaisantes, enrichi d'une élite des plus vives gasconnades, qui sont point dans le Gasconiana*, 1709, varias ediciones).
- (L36) *Tratado de Geometria un tomo en... 16*  
 (Sébastien LE CLERC, *Traité de géométrie theorique et pratique, à l'usage des artistes*, París, 1690; las ediciones de C. A. Jombert en París, 1744, 1764 ó 1774).
- (L37) *Vida de la Venerable chantal por el Abate marsollier dos tomos en octauo en... 16*  
 (Jacques MARSOLLIER, *La vie de la Bienheureuse Mère de Chantal*, París, 1717).
- (L38) *un Libro de musica Apaisado en ocho r.s... 8*  
 (¿José HERRANDO, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, [Madrid, 1757]?).
- (L39) *Combercion de un Pecador por el Padre Salazar un tomo en octauo... 8*  
 (Francisco de SALAZAR, *La conversion d'un pêcheur réduite en principes*, Lovaina, 1726 ó Nantes, 1727).
- (L40) *Poema de Raccini un tomo en octauo en... 6*  
 (Louis RACINE, *Poëme sur la grâce*, París, 1720).
- (L41) *Arte de Cozina un tomo en octauo de marquilla en... 10*
- (L42) *Rollen historia antigua catorce tomos en octauo y marquilla en ciento y sesenta r.s... 160*  
 (Charles ROLLIN, *Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Medes et des Perses, des Macedoniens, des Grecs*, París, 1730-38).
- (L43) *Retiro espiritual del Padre Burdalou en... 10*  
 (Louis BOURDALOUE, *Retraite spirituelle à l'usage des communautez religieuses*, París, 1721, varias ediciones).

## NOTAS

- <sup>1</sup> Algunos aspectos de este trabajo fueron expuestos en mi comunicación "Manuel Salvador Carmona en París: Su aportación a la RSBAP", en *"La RSBAP y Europa" V Seminario de Historia de la R.S.B.A.P.* celebrado en San Sebastián los días 24, 25 y 26 de octubre de 1996.
- <sup>2</sup> Los estudios biográficos fundamentales siguen siendo, conde de la VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889, t. II, pp. 103-111; V. CARDERERA, "Manuel Salvador Carmona", en *El Arte en España*, I, 1862, pp. 58-68, reeditado en Valencia, 1950 con prólogo de A. Rodríguez Moñino; E. SHERMAN FONT, "A biography of Manuel Salvador Carmona in The Hispanic Society of America", en *Homenaje al Prof. Rodríguez Moñino*, Madrid, 1966, t. II, pp. 1-13; J. CARRETE PARRONDO, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*, Madrid, 1978. El catálogo de su obra en Idem, *El grabado a buril en la España Ilustrada*, Madrid, 1989. Ceán Bermúdez no incluyó en su *Diccionario de artistas* la biografía de Manuel Salvador Carmona cuya ficha preparatoria se conserva en el manuscrito 21.455-8 de la (B)iblioteca (N)acional de (M)adrid, en J. MARTÍN ABAD, "Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermúdez en la Biblioteca Nacional", en *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, 1991, p. 4; "Ydioma universal" *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996, pp. 94-95, n.º 46.
- <sup>3</sup> SHERMAN, *op. cit.*, p. 6.
- <sup>4</sup> C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, (ed. española), Madrid, 1989, p. 273.
- <sup>5</sup> El discurso fue publicado en la *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública el 4 de agosto de 1790*, Madrid, [1790]. Citamos de la introducción y edición de J. CARRETE PARRONDO, "José de Vargas Ponce: Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado", en *Revista de Ideas Estéticas*, 133, Madrid (1976), pp. 61-90.
- <sup>6</sup> P. P. CHOFFARD, *Notice historique sur l'art de la gravure en France*, París, 1804, pp. I-II.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, p. 59.
- <sup>8</sup> BÉDAT, *op. cit.*, pp. 273-274.
- <sup>9</sup> La carta de Luís Ferrari y las anotaciones de Ulloa de 4 de mayo son previas al viaje de los pensionados, en A. RODRÍGUEZ VILLA, *Don Cenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada*, Madrid, 1878, pp. 365-368.
- <sup>10</sup> El inventario de su producción parisina en BÉDAT, *op. cit.*, pp. 274-275; J. CARRETE PARRONDO, "Grabados de Manuel Salvador Carmona realizados en París (1752-1762)", en *Academia*, 59, Madrid (1980), pp. 125-157.
- <sup>11</sup> Sobre el proceso de recepción en la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* ver F. COURBOIN, *L'estampe française. Graveurs et Marchands*, París y Bruselas, 1914, pp. 151-153.
- <sup>12</sup> E. PÁEZ RÍOS, *Iconografía hispana*, Madrid, 1966, t. III, p. 36, n.º 8433-2; CARRETE, *El grabado a buril op. cit.*, p. 62, n.º 33. La alegoría de la amistad es representada en la emblemática como una mujer que muestra su corazón donde tiene escritas las palabras *Longe & Prope*, en H. F. BOURGUIGNON "Gravelot", *Iconologie par figures ou Traité complet des Allégories*, París, 1791, t. I, p. 23.
- <sup>13</sup> Nicolás Cochín hijo popularizó este tipo de retratos que tuvieron tanto éxito en la década de 1750 y primeros años de la siguiente. Los llamados *Cochins* más conocidos fueron los retratos del conde Caylus, de Bouchardon y del marqués de Marigny por dibujo y grabado del propio Cochín. Laurent Cars, Lempereur, Watelet, Augustin de Saint-Aubin y J. M. Moreau también realizaron estos retratos. Sobre el género del retrato en general y de los *Cochins* en particular, ver J. DUPORTAL, *La gravure de portraits et de paysages*, París y Bruselas, 1926, pp. 3-18.
- <sup>14</sup> F. PATIER, *la biblioteca de Tomás López seguida de la relación de los mapas impresos, con sus cobres, y de los libros del caudal de venta que quedaron a su fallecimiento en Madrid en 1802*, Madrid, 1992, p. 14. Alfonso Cruzado en la carta de dote de su segunda mujer Bárbara Jadraque se declaraba viudo de su primera mujer francesa, en (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos de (M)adrid, pr. 18.892, fs. 337-338 v. (28-III-1767).
- <sup>15</sup> No hemos encontrado ninguna relación con la saga de grabadores franceses del mismo apellido. Además de Louis Legrand (París 1723-1807), el artista más destacado, ejercieron el grabado su hijo Augustin Claude Simon nacido en 1766; Hyacinthe Legrand nacido en 1755 en Lorraine; el arquitecto y grabador Jacques Guillaume Legrand (1743-1807); y Pierre François nacido en 1743 en Poiteau y muerto después de 1824, en Y. SJÖBERG, *Inventaire du fonds français graveurs du XVIIIe siècle*, París, 1974, t. XIII, pp. 557-665; R. PORTALIS y H. BÉRALDI, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Nueva York, 1970 (ed. facsímil), t. II, pp. 619-623.
- <sup>16</sup> Nombraron como herederos a sus respectivos padres ante la falta de descendencia. Sus compañeros Alfonso Cruzado, Tomás López y Juan de la Cruz, además de Antonio Sancha y Francisco Alonso fueron los testigos del documento, en AHPM, pr. 18.625, fs. 137-139 (31-V-1763).
- <sup>17</sup> Se nombraron herederos mutuamente por lo que tenían que deshacer lo hecho en el poder para testar anterior. El testamento está acompañado de dos copias de sendos documentos escriturados en Nava del Rey y Chalons-sur-Saone por los que sus respectivos padres se apartaban del derecho de ser herederos de sus hijos que habían alcanzado en el documento de 1763. Como testigos repiten sus compañeros de París y Francisco Alonso, en AHPM, pr. 18.625, fs. 366-377 (23-I-1765).
- <sup>18</sup> El 7 de octubre de 1770 Margarita Legrand otorgaba su poder a Joannon vecino de Chalons para que le representase en la tramitación de los bienes dejados a la muerte de su padre Alejandro Legrand en la citada localidad francesa, en Auxonne (Borgoña) y en Ponte (Normandía), en AHPM, pr. 18.985, f. 451. Otro más a un tal Delaquaire para gobernar los bienes de su padre en Normandía, en AHPM, pr. 18.985, f. 561 (8-VI-1771). Y el último poder en favor de su hermana para cobrar los sueldos atrasados de Alejandro Legrand, en AHPM, pr. 18.986, f. 40 (23-IV-1772).
- <sup>19</sup> Su partida de defunción en (A)rchivo de la (P)arroquia de (S)an (S)ebastián, Lib. 33 Dif. f. 110 v. Fue enterrada en la parroquia de Santa Coloma extramuros de Segovia.
- <sup>20</sup> La partida de nacimiento en APSS, Lib. 44 Baut. f. 190 v. (4-II-1771). Diferentes poderes de Manuel Salvador Carmona como tutor de su hija para cobrar y administrar las posesiones heredadas de su madre, en AHPM, pr. 18.989, f. 204 (25-II-1783); pr. 20.968, f. 87 (6-II-1786); pr. 20.212, f. 116 (7-II-1793). Gravemente enferma dio poder para testar en favor de su padre el 12 de febrero de 1796, en AHPM, pr. 21.515, fs. 15-16. Falleció soltera el 17 de marzo de ese mismo año, en APSS, Lib. 38 Dif. f. 26. Manuel Salvador Carmona otorgó el testamento de su hija María Josefa el 16 de abril de 1796, en AHPM, pr. 21.515, fs. 29-33 v.

- 21 Nombra tutores de su hija de 6 años a su padre y sus hermanos José y Juan Antonio vecinos todos de Madrid. En caso de surgir algún problema con la tutela de su hija nombraba consultor a Isidro de la Granja oficial mayor de la secretaría de Estado y del Despacho Universal de Marina por *la grande intimidad, satisfacción y confianza que [le] tengo*. Su hija quedaba como su única y universal heredera y como sus testamentarios su padre, sus hermanos, su primo Bruno Salvador Carmona, José Manuel Moreno (¿el matemático de la Academia?), Isidro de la Granja, Bartolomé de Urbina, Francisco Alonso y sus 3 compañeros de París, en AHPM, pr. 18973, fs. 154-157 (8-VI-1777).
- 22 Sobre la carrera artística de Ana María Mengs como pintora pastelista y de miniaturas, ver J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. III, pp. 119-120; P. QUINTERO ATAURI, *Mujeres ilustres. Apuntes biográficos sobre las pintoras Teresa Nicolau Parody y Ana María Mengs*, Madrid, 1907; J. de ENTRAMBASAGUAS, "Partidas de defunción de Manuel Salvador Carmona", en *Miscelánea erudita. Tercera Serie*, Madrid, 1951; P. de MIGUEL EGEA, "Breve semblanza de Ana María Mengs", en *IV Jornadas de arte "El arte en tiempos de Carlos III"*, Madrid, 1988, pp. 387-393.
- 23 J. CARRETE PARRONDO, "Encuentro de dos artistas: Manuel Salvador Carmona y Antonio Rafael Mengs (Correspondencia, 1778-1779)", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 4, Zaragoza (1981), pp. XLI-LXXII.
- 24 AHPM, pr. 18.973, f. 156.
- 25 *Ibidem*, p. XLII.
- 26 *Ibidem*, p. XLIII.
- 27 *Ibidem*, pp. VL-XLVII.
- 28 AHPM, pr. 19.494, fs. 60-101 v.
- 29 J. L. GARCÍA BROCARA, *La Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Páginas de una gloriosa historia con apuntes biográficos de sus presidentes*, Madrid, 1991, p. 51.
- 30 El poder pasó ante el notario público de Roma y del Real Palacio de España Felipe Mariotti. La copia del documento fue refrendada por Manuel de Mendizábal oficial mayor de la secretaría de la embajada, en AHPM, pr. 19.494, fs. 66-67 v.
- 31 El poder de Mengs en favor de Quadra pasó por la escribanía de José Payo Sanz el 25 de enero de 1777. El bohemio alegaba el cobro de las pensiones de sus hijas por otro poder que éstas habían otorgado a su favor en Roma. Los testigos de la escritura fueron nada más ni nada menos que Pedro Rodríguez de Campomanes, Antonio Ponz y su discípulo el pintor Carlos Espinosa, en AHPM, pr. 19.162, fs. 203-204. En otra carta de Mengs a Carmona de noviembre de 1778 aludía al vizcaíno Quadra, en M. HERRERO, "Una carta de Mengs", en *Archivo Español de Arte*, 71, Madrid (1945), pp. 309-310.
- 32 En 11 de enero de 1778 sus padres Pedro Salvador Carmona y María García otorgaron en Madrid una declaración de pobre en la que nombraban herederos de los bienes que pudieran tener a su muerte a sus hijos José, Manuel, Juan Antonio y Jacinta, en AHPM, pr. 18.339, fs. 555-556.
- 33 Ver apéndice documental. Carmona compartió las responsabilidades familiares propias de su tiempo. Su hermana Jacinta Salvador Carmona casó en 1757 con Bernardo Antonio Lezcano y Baeza procurador del Tribunal de la Nunciatura. La intención de Manuel era de sobredotar a su hermana con 6.000 rs., pero ante su ausencia en París su tío Luis Salvador Carmona adelantó de dicha dote 2.338 rs. y 17 mrs. Ya en Madrid Manuel restituía la cantidad a su tío y completaba la dote de su hermana, en AHPM, pr. 19.868, fs. 380-381 v. (11-II-1765).
- 34 Aunque el encabezamiento del inventario lo fecha a la muerte de Margarita Legrand (1776) todo hace pensar que se realizó pocos días antes de partir hacia Roma (1778). Resumen del inventario:

– Estampas, láminas, libros y herramientas	62.276
– Muebles	5.456
– Cosas de cocina	998
– Ropas, vestidos, colchones	18.443
– Alhajas de oro y plata	7.491,9
– Dinero en efectivo	15.000
<hr/>	
TOTAL:	109.664 rs. y 9 mrs.
– Acciones a cobrar en años sucesivos.	
– Dote de Margarita Legrand	12.000

- 35 La evolución económica de Carmona es francamente positiva. Si en 1762 contaba con unos bienes que llegaban hasta los 16.000 reales, 14 años después había multiplicado casi por 7 el valor de sus propiedades.
- 36 Desglosamos esta partida en los cuerpos y epígrafes que recoge el inventario. Nótese que la propia disposición de estos bienes delata la estructura del taller, tienda y casa del grabador. Las cantidades entre corchetes han sido contabilizadas por nosotros:

– [538] Estampas sueltas imitando el lápiz encarnado	4.928
– [1.262] Estampas para vender	7.973
– [15] Libros de estampas	1.915
– [375 dibujos, 267 contrapruebas, 87 aguadas y un número impreciso de pasteles] Dibujos de principios hasta figuras exclusive	1.345
– [20] Estampas puestas en sus marcos con christ.s	1.026
– [83] Estampas puestas en marcos negros con filetes dorados y sin christ.s	1.918
– [12] Pinturas al óleo	5.260
– Herramientas, utensilios y materiales pertenecientes al arte del gravado	8.092
– [4] Láminas que estan sin concluir y su valor segun el estado en q.º se hallan	15.200
– [15] Concluidas	11.450
– [37 títulos en 71 volúmenes] Libros de que se compone la biblioteca	1.789
– [43 títulos en 122 volúmenes] Libros franceses en pasta	1.380
<hr/>	
TOTAL	62.276 rs.

- 37 Ya habían pasado por su taller discípulos como su hermano Juan Antonio, Fernando Selma y José Gómez Navia, en BÉDAT, *La Real Academia*, op. cit., pp. 297-298; CARRETE, *El grabado a buril*, op. cit., pp. 40-41.
- 38 Los utensilios, herramientas y materiales están recogidos en el Cuerpo H del inventario que aportamos en el apéndice documental.
- 39 Por la descripción del ejemplar Carmona poseía la edición de 1745 del tratado de Bosse, en AHPM, pr. 19.494, f. 89 r. En una carta de Carmona a Llaguno de 5 de febrero de 1781, en relación a la estampa de Clelia sobre dibujo de Cochin que le habían mandado grabar desde París, añadía sobre su ejecución:  
*Participó a V. cómo al fin me han remitido de París un dibuxo echo por el célebre Cochin, secretario de aquella Academia Real, para que yo lo grave y sirva para la bella ympresión que se está haciendo en aquella Corte de las Obras de Metastasio, dirigida por el Abate Pezzanas; la qual lámina tengo entre manos y oy mismo la he echado el agua fuerte, quedando bosquejada, para yr trabajando lo restante al buril.*  
 En J. I. TELLECHEA IDÍGORAS, "Cartas inéditas de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno Amírola (1780-1781)", en *Academia*, 28, Madrid (1969), p. 67.
- 40 (A)rchivo de la (A)cademia de (S)an (F)ernando 36-11/2, citado por BÉDAT, *Op. cit.*, pp. 280-281.
- 41 Sobre estos talleres un acertado resumen en COURBOIN, *Op. cit.*, pp. 13-21.
- 42 AASF 36-11/2 (25-IX-1792), citado por BÉDAT, *Op. cit.*, p. 219.
- 43 PORTALIS y BÉRALDI, *Op. cit.*, t. II, pp. 27-36; M. ROUX, *Inventaire du fonds français graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, 1955, t. VIII, pp. 382-405.
- 44 Sus intereses de *amateur* y el catálogo de la obra grabada por la Pompadour, en E. y J. de GONCOURT, *Madame de Pompadour*, París, 1910, pp. 334-335 y 455-484.
- 45 Su papel en el arte francés en S. ROCHEBLAVE, *Charles-Nicolas Cochin graveur et dessinateur (1715-1790)*, París y Bruselas, 1927, pp. 42-44 y 63-67.
- 46 TELLECHEA, *Op. cit.*, pp. 67-68. La estampa en CARRETE, *El grabado a buril*, op. cit., p. 126, n.º 187.
- 47 El grabador Pedro González de Sepúlveda recoge en su diario la siguiente noticia:  
*Compré en la almoneda de Moreno el secretario [de la Academia de San Fernando fallecido en enero de 1792] las viñetas de chofar a 4 rs. cada una estaban tasadas y eran 34 bajaron 3<sup>a</sup> p..*  
 En BNM, Mss. 20.121, f. 121.
- 48 TELLECHEA, *Op. cit.*, p. 58. El autorretrato de Mengs se hallaba en casa del grabador. Bernardo de Iriarte le pedía en una carta fechada en Aranjuez el 28 de junio de 1778 que se lo devolviese ya que el conde de Floridablanca iba a contemplar su colección artística, en CARRETE, *Encuentro de dos artistas*, op. cit., p. II.
- 49 No contento con la estampa Bernardo de Iriarte concentró sus crueles críticas contra su autor en una carta dirigida a Nicolás de Azara de 15 de enero de 1781:  
*Y te aseguro que el mismo Carmona está corrido de haber estropeado la semejanza, y dado una idea tan infeliz del exactísimo dibujo, y delicadas perfecciones del original. Conozco que hay manejo en el buril, que es el único recurso que ha quedado a Carmona, por escasearle ya la vista.*  
 En J. I. TELLECHEA IDÍGORAS, "Azara y la edición de las *Obras de A. R. Mengs*. Interpolaciones de Llaguno y Amírola", en *Academia*, 35, Madrid (1972), pp. 45-68.
- 50 CEÁN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, t. V, pp. 74-77; A. RODRÍGUEZ MOÑO, "Charles de la Traverse, pintor francés en España. Noticias sobre su vida y sus obras", en *Academia*, 4, Madrid, (1954), pp. 379-395. Sobre su relación con Paret un enfoque acertado en J. J. LUNA, "Luis Paret y Alcázar", en *Veintitrés Biografías de pintores*, Madrid, 1992, pp. 417-438.
- 51 C. BÉDAT, "La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro", en *Mélanges de la Casa Velázquez*, V, París (1969), pp. 363-410; A. RUIZ HERNANDO, "La testamentaria de Francisco Sabatini", en *Sabatini 1721-1797: la arquitectura como metáfora de poder*, Madrid, 1993, pp. 98-99; PATIER, *Op. cit.*, pp. 51-193; J. L. BLANCO MOZO, "La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 7-8, Madrid (1995-96), págs. 181-221; V. TOVAR, "Una familia madrileña de arquitectos: los Moradillo", en *Villa de Madrid*, 57, Madrid (1977), pp. 23-36; BÉDAT, *El grabador general Tomás Francisco Prieto*, op. cit., pp. 107-136; J. NICOLAU CASTRO, "Inventario del escultor Mariano Salvatierra (1752-1808)", en *Academia*, 71, Madrid (1990), pp. 343-366.
- 52 AHPM, pr. 19.494, f. 71.
- 53 J. B. BOSSUET, *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin pour expliquer la suite de la religion et les changemens des empires. Première partie, depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire de Charlemagne*, París, 1681. Todas las ediciones en un único volumen. A partir de la incorporación de la *Continuation de l'Histoire universelle depuis l'an 800 jusqu'à l'an 1700 par Jean de la Barre* la obra conocerá varias ediciones en 2 volúmenes, las más cercanas a nuestro personaje editadas en París, 1730, 1744, 1752, 1765 y 1771.
- 54 *Index librorum prohibitorum, ac expurgandorum novissimus pro universis hispaniarum regnis serenissimi Ferdinandi VI regis catholici hac ultima editione*, Madrid, 1747, t. II, p. 253. Se cita la continuación editada en Amsterdam, 1721, que entendemos se refiere a la obra no a la edición en concreto. Así lo entiende también M. DEFURNEAUX, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII* (edición española), Madrid, 1973, p. 45.
- 55 *Index librorum*, op. cit., t. I, p. 250; DEFURNEAUX, *Op. cit.*, p. 45 y 194.
- 56 *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reynos y señoríos del catolico Rey de las Españas, el señor don Carlos IV*, Madrid, 1790, p. 57; DEFURNEAUX, *Op. cit.*, p. 151.
- 57 Hemos descartado el *Año Cristiano* de Juan Croiset editado en Madrid, 1753-73 en 12 volúmenes según la traducción de José Francisco Isla por tratarse de un formato diferente, en 4º, y la obra que buscamos está dentro de los libros en francés. La edición francesa de Croiset se publicó con el título *Exercices de piété pour toute l'année*. La otra posibilidad descartada es *L'année du créten* de Henri Griffet editada en París, 1747, en 18 volúmenes.
- 58 *Index librorum*, op. cit., t. II, p. 1098, en el anexo de libros jansenistas franceses. Se trata del *Catalogo de los libros jansenistas que en idioma francés han llegado a nuestra noticia* redactado por los jesuitas José Carrasco y José Casani. El listado era una mera copia de la *Bibliothèque janséniste* del también jesuita padre Colonia en el que se habían insertado títulos que nada tenían que ver con el tema. Pero quizás el problema más grave fue que ninguno de estos títulos había sido sometido a la censura y a una calificación previa. Sobre el polémico listado hemos seguido a DEFURNEAUX, *Op. cit.*, pp. 45-46.
- 59 *Ibidem*, t. II, p. 1112. En 1790 se mantenían como autores cuyas obras estaban todas prohibidas, en *Índice último*, op. cit., pp. 106 y 238; DEFURNEAUX, *Op. cit.*, pp. 46, 122 y 177.



- 60 BÉDAT, *El grabador general Tomás Francisco Prieto*, op. cit., p. 128; J. TORRES, *Libros de un grabador del XVIII*, Madrid, [s.d.], p. 113.
- 61 Manuel Martín en un memorial de 26 de noviembre de 1784 solicitaba al Consejo de Castilla el permiso para introducir en España unos libros retenidos por un celoso funcionario:  
 (...) que después de haber estado en la corte de Roma algún tiempo con licencia del Rey á fin de observar aquellas antigüedades para ilustrarse en la Arquitectura que es su Profesion, al regresar a esta le han detenido en el primer registro de España que esta en el lugar de la Yunquera en el Reyno de Cataluña, en un Baul de Libros Italianos (los mas de su profesion) que traía, y havia comprado en aquella Corte para su estudio.  
 En (A)rchivo (H)istórico (N)acional, Consejos leg. 5548-45. Otro arquitecto con inquietudes, sin ninguna relación con los Rodríguez originarios de Ciempozuelos, fue Andrés Rodríguez Gómez. En una memoria manuscrita incluida en su testamento declaraba que los doce tomos de la *Historia del Pueblo de Dios* (I. J. BERRYER, *Historia del pueblo de Dios, desde su origen, hasta el nacimiento del Mesías*, Madrid, 1746; prohibida desde 1758 por Clemente XII) que con licencia del S.<sup>or</sup> Inquisidor General tengo para mi uso quiero se vuelvan a entregar al Santo tribunal como lo expresa la misma licencia; devueltos, al parecer, antes de su muerte, en AHPM, pr. 20.268, f. 124 (11-08-1779).
- 62 La noticia de la denuncia en DEFURNEAUX, op. cit., pp. 35-36. Sin embargo, consultada la documentación necesita de algunas precisiones. En primer lugar el expediente versa sobre el proceso de prohibición total que sufrió *La Celestina* y no es el seguido contra el pintor que al parecer, y según la copia de algunas declaraciones, se tramitaba en la Inquisición de Logroño a consecuencia de la denuncia recogida por el comisario de Bilbao Joaquín de Ampuero por la posesión y lectura de éste y otros libros vetados. El funcionario de Logroño dudaba si la obra estaba o no en el Índice confundiéndola con los amores de Felides aunque pensaba que era digna de prohibición. La maquinaria inquisitorial, tras las censuras de Francisco Domingo de Esnarrizaga y de Diego de Mello, prohibía en su totalidad esta obra cumbre de la literatura hispana por el edicto de 1.<sup>o</sup> de diciembre de 1792, en AHN, Inquisición leg. 4483-13. *La Celestina* no se encontraba entre los libros para los que Paret había solicitado exención del pago de las aduanas vizcaínas en 1787, en E. PARDO CANALÍS, "Libros y cuadros de Paret en 1787", en *Revista de Ideas Estéticas*, 90, Madrid (1965), pp. 107-112.
- 63 El comienzo de la copia de esta delación hace pensar que es tan sólo una parte de la misma que incluiría un texto anterior que no conocemos, en AHN, Inquisición leg. 4483-13, f. 1 r.
- 64 El mal trago de los amores melibeos hicieron mella en los nervios del celoso Cotarro, aprendiz de Eleta. El tal "Luxuriaga" no es otro que José Santiago Ruiz de Luzuriaga médico titular de la Villa de Bilbao nacido en la localidad alavesa de Zurbano. Autor de varios tratados de su especialidad, en los que se preocupó de la prevención de la viruela, siendo uno de los primeros médicos en utilizar la inoculación, fue socio profesor desde 1770 de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en J. GARATE, "La variolización en el País Vasco", en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 20, París-San Sebastián (1929), pp. 284-287; I. M. BARRIOLA, *Los Amigos del País y la Medicina*, San Sebastián, 1963; M. USANDIZAGA, "Los Ruiz de Luzuriaga. Eminentes médicos vascos ilustrados", en *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, Salamanca, 1964; J. MARTÍNEZ RUIZ, *Catálogo general de individuos de la R.S.B. de los Amigos del País*, San Sebastián, 1985, p. 73; L. S. GRANJEL, "Los Ruiz de Luzuriaga y la Bascongada", en *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, San Sebastián, 1988, pp. 375-393. No olvidemos que Paret realizó en su etapa bilbaína el dibujo que grabó Carmona del retrato del conde de Peñaflores fundador de la RSBAP.
- 65 Hasta aquí hemos seguido a C. BÉDAT, "Don Benito Bails, director de matemáticas de la Real Academia de San Fernando desde 1768 a 1797: su biografía, su *Elogio* y sus dificultades con la Inquisición", en *Academia*, 27, Madrid (1968), pp. 32-34. Otro lector de la Enciclopedia fue el grabador Pedro González de Sepúlveda. En sus memorias recoge una receta de color por subir el oro tomada de esta obra, en BNM, Mss. 21.121, f. 145.
- 66 AHPM, pr. 20.701, fs. 71-72.
- 67 De esta manera Benito Bails revocaba la donación de la mitad de su biblioteca:  
 (...) quien continuo expresando q.<sup>e</sup> despues de aquella epoca, empezo à notar en la D.<sup>na</sup> Fernanda Martin de Balmaseda, un porte y proceder enteram.<sup>te</sup> contrario a su anterior conducta, la q.<sup>e</sup> disimuló mucho, y le dio ocasion y margen, a mayores procedimientos, contra su persona, en tanto grado, q.<sup>e</sup> segun ha colegido, con los mas graves fundam.<sup>tos</sup> dio causa, a q.e se le arrestara por el S.<sup>no</sup> Oficio de la Inquisicion, donde permanecio nueve meses, en cuyo tiempo satisfizo sus cargas, y consiguió salir absuelto, y con cedula de no obstancia: Que ademas de esto, posteriormente ha dha. encarceracion, le ha sido la lengua mordaz de la D.<sup>na</sup> Fernanda, ocasion de unos sentimientos, y males de el mayor bulto, cuya prueba le seria, sino en el primer extremo, en el segundo muy facil, y por esto q.<sup>e</sup> ha cometido, ó incurrido en una, y la mas principal causa, por las que la ley permite al donante, q.<sup>e</sup> pueda rebocar su donacion, q.<sup>e</sup> es la ingratitude (...).  
 AHPM, pr. 22.494, fs. 295-299 (11-11-1794).
- 68 Fueron albaceas su hija Josefa, el marido de ésta, Sebastián Bernardo Carnerero y Francisco Saavedra, en AHPM, pr. 22.495, fs. 71-75 (3-05-1795).
- 69 *Ibidem*, f. 74.
- 70 Merece la pena transcribir el encabezamiento de la patente de socio de la logia:  
 À l'Orient d'un lieu très Eclairé où regnent le Silence, la Paix, l'Amitié, l'Égalité, la Concorde, la Sagesse et la Charité. Nous V.<sup>e</sup> M.<sup>re</sup> Surv. et Officiers de cette Logue régulière d'acceptés Maçons fondée et légalment constituée en 5746; reconnue et confirmée par la Très Resp.<sup>e</sup> Grande Loge de France: Certifions...  
 PORTALIS y BÉRALDI, op. cit., t. I, p. 455; ROUX, op. cit., París, 1940, t. IV, pp. 406-407. En los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, que ha recibido tantas donaciones de dibujos y estampas que pertenecieron a Carmona, se conserva un ejemplar de esta estampa catalogada hasta la fecha como una caridad, en BNM, Inv. 10.803.
- 71 CARRETE, *El grabado a buril*, op. cit., p. 49.
- 72 ROUX, op. cit., t. IV, p. 375.
- 73 Sobre el desfase temporal entre la fecha de la certificación (3-V-1774) y la solicitud de entrada (21-VII-1776) Choffard anotaba lo siguiente:  
 M.<sup>r</sup> Salvador Carmona voudra bien le charger de vous expliquer les raisons qui m'ont forcés de mettre un intervalle ausi considerable entre mes premieres demarches, et celles que j'ai l'honneur de faire presentement auprès de l'academie.  
 En AASF, 44-11/1.
- 74 En la parte inferior escrito a lápiz se puede leer à m.<sup>r</sup> Carmona de la part de Choffard, en BNM, inv. 9.131. El caso es que esta escena galante tiene como protagonistas a Rousseau y a madame de Houdetot en el *bosquet* del jardín de Eaubonne, según relata el Libro IX de las *Confessions*. La estampa, grabada en 1799 sobre dibujo de N. Monsiau, decoró el tomo XIII de las *Oeuvres* de Rousseau editadas en París, 1793-1800, en ROUX, op. cit., t. IV, p. 462. Sobre los lectores españoles del *damnatæ memoriæ* y sus problemas con la Inquisición ver L. DOMERGUE, "Lectores de Rousseau en los últimos tiempos de la Inquisición española (1750-1808)", en *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*, Toulouse, 1981, pp. 43-67.
- 75 Además de los artistas citados pertenecieron a la logia Benjamin Franklin, Paul Jones, el conde Alejandro Ostroganoff, el abad de Rouzeau, Élie de

- Beaumont, Romain de Sèze, Chabanneau, J. E. Montgolfier, Louis Sébastien Mercier, François Turpin, J. D. Garat; después de la Revolución gentes como Sieyès, Danton, Brissot y Camille Desmoulins. La logia alcanzó gran popularidad gracias a la iniciación de Voltaire en 1778, y por la gran apoteosis masónica que le glorificó días después de su muerte, sólo comparable a su coronación en el teatro francés. El mejor estudio sobre esta logia de L. AMIABLE, *Une loge maçonnique d'avant 1789. La Loge des Neuf Soeurs*, París, 1897. Citamos de la edición facsímil aumentada y anotada por Charles Porsset editada en París, 1989. Agradecemos encarecidamente al padre Pedro Álvarez de la Universidad Pontificia de Comillas el habernos facilitado la consulta de esta obra.
- <sup>76</sup> No nos resistimos a reproducir la curiosa pregunta que se hizo Louis Réau sobre el caso de Houdon:  
*On peut se demander si la loge des Neuf Soeurs, académie clandestine, n'a pas servi plus utilement la carrière de Houdon en France et à l'étranger, que l'Académie royale de peinture et de sculpture.*  
 En L. RÉAU, *Houdon, sa vie, son oeuvre. Ouvrage suivi d'un catalogue systématique*, París, 1964, t. I, p. 151.  
 Un estudio sobre las formas espaciales de la masonería con datos de arquitectos franceses afiliados a ella, en A. VIDLER, *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Madrid, 1997, págs. 127-156.
- <sup>77</sup> Al parecer grabado como miembro de la logia. Lo que adelantaría varios años la fecha de su ingreso, siempre después de marzo de 1777 año de su nombramiento como académico de mérito de San Fernando. La ficha de la estampa, en ROUX, *op. cit.*, t. IV, pp. 431-432; PORTALIS y BÉRALDI, *op. cit.*, t. II, p. 433.
- <sup>78</sup> Ferrer Benimeli localizó entre los integrantes de la logia parisina a varios miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Los socios extranjeros Lalande, venerable de la logia y además el autor del artículo *franc-maçon* de la *Encyclopedie* aparecido en 1777, el abad du Rouzeau, uno de los dos vigilantes, y el que sería profesor de física experimental y lengua francesa en el Real Seminario de Bergara, François Chavaneaux. La nómina se completaba con el joven Antonio de Munibe, hijo del conde de Peñafloreda fundador de la RSBAP, que desde 1776 estaba realizando un viaje científico por Europa; Xabier de Eguía, su acompañante e hijo a su vez del secretario de la RSBAP Joaquín de Eguía; Vicuña, criado de Munibe, y el preceptor de los jóvenes el inclito Eugenio Izquierdo becario de Carlos III por el gabinete de Historia Natural socio profesor de la RSBAP y miembro de la Económica Matritense, en J. A. FERRER BENIMELI, *La masonería española en el siglo XVIII*, Madrid, 1974, p. 285; Idem, *Masonería, iglesia e ilustración, un conflicto ideológico-político-religioso*, Madrid, 1977, t. III, p. 280; Idem, J. A. GARCÍA-DIEGO, "El masonismo de Fausto de Elhuyar y de algunos socios de la Bascongada", en *Boletín de la RSBAP*, 3-4, San Sebastián (1985), pp. 170-190; IDEM, "Un gran científico que fue masón: Fausto de Elhuyar", en *La Masonería en la España del siglo XIX. II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española*, Valladolid, 1987, t. II, pp. 657-667; F. RODRÍGUEZ DE CORO, "Los primeros vestigios masónicos por Euskal Herria", en *La masonería por Euskal Herria 1728-1939*, Vitoria, 1990, pp. 74-76; Idem, *Los masones 1728-1945. Introducción a la Historia de la Masonería en Euskal Herria*, Vitoria, 1992, pp. 60-79.
- Las primeras acusaciones de masonería vertidas contra la Sociedad Bascongada en su conjunto y en particular contra su divisa fueron realizadas por Vicente de la Fuente y aireadas por Menéndez Pelayo, en V. de la FUENTE, *Historia de las sociedades secretas antiguas y modernas en España y especialmente de la franc-masonería*, Lugo, 1871, t. I, pp. 123-124; M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los Heterodoxos españoles*, [ed. preparada por E. Sánchez Reyes], Madrid, 1947, t. V, pp. 260-268. Julio de Urquijo negó con brillantez que la Bascongada como entidad fuera una logia masónica, en J. de URQUIJO e IBARRA, *Menéndez Pelayo y los caballeros de Azcoitia*, San Sebastián, 1925, pp. 84 y. Algunos matices interesantes en M. NUÑEZ DE ARENAS, "Un problema histórico. La heterodoxia de los caballeros vascos", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 8, Santander (1926), pp. 163-184. La acusación general contra la Sociedad ha sido calificada como de auténtico delirio por M. de la PINTA LLORENTE, *Los caballeros de Azcoitia: un problema histórico*, Madrid, 1973, p. 126. Un planteamiento distanciado, riguroso y sin apasionamientos en J. SARRAILH, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1957, pp. 230-251. Un estudio equilibrado, que ha incorporado los nuevos datos sobre la masonería, califica con matices que las Sociedades Económicas eran unas sociedades masonizantes colaterales, en J. VELARDE FUERTES, "La francmasonería española en el siglo XVIII: una interpretación en el centenario de Carlos III", en *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, 1988, t. I, pp. 153-184.
- <sup>79</sup> La precisa acusación de pertenencia a la masonería de personajes como Antonio de la Quadra, Campomanes, Jovellanos, el marqués de Valdelirios, Ventura Rodríguez y Felipe de Castro como miembros de la Real Sociedad Económica Matritense en M. TIRADO y ROJAS, *La masonería en España. Ensayo histórico*, Madrid, 1892, t. I, p. 365; N. DÍAZ y PÉREZ, *La Francmasonería Española. Ensayo histórico-crítico de la orden de los francmasones en España desde su origen hasta nuestros días*, Madrid, 1894, pp. 140, 199-201. Una brillante respuesta negando cualquier atisbo de masonería en estos personajes, en J. A. FERRER BENIMELI, "La masonería en el Madrid de Carlos III: un intento de revisión histórica", en *Carlos III Alcalde de Madrid*, Madrid, 1988, p. 571.
- <sup>80</sup> BÉDAT recoge una carta de su padre, Pedro González de Sepúlveda grabador general de todas las Casas de Moneda, en la que le indicaba los problemas técnicos que debía de solucionar con los conocimientos adquiridos en París y con los consejos de Ingouf el menor y Pierre Philippe Choffard, ambos académicos de mérito de San Fernando desde 1791 y 1777 respectivamente. La pregunta que cabe hacerse es si la entrada de estos dos grabadores franceses en la Academia tenía algo que ver con la tutela profesional que ejercieron sobre los pensionados españoles en París. BÉDAT, *La Real Academia*, *op. cit.*, pp. 290-291.
- <sup>81</sup> Su nombre aparece como *gravador gral. de monedas: Gr. 18* hasta en tres ocasiones en diferentes listas sueltas que recogían los integrantes de la Logia de San Juan de Escocia bajo el título de la Estrella de Napoleón y la de Santa Julia sin que podamos precisar a cuál de las dos pertenecía. Llama la atención que en pocos años de ocupación francesa alcanzara un grado tan elevado, solamente explicable si anteriormente hubiera profesado durante su estancia como pensionado en París, en AHN, Inquisición leg. 3592-24. Un resumen de su trayectoria artística en R. DURÁN y M. LÓPEZ DE ARRIBA, "Carlos III y la Casa de la Moneda", en *Carlos III y la Casa de la Moneda*, Madrid, 1989, pp. 116-118. Mucho más clara es la filiación masónica desde 1811 del pintor valenciano José Ribelles en la logia de la Beneficencia de Josefina donde aceptó hacer la decoración de sus muros. Su descripción es un documento único para comprender la iconografía criptica de estas sociedades secretas, en AHN, Inquisición leg. 4499-1 y M. M. JÚLBEZ CAMPOS y H. PIZARRO LLORENTE, "Masonería bonapartista en Madrid (1812-1820) a través de los papeles inquisitoriales", en *Masonería, revolución y reacción IV Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*, Alicante, 1990, t. I, pp. 71-78.
- <sup>82</sup> Antes de partir Manuel Salvador Carmona otorgó un poder general a Francisco Alonso para cobrar el sueldo de la Academia y la pensión real, en AHPM, pr. 20199, fs. 369-370 (22-VII-1778). Por su parte, Juan Antonio Salvador Carmona dejaba un poder para testar en favor de sus padres, en AHPM, pr. 18339, fs. 644-645 v. (24-VII-1778).

# Manuel Fernández Acevedo (Madrid, 1744-1800)

## Un pintor desconocido al servicio de Carlos IV

Ismael Gutiérrez Pastor  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

### RESUMEN

*En las siguientes líneas se trata de reconstruir a través de unos pocos documentos y de unas cuantas obras firmadas la personalidad de Manuel Fernández Acevedo (1744-1800), pintor que trabajó al servicio del rey Carlos IV en las casas de campo de El Escorial, El Pardo y Aranjuez, así como en los palacios de Madrid, La Granja de San Ildefonso y San Lorenzo del Escorial. Su figura había quedado olvidada bajo el mayor protagonismo de sus contemporáneos, especialmente de Vicente Gómez. La organización de un catálogo provisional de su obra ayuda a destacar su estilo académico y su estética Rococó, aplicado a un tipo de pintura fundamentalmente religiosa y devocional, pero también se explora su grado de participación en las obras contratadas por sus contemporáneos para satisfacer las necesidades y el gusto de Carlos IV, tanto durante su etapa como Príncipe de Asturias, como posteriormente durante su reinado.*

### SUMMARY

*In the next pages, I will try to reconstruct through some documents and a few signed works the artistically personality of Manuel Fernández Acevedo (1744-1800), painter in the service of Carlos IV in the country houses of El Escorial, el Pardo and Aranjuez, as well as in the palaces of Madrid, La Granja de San Ildefonso and San Lorenzo de El Escorial. His figure fell into oblivion under the prominence of His contemporaneous, specially that of Vicente Gómez. The organisation of a provisional catalogue of His work, help us to emphasise his Academic Style and Rococo Aesthetic in a eminently devote and religious painting. On the other hand, Fernández de Acevedo invested in commissioned works to satisfy the taste of King Carlos IV, both as Prince of Asturias and during His reign.*

Hace algunos años A. E. Pérez Sánchez recogió en un importante artículo sobre Antonio Palomino dos *Inmaculadas Concepciones*, una conservada en la colección Bertrán de Barcelona y la otra en colección particular de Irún, ésta firmada "Azevedo F.", justificando su relación formal con el arte de Palomino y también con el de José Antolínez<sup>1</sup>. No se señalaba en tal ocasión ni cronología, evidentemente posterior a la del pintor y teórico del arte, ni la relación estilística entre ambas obras, debidas desde mi punto de vista a una misma mano. En una larga nota a pie de página se sondeaba, sin éxito plausible, la posible identificación del tal Azevedo, descartándose que lo pudiera ser ni Cristóbal de Acevedo, pintor de estilo conocido; ni Antonio, documentado en Sevilla a comienzos del siglo XVII; ni Matías de

Acevedo, paisajista y al parecer pariente del toledano Luis Tristán<sup>2</sup>.

La *Inmaculada Concepción* firmada de la colección particular de Irún, seguidora de modelos concepcionistas españoles de los siglos XVII y XVIII, pero a la vez con una factura muy característica resuelta con la técnica suave y esponjosa y el colorido apastelado del estilo rococó, nos ha servido de base para agrupar en torno a ella un nutrido grupo de pinturas –mayoritariamente *Concepciones*– todas muy similares entre sí, sin que se les pueda negar un estilo muy personal, especialmente en detalles secundarios, a través de los cuales afloraba la personalidad de un pintor por desvelar. Quizá lo más destacable de esta personalidad pictórica sea el carácter ecléctico de sus obras en las que combina las influencias

y el aprecio por las composiciones de los pintores españoles del siglo XVII, lo mismo de la escuela madrileña: Carreño, Solís, Antolínez, Cerezo, Palomino, Maella,..., como de la escuela sevillana, especialmente Murillo. A la vez, desde el punto de vista técnico, se percibe el gusto de la Corte en la segunda mitad del siglo XVIII, en especial de los decoradores italianos como Amiconi o Tiépolo.

Tres tipos de datos nos permiten ahora proponer la identificación de este Acevedo con un pintor de la segunda mitad del siglo XVIII. En primer lugar, la biografía de "Manuel Acevedo" que fue incorporada por Ceán Bermúdez en el Apéndice de su *Diccionario*, incluido en el tomo VI y por ello fuera de la ordenación alfabética general de la obra<sup>3</sup>, lo que sin duda pudo ser la causa de su no localización por Pérez Sánchez.

En segundo lugar, una brevísima nota de Sánchez Cantón al hilo de la condición de pintor de Cámara de Vicente Gómez Alfonso (Arganda del Rey, 1739 - San Lorenzo del Escorial, 1792), donde insertó otras informaciones sobre Manuel Fernández Acevedo, quien había colaborado con Gómez en todas cuantas empresas había realizado para el Príncipe de Asturias y futuro rey Carlos IV, en las Casitas del Escorial y del Pardo, y en la del Labrador de Aranjuez<sup>4</sup>. Fue Sánchez Cantón quien desveló la existencia de un expediente personal de Acevedo, conservado en el Archivo General de Palacio, con la documentación generada por su viuda María Asensio, en demanda de alguna pensión.

Ni que decir tiene que para nosotros el Acevedo que firma algunos lienzos, el Manuel Acevedo de Ceán Bermúdez y el Manuel Fernández Acevedo del Archivo General del Palacio Real de Madrid son una única persona. Y es el mismo que Junquera Mato publicó con el nombre de Manuel de Acebedo o Aceredo en los documentos y facturas presentados por el pintor Manuel Pérez Tejero entre los años 1792 y 1800 a propósito de sus decoraciones en la Casa del Labrador de Aranjuez, mezclado entre otros oficiales de menor estima, a juzgar por las diferencias entre los salarios de unos y otros<sup>5</sup>.

El 9 de agosto de 1807 María Asensio, viuda de Acevedo, dirigía al rey un memorial en el que hacía constar que llevaba siete años viuda y "que su difunto marido tuvo el honor de servir a V. M. el espacio de 30 años en la clase de pintor estatuario, habiendo trabajado en las Casas de Campo de San Lorenzo y la del Pardo, continuando después con las mismas obras que V. M. se dignó confiarle, tal como en las del Labrador de Aranjuez, San Lorenzo, Palacio de San Ildefonso, Oratorio de V. M., Retrete de la Reyna Ntra. Sra. y otras que han merecido su Real Aprobación por su esmero y naturalidad". La instancia fue favorablemente informada el día 17 de septiembre en San Ildefonso por D. Felipe Martínez de Viegol, quien no obstante hizo constar que

Manuel Fernández Acevedo "nunca fue pintor de Cámara, ni tubo (*sic*) otro nombramiento y sólo trabajó como compañero de D. Manuel Pérez, que fue pintor de Cámara Adornista". Por tanto, la situación administrativa del pintor no estaba clara, pero la situación familiar de la viuda había quedado expresada con el suficiente patetismo como para conmover la piedad regia: tenía que mendigar para mantenerse ella y sus dos hijas enfermas. El rey Carlos IV le concedió 300 reales "por una vez" el día 7 de octubre<sup>6</sup>.

En los años siguientes, muerta su viuda, probablemente en el transcurso de la Guerra de la Independencia, fueron las dos hijas María de Acevedo y Sor Mariana de San Juan Evangelista, Concepcionista Franciscana, quienes el 9 de enero de 1815 solicitaron otra ayuda regia, anotando dentro de las rutinarias instancias otros datos interesantes: insistían en que su padre había sido "pintor honorario de Cámara" y que "sirvió por 12 años en la clase de oficial a D. Vicente Gómez y los restantes hasta 37 por su cuenta en unión de D. Manuel Pérez, y siempre para la figura, a satisfacción general". Al parecer, al fallecer el pintor el rey Carlos IV había asignado a la viuda 5 reales diarios de pensión. Sin embargo, los esfuerzos de los funcionarios y de la administración de Palacio por fundamentar unas y otras aseveraciones no produjeron los resultados deseados, según se deduce del informe negativo del 29 de marzo<sup>7</sup>.

El 16 de abril de 1818 María de Acevedo, con un certificado de la parroquia de San Andrés de Madrid que la declaraba "pobre, vergonzante y viuda", adujo nuevos argumentos, entre ellos que su padre no juró la plaza de pintor "por no haber dado (tiempo) su enfermedad", pero que el Príncipe de Asturias (Carlos IV) le había señalado pensión del Bolsillo Secreto, que cesó por escasez del Real Herario. Gracias a este documento, el 4 de mayo María de Acevedo obtuvo una ayuda de cuatro duros, que no paliaron sustancialmente su situación, pues volvió a recurrir a la piedad regia el 8 de junio de 1820 con una exposición aún más penosa, pues solicitaba la ayuda para medicinas y alimentos, argumentando que la negativa la llevaría a la tumba<sup>8</sup>.

En tercer lugar, otros datos para el conocimiento de la obra y el estilo de Acevedo como pintor han sido las comitancias estilísticas de las Inmaculadas Concepciones de Irún y de la colección Bertrán de Barcelona, con las figuras que decoran los techos de algunas habitaciones de la Casita del Príncipe del Escorial (sala I), especialmente la *Alegoría de España protegiendo a las Artes*, contratadas o dirigidas por Vicente Gómez<sup>9</sup>, pero ejecutadas con colaboración declarada, lo que abre paso al análisis formal de la parte de cada uno: V. Gómez, Manuel Pérez y Manuel Fernández Acevedo en el resto de los palacetes neoclásicos patrocinados por Carlos IV, con la advertencia meto-

dológica de que los documentos destacan a Acevedo como “pintor estatuario” y pintor “siempre para la figura”, mientras que a Vicente Gómez se le señala en un informe del marqués de Valdecorzana como “un excelente pintor de ornato” cuando solicitó en título de pintor de Cámara en 1789<sup>10</sup> y a Manuel Pérez como un “pintor adornista”<sup>11</sup>.

La biografía de Ceán Bermúdez es breve y escueta, pero tiene sobre otras la ventaja de recoger datos próximos sobre un pintor contemporáneo, cuya semblanza incorporó en el Apéndice, por haber muerto en 1800, el mismo año de la edición de la obra. El texto íntegro de esta biografía dice: “Nació en Madrid el año 1744, y fue discípulo de D. José López, mas copiando por buenos originales se aventajó al maestro. Pintó muchas obras para fuera de Madrid y para particulares, y sólo conocemos de su mano un S. Juan Bautista y un S. Francisco, colocados en los retablos, cerca del coro, en las monjas de la Latina. Falleció en su patria a los 56 años de edad, y se enterró en la parroquia de San Millán”. De lo manifestado por Ceán Bermúdez, quizá lo más interesante sea el hecho de señalar a su maestro directo, un tal José López, que lo mismo podría ser el escultor también biografiado por Ceán<sup>12</sup>, como un discípulo de Murillo, igualmente recogido por el autor del *Diccionario*<sup>13</sup>, sobre todo si tenemos en cuenta el eco de las composiciones del maestro sevillano en la obra de Acevedo. Sea como fuere, el hecho es que se le pierde la pista en la documentación publicada sobre pintores madrileños. No sabemos que relación pueda tener con un José Fernández de Acevedo, hijo de Manuel y de Josefa Dorado que, con 13 años, ingresaba en noviembre de 1755 en los estudios de la Academia de San Fernando<sup>14</sup>.

No parece que haya correspondencia entre los 30 años de servicio al Rey que la viuda del pintor cita en el *Memorial* de 1807, lo que sitúa el comienzo de esta dedicación en 1770, y los 37 que la hija cita en 1815. Aquellos coinciden *grosso modo* con los de Vicente Gómez que, según los documentos de su expediente personal se inició en el servicio regio en 1772<sup>15</sup>. Estos habrá que entenderlos como los de duración total de su carrera como pintor, iniciada aproximadamente a los 19 años, hacia 1763, y desarrollada primero de modo independiente, luego en colaboración con Gómez y finalmente como oficial de Manuel Pérez. El informe de las hijas dice expresamente que estuvo 12 años como oficial de Vicente Gómez, a la sazón sólo cinco años mayor que Acevedo y por tanto casi coetáneo. Podríamos pensar que estos 12 años ocuparon el periodo inicial de la carrera de Acevedo, lo que fijaría la colaboración entre 1763 y 1775, ocupando los años iniciales de las decoraciones del Príncipe de Asturias. También indica el mismo informe que otros 25 años restantes, hasta la muerte de Fernández Acevedo, “estuvo por su cuenta en unión de



Fig. 1. *Inmaculada Concepción. Irún, propiedad privada.*

D. Manuel Pérez”, por lo que cabría suponer que la compañía con Pérez fue mucho más duradera y estable entre los años 1775 y 1800. Y efectivamente entre 1792 y 1800 los documentos demuestran que Fernández Acevedo estuvo trabajando como oficial de Manuel Pérez Tejero en El Escorial y Aranjuez.

Cuando Manuel Pérez sucedió a Jacinto Gómez en las decoraciones de los Reales Sitios a partir de 1792<sup>16</sup>, Acevedo volvió a ser el oficial hábil y experimentado en sembrar con pequeñas figurillas los techos de paneles, franjas, roleos y todo el repertorio decorativo del estilo Carlos IV. O su mayor edad, o su dedicación específica a las figuras harían que su trabajo se apreciara económicamente más que el del resto de los pintores de la cuadrilla y muy poco por debajo del director de la obra. Así, en una factura del 5 de julio de 1795 “a cuenta de jornales y gastos invertidos en los tres techos que ha pintado al temple en la Casa del Labrador”, comenzados a primeros de abril y acabados el 27 de junio, Acevedo cobraba 60 reales diarios, sólo superado por los 75 de Manuel Pérez Tejero, y por encima de los jornales de Miguel Díaz (45 reales/día), Manuel Castaño 30 reales/día) o Francisco Miguel (10 reales/día)<sup>17</sup>.

A partir del 13 de enero de 1799 la cuadrilla se había dedicado a la pintura al óleo de “tres techos en la Casa de Campo de El Escorial”, presentando Manuel Pérez la factura el 15 de noviembre. Durante 265 días Acevedo percibió un jornal de 60 reales diarios, sólo 5 menos que Pérez Tejero y aproximada mente el doble que los demás pintores<sup>18</sup>.

A finales de 1799 Manuel Pérez asumió otros trabajos en una de las casas de campo del Escorial, en la Casa del Labrador y en el Palacio de Aranjuez. Es probable que Acevedo muriera en el transcurso de estas obras, pues sólo trabajó 92 días a 50 reales diarios, frente a la media



Fig. 2. *Inmaculada Concepción*. Barcelona, colección Bertrán.

de 269 días que trabajaron Manuel Castaño y Juan Manuel de las Heras<sup>19</sup>.

Las referencias cronológicas publicadas por Ceán coinciden con las fechas expresadas en los memoriales enviados al Rey por la viuda e hijas del pintor. En todo caso sorprende que Ceán Bermúdez, buen conocedor de los ambientes artísticos académicos y cortesanos, no recordase esta larguísima ocupación de Acevedo al servicio del Príncipe de Asturias (desde 1772) y luego Rey Carlos IV (desde 1788). Sólo la mayor importancia de Gómez –cinco años mayor que Acevedo– y el carácter colectivo de las decoraciones de las Casitas del Escorial, El Pardo y Aranjuez podrían explicar el olvido de Ceán de modo satisfactorio. A pesar de no haberle sido expedido título de Pintor del Rey y de no haber jurado su cargo, tal y como señalan los memoriales de las hijas de Acevedo, tanto su viuda, como las referidas hijas fueron socorridas por el Rey Carlos IV en sus demandas. Sin duda alguna, y más allá de la piedad regia, el gesto supone el reconocimiento profesional a los servicios y cualidades artísticas del pintor.

#### EL ESTILO Y LA OBRA

Los memoriales que componen el expediente personal de Manuel Fernández Acevedo, escritos por su viuda



Fig. 3. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.

e hijas, resaltan en dos momentos un rasgo estilístico de la obra de nuestro pintor. En un momento se refieren a su condición de “pintor estatuario” y en otro a su ocupación “siempre para la figura”. Ambas etiquetas, aunque sean aisladas, dicen mucho sobre las cualidades de Acevedo como pintor, pero en comparación con la de “pintor de cámara adornista” que se le atribuye en el memorial de 1818 a Manuel Pérez revelan el específico lugar de nuestro pintor en las empresas decorativas, de carácter colectivo, que contribuyeron a modificar el carácter de la pintura mural cortesana en el último tercio del siglo XVIII, dando paso a las decoraciones de estilo pompeyano, inspiradas en los hallazgos arqueológicos de la Roma clásica (Pompeya y Herculano) y en las decoraciones renacentistas de la escuela de Rafael Sanzio (Logias del Vaticano,...). Ambas etiquetas deben ser entendidas en el contexto de las decoraciones promovidas por el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, y también en el de la doctrina académica relativa a los diversos “géneros de la pintura” que, si bien no llegó a tener entre nosotros una formulación teórica rigurosa, si es fácil rastrear y percibir en las respuestas a las muchas peticiones de honores académicos, asentadas en las Actas de la Academia de San Fernando. No ofrece ninguna duda a que se refiere la condición de pintor “de figura”: son figuras humanas empleadas en composiciones alegóricas, mitológicas o



Fig. 4. *Inmaculada Concepción*. Avila, Convento de Santa Teresa de Jesús.

históricas, o también aisladas, con un fin moral que no pueden transmitir ni los animales, ni las plantas, que en el orden de la creación divina pertenecen a un reino inferior. Desde mi punto de vista la etiqueta de “pintor estatuero” debe ser explicada como un complemento a la de “pintor de figura”, más si se tiene en cuenta el crecido número de figuras de porte clásico pintadas a la grisalla en las decoraciones de estilo pompeyano.

Sirve el párrafo anterior para plantear que en la más o menos larga colaboración de Acevedo con Vicente Gómez y con Manuel Pérez, desarrollada en la Casita de Abajo del Escorial, en la Casita del Príncipe del Pardo, en la Casa del Labrador de Aranjuez, amén de otros recintos de los palacios Real de Madrid, de Aranjuez y del Escorial, las salas encargadas por lo general a Vicente Gómez o a Manuel Pérez contaron con la inestimable colaboración de Acevedo, pintando “estatuas” a la grisalla de niños desnudos, frágiles matronas romanas o recuadros y cartelas con exquisitas figuras del más delicado gusto rococó, componiendo escenas alegóricas o mitológicas. Una gran parte de estas decoraciones, las que las justifican desde el punto de vista temático y argumental, fueron pintadas por este pintor que quedó ocultado por el peso de la burocracia. El estilo repetitivo y minucioso de este tipo de trabajos dificulta extraordina-



Fig. 5. *Inmaculada Concepción*. Paradero desconocido.

riamente la disección de la parte que corresponde a cada uno de los pintores, pero la tarea más personal es sin duda la de quien concibió las decoraciones como conjuntos –Vicente Gómez y Manuel Pérez– y la de quien vivificó con composiciones figurativas las superficies –Manuel Fernández Acevedo–. La mayor parte de estas decoraciones carece de un estudio sistemático<sup>20</sup>.

Además de las numerosísimas figuras incluidas en los techos contratados bien por Vicente Gómez, bien por Manuel Pérez, para la decoración de los palacios de Carlos IV, existen numerosas obras atribuibles a Acevedo realizadas al óleo. Tienen la particularidad de ser obras de temática religiosa y mayoritariamente representaciones de la *Inmaculada Concepción*. Su tamaño es en general reducido, salvo excepciones, lo que se adapta bien a los fines de la devoción privada. A ello contribuye además el colorido claro, de tonos apastelados, así como las atmósferas doradas de los celajes, que algunas veces adquieren un tono más frío en la gama de los grises, azules y verdes, tan característica del gusto neoclásico. Desde el punto de vista técnico, la hechura pictórica de Acevedo parte de la preparación terrosa de los lienzos, una base fuerte que posteriormente aprovecha como fondo de algunas figuras, especialmente las cabezas de los ángeles que se funden con los celajes dorados. Sobre esta prepa-

ración el pintor aplica sus colores muy fluidos, con una pincelada redonda que produce en las telas y paños una sensación algodonosa y mullida, sin aristas ni pliegues bruscos. Las figuras principales siempre quedan perfectamente definidas, especialmente los rostros, las manos y los pliegues que delimitan los volúmenes fundamentales de cada obra, entre los cuales no obstante es frecuente que se manifieste la imprimación rojiza de la tela. Las numerosas cabezas de querubos con las que skembra las glorias celestiales suelen quedar fundidas con los fondos, aprovechando la entonación dorada y rojiza. En los rasgos fisonómicos de estas figuras es donde se revela con más fuerza la personalidad de Acevedo, hasta el extremo de que estas cabezas son equivalentes a su firma y aún más importantes que ella como factor de atribución de pinturas. Con estos rasgos estilísticos, manejados con una envidiable técnica y soltura, Acevedo reinterpretó en la segunda mitad del siglo XVIII numerosos modelos de la Inmaculada Concepción, sirviéndose de los creados en el XVII por Carreño de Miranda, José Antolínez, Murillo o Antonio Palomino, unas veces simplificándolos y otras enriqueciéndolos con masas de ángeles, aunque siempre aportándoles un tratamiento técnico propio, en consonancia con su época y con el gusto dominante de los colores claros apastelados: azules, rosas pálidos, verdes manzana, amarillos o azules, además de los blancos nacarados de las carnaciones. Las figuras de las vírgenes adquieren en su obra un aspecto dulce, infantil y amueñado, en perfecta correspondencia con el destino devocional que debieron tener muchas de estas obras.

#### IV. CATALOGO PROVISIONAL DE OBRAS

Por el carácter fundamentalmente religioso y temáticamente reiterativo que ofrece nuestro conocimiento actual de la obra de Acevedo hemos optado por establecer un catálogo provisional en dos apartados de A) lienzos y B) pinturas murales.

En el apartado A) se incluyen tanto las obras citadas por Ceán Bermúdez, como las obras firmadas y las que ahora atribuimos por vez primera en base a sus caracteres estilísticos.

En el apartado B) sólo se recoge lo más evidente dentro de las obras encargadas a Vicente Gómez, pues las decoraciones y sus temas requieren un estudio pormenorizado. Es probable que muchas de las figuras e historias sean suyas, especialmente en la Casita del Príncipe (o de Abajo) de El Escorial y en algunas de las decoraciones de la Casa del Labrador de Aranjuez.

Uno de los problemas que plantea por el momento este mínimo catálogo es la imposibilidad de establecer una cronología dentro de su obra, algo que sólo es parcialmente posible en las decoraciones murales y en el

caso de la *Inmaculada Concepción* (Madrid, propiedad privada), que es copia del modelo contemporáneo que Maella pintó para el retablo mayor de la Capilla Real del Palacio de Aranjuez hacia 1788-1789.

#### A) Lienzos.

*San Juan Bautista.*

Madrid. Convento de la Latina.

Citado por Ceán Bermúdez, junto con su compañero *San Francisco*, en los retablos cerca del coro de la iglesia conventual de las monjas de la Latina.

Actualmente en paradero ignorado o quizá desaparecidos.

Bibliografía: CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.* 1800, VI, p. 55.

*San Francisco.*

Madrid Convento de la Latina.

Pareja del anterior. *Vid. supra.*

*Inmaculada Concepción* (Fig. 1)

Óleo sobre lienzo, 124 x 93 cms.

Firmado: "Azevedo F".

Irún. Propiedad privada.

Dado a conocer en una escueta noticia por H.V.B. Según Pérez Sánchez muestra una directa derivación de los "modos y modelos de Palomino, y que sin duda (su autor) hubo de ser un discípulo con más evidencia que algunos citados por tales..."

Esta pintura y la perteneciente a la colección Bertrán de Barcelona (*vid. infra*) derivan de modelos como la *Inmaculada Concepción* del Museo del Prado, depositada en el Museo de Bellas Artes de Granada, con la misma actitud de la cabeza baja y la mirada ladeada, que recuerdan a José Antolínez.

Bibliografía: H.V.B. "Un cuadro de Acevedo en Irún", en *Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1967, p. 111. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Notas sobre Palomino pintor", en *Archivo Español de Arte*, XLV, 1972, pp. 266-267, lám. XII.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 2).

Óleo sobre lienzo. No constan las medidas.

Firmado: "Azevedo F" en el ángulo inferior izquierdo. Barcelona. Colección Bertrán.





Fig. 6. *Inmaculada Concepción*. Sigüenza, mercado de arte.



Fig. 7. *Inmaculada Concepción*. Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Palacio de los Borbones.

Versión prácticamente sin variantes de la anterior, fue dada a conocer por Pérez Sánchez, probablemente a través de la fotografía del Archivo Mas de Barcelona que data de 1954 (serie G/nº34053). En ella se lee claramen-

te la firma, extremo no tenido en cuenta por Pérez Sánchez, quien la adjudica a “un discípulo (de Palomino) por ahora no identificado” y la estima como “de calidad más débil” que la de Irún.



Fig. 8. *Inmaculada Concepción*. Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Claustros Menores.



Fig. 9. *Inmaculada Concepción*. Madrid, parroquia de Santa Cruz.



Fig. 10. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.



Fig. 11. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.

Bibliografía: PÉREZ SANCHEZ, 1972, p. 267, lám. XII.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 3).

Óleo sobre lienzo.

Madrid. Propiedad privada.

En lo esencial sigue el mismo modelo de Palomino de las dos versiones anteriormente reseñadas en la colección Bertrán de Barcelona y en propiedad privada de Irún, así como en la que se conserva en el convento de Santa Teresa de Avila. Sus rasgos diferenciadores estriban en primer lugar en la colocación lateral de la paloma del Espíritu Santo, en la reducción de cabezas de querubines alrededor de la cabeza de la Virgen y también en la simplificación de los ángeles de la peana reducidos a tres: uno con la palma hacia abajo atizando la cola de la serpiente, otro portando el espejo y uno tercero, de media figura cortada en el borde inferior, que agarra por la cabeza a la serpiente con la manzana en la boca.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 4).

óleo sobre lienzo, 190 x 138 cms.

Avila. Convento de Santa Teresa de Jesús. (PP. Carmelitas).



Fig. 12. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.

Situado en la iglesia conventual, a los pies de la nave de la Epístola.

Sigue los modelos de Palomino y es similar a la de Irún, manteniendo el ángel de la peana con la palma hacia el suelo en actitud de atizarle a la serpiente. A la vez, presenta respecto a esa versión algunas leves diferencias que se concretan en detalles secundarios como pueden ser el agrupamiento de cabecitas de querubines en la zona central del lateral derecho, detalle éste en el que se asemeja más a otra versión de propiedad privada madrileña, respecto a la cual introduce un ángel con vara de azucenas en el lado izquierdo de la peana. El colorido es muy característico: la figura de la Virgen se dispone sobre un fondo dorado con su sólido perfil revestido de un manto azulado sobre una túnica blanca. Los angelitos ponen una nota complementaria con sus carnaciones nacaradas y sus cendales blancos y carmines.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 5).

Óleo sobre lienzo.

Letrero apócrifo, simulando una firma: "Fco. Pz. de Pineda Ft. 1665/ Dº de E. Murillo"

Conocida a través de un positivo por contacto del Archivo Moreno de Madrid (nº 12469-17), con posterior-



Fig. 13. *Inmaculada Concepción. Propiedad privada.*



Fig. 14. *Inmaculada Concepción. Propiedad privada.*

ridad se realizaron otra fotografías de este lienzo que constan en el Instituto Amatller de Barcelona con los números G-46578, 46579 y 46580. El estilo general revela que se trata de una obra de Acevedo y de las más complejas, siguiendo a José Antolínez. El negativo muestra un marco de cadenetas planas, muy característico del reinado de Carlos IV e igual que el que acompaña a otros lienzos del pintor.

El letrero en el centro del borde inferior es claramente un añadido posterior, que indica hacia un pintor sevillano de la segunda mitad del siglo XVII y señala de modo totalmente increíble su condición de discípulo de Murillo.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 6).

Óleo sobre lienzo. 120 x 80 aproximadamente.

Sigüenza. Mercado de arte.

Marco original de época, tallado con cadenetas planas y dorado. El modelo de esta Concepción interpreta composiciones de Carreño de Miranda, imprimiéndole a la figura un tono grandioso y solemne, levemente contrarrestado por la cabeza inclinada, los picos del manto recogidos en el brazo y las manos no abiertas, sino juntas a lo Antolínez.



Fig. 15. *Inmaculada Concepción. Propiedad privada.*



Fig. 16. *Inmaculada Concepción. Propiedad privada.*

Vista por vez primera en agosto de 1988, aún pertenecía al mismo propietario en 1997.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 7).

óleo sobre lienzo.

Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Palacio de los Borbones.

Según las referencias fotográficas del Patrimonio Nacional estuvo hasta 1989 en el antedespacho del Delegado del Real Sitio y desde 1990 en la segunda sala del Palacio de los Borbones, con una atribución a Bayeu.

La figura de la Virgen presenta un esquema fuertemente aplomado, con perfil fusiforme. Inclina la cabeza como los modelos de José Antolínez y junta las manos en el frente a la altura de la cintura. Destaca sobre un fondo azulado recubierto por resplandores dorados y se eleva sobre una peana integrada por el globo terráqueo rodeado de nubes, la serpiente y tres ángeles, dos de los cuales llevan dobles atributos: palma y espejo uno de ellos y el otro la azucena y la rosa.

Esta pintura puede considerarse como una versión enriquecida del ejemplar conservado en Sigüenza (pro-



Fig. 17. *Inmaculada Concepción. Propiedad privada.*

iedad privada), aunque su excelente estado de conservación construye a destacar la frescura y viveza del colorido.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 8).

óleo sobre lienzo. 146 x 104 cms.

Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Claustros Menores del Convento.

Se trata de otra versión diferente del tema de la Concepción conservado en el Monasterio (Nº. inv. 35.302), identificable con la referencia fotográfica 190 C 40048/35302.

Desde el punto de vista iconográfico deriva de la *Inmaculada Concepción* de la Fundación Oscar Cintas de Nueva York, atribuida a Murillo. Con ella presenta notables concomitancias como el esquema general del perfil y los ropajes lateralizados hacia la izquierda de la composición, aunque Acevedo dispuso en su pintura la cabeza inclinada hacia abajo, reforzó la corona de cabezas de querubes fundidos en el celaje dorado y aligeró la carga de figuras de la peana, reduciendo los ángeles a dos y añadiendo varios querubes. Las puntas de la luna adoptan también la misma inclinación que en el referente murillesco. En lo que



Fig. 18. *Inmaculada Concepción*. Madrid, propiedad privada.

respecta al colorido, la gama es muy reducida: azules y blancos, con carmines para las carnaciones, ocre amarillos y algún toque carminoso en los ropajes de los ángeles.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 9).

óleo sobre lienzo, 180 x 125 cms.

Madrid. Parroquia de Santa Cruz. Museo.

De modelo similar a la anterior, aunque con un rostro más aniñado y un mayor movimiento al acentuar el contraposo y el avance de la pierna izquierda. Un grupo de tres ángeles con espejo, rosa y palma, y lirio componen la peana sobre la que se yergue la Concepción. De todos los ejemplares conocidos quizá sea éste el que muestra un colorido más denso, con colores negros más profundos, aunque los modelos femeninos y de ángeles no dejan lugar a dudas sobre la autoría.

Sin bibliografía conocida.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 10).

óleo sobre lienzo, 177 x 124 cms.

Madrid. Propiedad privada.



Fig. 19. *Inmaculada Concepción*. Toledo, Seminario Conciliar.

Vista en marzo de 1993.

Sigue un modelo de Bartolomé Esteban Murillo, conocido como *Inmaculada del Espejo* o "*de los Carmelitas*", por haberse conservado durante el siglo XVIII en el convento de San Hermenegildo de la calle de Alcalá de Madrid, siendo hoy una de las joyas del Museo Ferré de Ponce (Puerto Rico).

La composición resulta extremadamente sencilla, con la figura de la Virgen erguida sobre el globo terráqueo, rodeado de ángeles con la palma y el espejo. Resulta muy característico del pintor la aureola dorada tachonada de cabezas de querubines que tras la Virgen forma una especie de hornacina cóncava.

Salvo variaciones en los plegados y en los ángeles de la peana es muy similar a la que luce el letrado de Francisco Pérez de Pineda.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 11).

óleo sobre lienzo, 146 x 100 cms.

Madrid. Propiedad privada.

Vista en noviembre de 1991.

Para la ejecución de este lienzo Acevedo siguió el modelo de la "*Concepción Grande*" de Murillo, conservada en la sacristía de la catedral de Sevilla, depurando



Fig. 20. *Virgen Dolorosa*. Madrid, propiedad privada.



Fig. 21. *Virgen Dolorosa*. Madrid, propiedad privada.

su complejo acompañamiento y variando las manos juntas hasta hacerlas posar en el pecho. El excelente estado de conservación muestra en toda su pureza el estilo delicado de Acevedo, utilizando los modelos seiscentistas más afines y del gusto de la sociedad del siglo XVIII, interpretándolos con una pincelada mullida y con un colorido claro y luminoso de entonaciones plateadas.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 12).

óleo sobre lienzo, 145 x 115 cms.

Madrid. Propiedad privada.

Acevedo copia un modelo madrileño de la segunda mitad del siglo XVII que, por lo quebrado de sus paños, suele atribuirse a Francisco Solís, aunque por el momento no haya sido localizado ningún ejemplar firmado. De dicho original se conservan muchas versiones de los siglos XVII y XVIII, como la que decora la clave del arco triunfal del presbiterio de la iglesia de Monserrat de Madrid, la de la antigua colección Casa Torres o la de la parroquia de la Asunción de Ezcaray, (La Rioja).

La aportación de nuestro pintor se limita a los ángeles del lado derecho que, casi fundidos con las nubes, extienden sus brazos para alcanzar la estrella.

Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 13).

Óleo sobre lienzo. 130 x 120 cms. (sic)

Propiedad privada.

Considerada como de escuela española del siglo XIX, fue puesta a la venta en la sala de subastas Santiago Durán de Madrid en diciembre de 1993, haciendo el lote nº 731. Su estado de conservación era excelente, sin forrar y con su marco original de cadenetas planas de estilo Carlos IV. Sigue el modelo de Francisco Solís anteriormente citado y prácticamente no presenta ninguna variación respecto a él.

Bibliografía. *Santiago Durán, Subastas de Arte*. Subasta nº283, 22 y 23 de Diciembre de 1993, lote 731.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 14)

óleo sobre lienzo, 146 x 110 cms.

Propiedad privada.

En excelente estado de conservación, sigue el mismo modelo de la *Inmaculada* anteriormente catalogada, aunque con leves variantes en las cabezas de querubines del ángulo superior izquierdo.

Fue puesta a la venta en *Ansorena, Subastas de Arte*, de Madrid, el 26 de mayo de 1993, haciendo el lote 120 A del

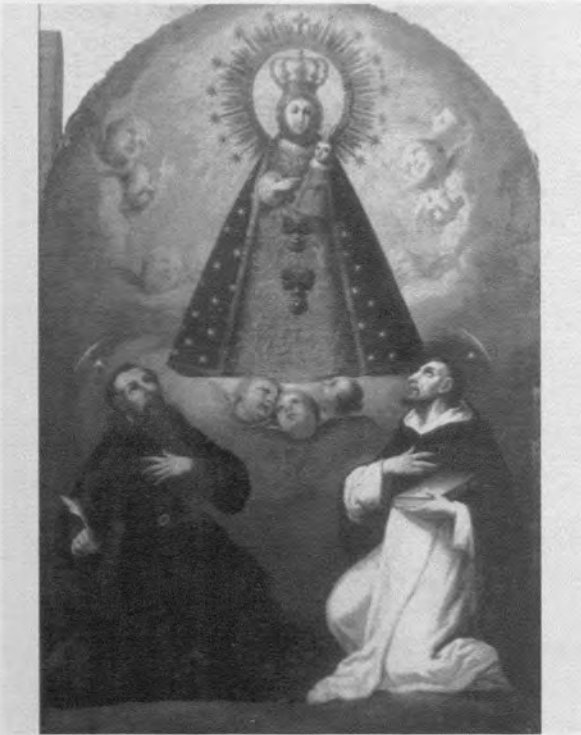


Fig. 22. *Virgen de Atocha con San Agustín y Santo Domingo de Guzmán. Propiedad privada.*



Fig. 23. *San Juan Evangelista. Madrid, propiedad privada.*



Fig. 24. *San Juan Evangelista en Patmos. Madrid, propiedad privada.*

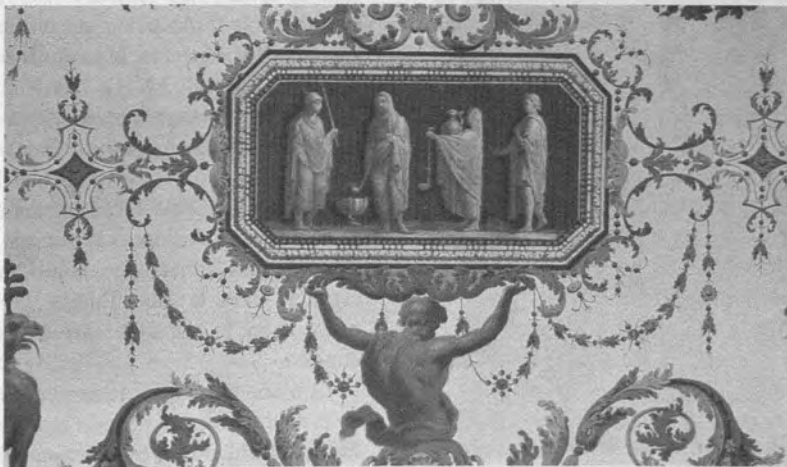
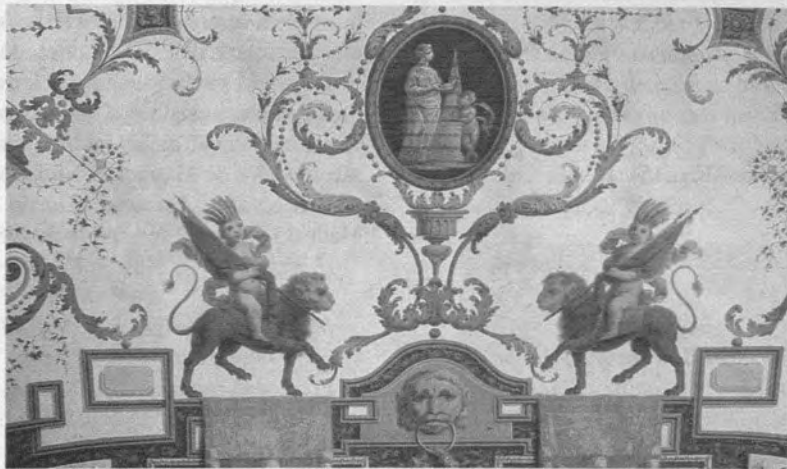


Fig. 25. *San Juan Evangelista en Patmos. Huelva, Museo.*





Fig. 26. *España protegiendo a las Artes. San Lorenzo del Escorial, Casita del Príncipe, Sala I del pabellón derecho*



Figs. 27 y 28. *San Lorenzo del Escorial, Casita del Príncipe, Sala I del pabellón derecho: detalles.*



catálogo, donde se incluía su reproducción y se consideraba certeramente como de escuela madrileña del siglo XVIII.

Bibliografía: *Subastas Ansorena*, CLXVIII, 26-27 mayo de 1993, lote 120 A.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 15).

óleo sobre lienzo.

Firmado.

Propiedad privada.

Al parecer firmada en el ángulo inferior izquierdo y vendida en Ansorena en fecha desconocida, sin que haya sido posible hallar su referencia en el catálogo correspondiente. A través de la fotografía proporcionada por el vendedor, la composición sigue genéricamente modelos de Antolínez y de Carreño de Miranda. En ella destaca su perfilamiento de la cabeza y del nimbo circular rodeado de estrellas, con la paloma del Espíritu Santo lateralizada en el ángulo superior izquierdo. En la peana los ángeles se caracterizan por portar dobles atributos marianos: el espejo y la rosa el de la derecha y la palma y las azucenas el de la izquierda. Por lo demás, las cabezas de los querubines son las habituales de mofletes hinchados y largos, trazados con un certero brochazo curvilíneo.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 16)

óleo sobre lienzo. 105 x 81 cms.

Propiedad privada.

Fue puesta a la venta en la subasta de la sala Fernando Durán el 17 de octubre de 1989, lote nº 48. En el reverso llevaba una etiqueta de la Junta de Incautación con el nº 19106 de los Duques de Alba.

Aunque el carácter general de la composición se aleja algo de los modelos más comunes de Acevedo, algunas cabezas de querubines situadas en la peana de la figura mostraban los rasgos estilísticos de nuestro pintor. Lo más destacable de esta composición quizá fuera el gesto de la cabeza vuelta hacia lo alto, unida a un perfil fusiforme y compacto de tipo tradicional madrileño, como si el pintor hubiera incorporado el conocimiento de algunos modelos de Mariano Salvador Maella.

Bibliografía. *Fernando Durán. Subastas de Arte*. Madrid 17,18 y 19 de octubre de 1989, nº 48, ilustración.

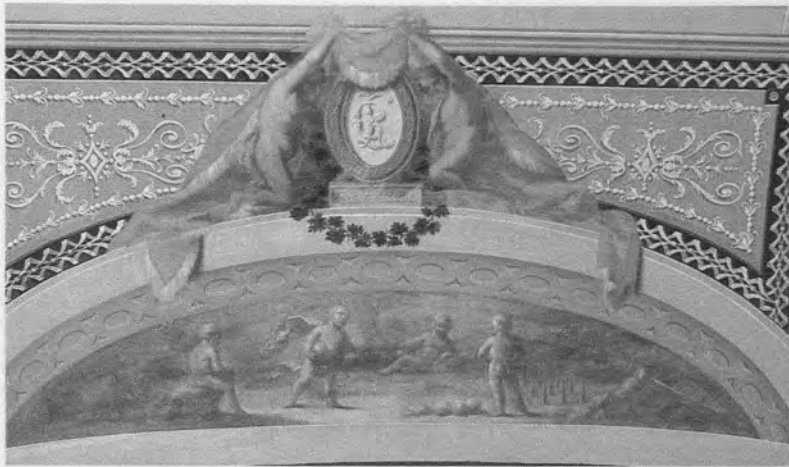
*Inmaculada Concepción* (Fig. 17)

óleo sobre lienzo. 102 x 75 cms.

Propiedad privada.

Puesta en subasta por Ansorena en Madrid el día 15 de junio de 1994, con el nº 32, siendo considerada como obra de escuela sevillana del siglo XVIII. Se trata de una versión de la Concepción que enriquece el repertorio de Acevedo mediante la incorporación de un modelo de Mariano Salvador Maella. En concreto Acevedo debió valerse de su estancia en Aranjuez decorando la Casita del Labrador para copiar la *Concepción* de Maella que ocupa el retablo mayor de la Capilla Real del Palacio, pintada hacia 1778-1779, fecha ante *quem* para la pintura de Acevedo. Respecto al original nuestro pintor introdujo algunas variaciones, como suprimir la corona de estrellas sobre la cabeza de la Virgen o reducir la gran peana sobre la que se eleva su figura, así como algunos ángeles.

Con una diferencia de un centímetro en el alto y otro en el ancho Morales y Marín reproduce una pintura similar a la de Acevedo. La comparación entre las dos fotografías no ofrece ninguna diferencia. Creo que se trata de la misma obra y que no puede ser considerada, como



hace el citado autor, boceto del gran lienzo de Aranjuez. La fisonomía de los ángeles y querubines delata claramente la personalidad artística de Acevedo y la blandura de la pincelada es totalmente ajena al abocetamiento cortante y anguloso de Maella.

Bibliografía. *Ansorena, Subastas de Arte*. Madrid, 15 y 16 de junio de 1994, lote nº 32. Morales y Marín, José Luis. *Mariano Salvador Maella. Vida y Obra* (Zaragoza, 1996), p.117.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 18).  
 óleo sobre lienzo. 145 x 100 cms.  
 Madrid. Propiedad privada.

Visto el 5 de junio de 1997.

Recoge el modelo concepcionista de Carreño de Miranda, si bien hace que la Virgen junte las manos sobre el pecho, del mismo modo que en la versión de Sigüenza, lo que ayuda a consolidar aún más el efecto rotundo de la composición. Su perfil delimitado por los tonos blancos y azules de la túnica se recorta sobre un fondo ocre amarillo en el que, como es habitual, se funden las cabezas de querubines, mientras que en la peana el detalle más llamativo es el ángel que porta el cetro y la corona.

Con su marco original, de estilo y época Carlos IV.  
 Es obra inédita.

*Inmaculada Concepción* (Fig. 19).  
 óleo sobre lienzo. Grande.  
 Toledo. Seminario Conciliar.

Se trata de uno de las obras más monumentales de Acevedo, que sigue fielmente un modelo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, considerado como de Juan

Carreño de Miranda (A.E.Pérez Sánchez: *Carreño, Rizi y Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, p. 209, nº 26). Prácticamente no existen entre modelo y copia variaciones notables, evidenciándose el estilo de Acevedo en algunas figuras de ángeles, como los que se hallan bajo la mano derecha de la Virgen, a los que el pintor ha prestado un dibujo más insistente y una mayor corpulencia, junto a los rasgos fisonómicos habituales.

Es obra inédita, cuyo conocimiento debo al Prof. Fernando Collar de Cáceres.



Figs. 29, 30 y 31. *San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, Sala III del pabellón derecho: detalles.*



Fig. 32. San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, planta alta: Alegoría.

*Virgen Dolorosa* (Fig. 20).  
 óleo sobre lienzo. 92 x 70,5 cms.  
 Firmado: "Azebedo F".  
 Madrid. Propiedad privada.

Gracias a la firma que luce en el lateral inferior fue catalogada como obra de "Manuel Acevedo/Madrid, 1744-1800" y como una de las pocas obras firmadas por el autor. Se trata de una dignísima, elegante y sentida versión de la Dolorosa, de larga tradición en la pintura y escultura españolas de los siglos XVII y XVIII, inspirándose en ocasiones en modelos de Tiziano y de Ribera.

La Virgen aparece representada dentro de un óvalo fingido, de media figura con el gesto dolorido, las manos juntas sobre el pecho y éste atravesado por un cuchillo. Está en ademán de meditación sobre la corona de espinas y dos clavos que yacen sobre una roca. La figura irradia luminosidad sobre el fondo ocre dorado en el que quedan fundidas dos parejas de querubes de fisonomía característica en el pintor.

Bibliografía. *Finarte España. Subastas*. Subasta E5, 23 de mayo de 1996. Lote nº 23.

*Virgen Dolorosa* (Fig. 21).  
 óleo sobre lienzo. 102 x 88,5 cms.  
 Madrid. Propiedad privada.

Similar a la anterior, respecto a la cual presenta tres variantes fundamentales: introduce el pie de la cruz como referencia a la pasión de Cristo, elimina los querubes del fondo, ahora menos luminoso y simplificado, y varía la disposición de los dos clavos sobre la roca.

Es obra inédita.

*Virgen de Atocha con San Agustín y Santo Domingo de Guzmán* (Fig. 22).

óleo sobre lienzo. 66,5 x 46,5 cms. en medio punto.  
 Propiedad privada.

Vista en noviembre de 1990, compareció en Feriarte en 1991 en el local de D. Salvador Ribes, de Valencia, con la iconografía de la Virgen de los Desamparados, totalmente incorrecta.

La obra es copia de estampas populares de devoción madrileñas, enriquecida con los dos santos fundadores orantes a los pies. Presenta un agradable colorido de tonos apastelados y cálidos, a la vez que una cuidada ejecución en las cabezas de los querubines y en los accesorios del traje de la Virgen.

Es obra inédita.



Fig. 33 y 34. San Lorenzo del Escorial. Casita del Principe, planta alta; Niños portando ofrendas.

Representa al santo sentado ante la entrada de una gruta rocosa rodeada de vegetación en actitud de escribir el Evangelio para lo cual vuelve la cabeza hacia el ángulo superior izquierdo donde aparece en medio de un celaje dorado una figura de la Virgen. En

Madrid. Propiedad privada.

Óleo sobre lienzo. 166 x 111,5 cms.

*San Juan Evangelista en Palmos* (Fig. 24).

Es obra inédita.

Acvedo.

Representa al santo de pie, en medio de un paisaje, con la cabeza y los ojos entornados hacia el cielo recibiendo la inspiración divina para escribir el Evangelio. Junto a sus pies destaca una gran águila que lleva suspendido de su pico un tintero. El rojo y el verde de las vestiduras prestan a la composición un intenso cromatismo. Desde el punto de vista técnico, la blandura de la ejecución, especialmente en la blanca de los mechones del cabello cayendo sobre los hombros, y el colorido apastelado revelan el estilo de Acvedo.

Madrid. Propiedad privada.

Óleo sobre lienzo. 112 x 87,5 cms.

*San Juan Evangelista* (Fig. 23).

Figs. 35 y 36. *San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, planta alta: Júpiter Jumo.*



Bibliografía: Jesús Velasco Nevado, Valme Muñoz Rubio, José M<sup>o</sup> García Rincón: *Catálogo de Bellas Artes del Museo Provincial de Huelva*. Huelva, 1993, p. 25.

Catalogado con el nº 15 y como obra anónima del siglo XVII se conserva en el Museo de Huelva una réplica casi literal del *San Juan Bautista en Palmos* anteriormente comentado (Madrid, propiedad privada).

Huelva. Museo

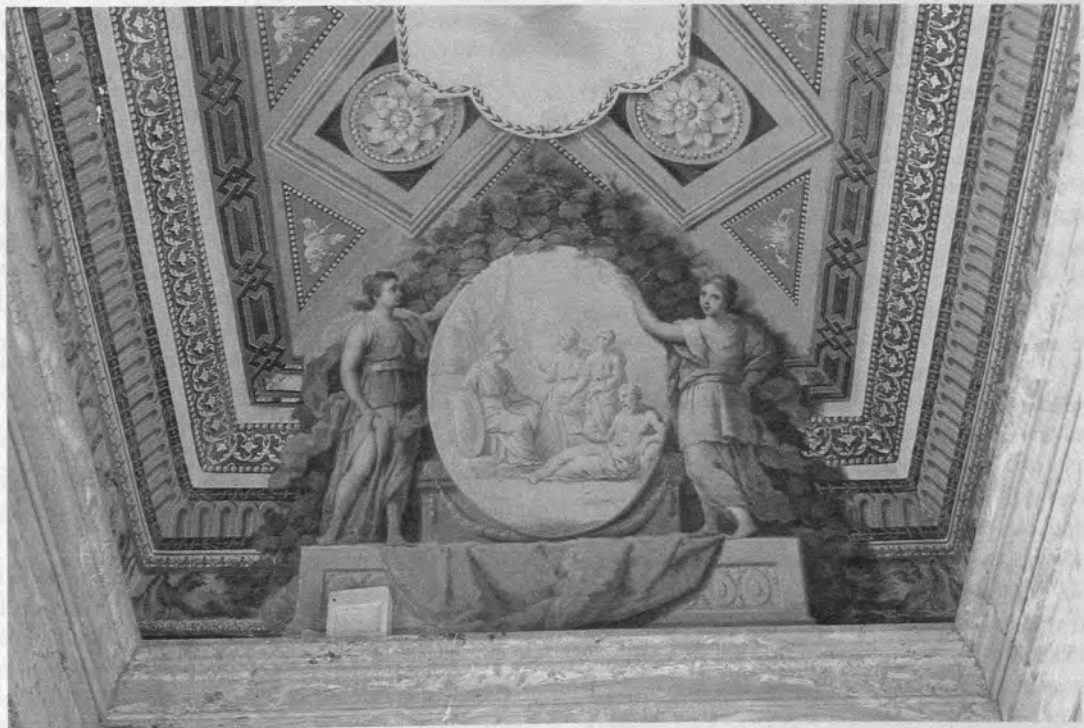
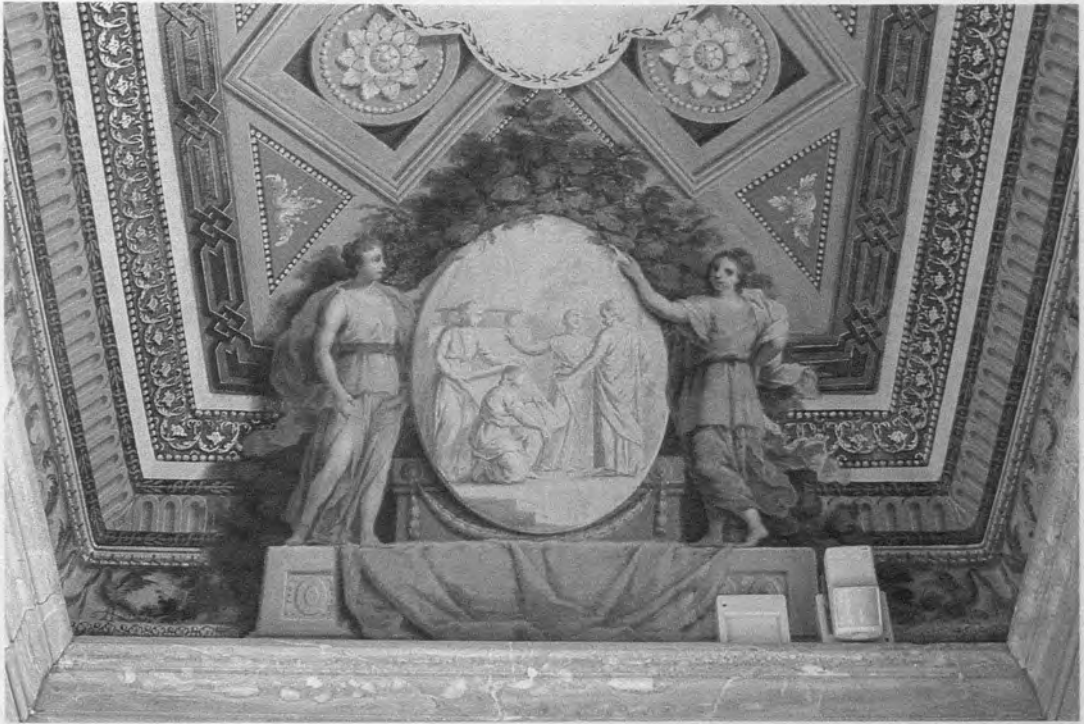
Óleo sobre lienzo. 102 x 76 cms.

*San Juan Evangelista en Palmos* (Fig. 25).

Es obra inédita.

telado.

Este modelo mariano Acvedo vuelve a utilizar un ejemplo de Antonio Palomino, en el que lo más destacable es la disposición lateralizada de la figura. Al igual que en la anterior versión del tema de San Juan en Palmos, el águila es un complemento simbólico dotado de una fuerte personalidad, que también lleva el tintero agarrado en el pico. Todo el conjunto está ejecutado con la habitual pincelada blanda y esponjosa, mediante la cual el colorido adquiere un aire apas-



Figs. 37 y 38. *San Lorenzo del Escorial. Casita del Príncipe, planta alta: Ninfas sosteniendo medallones alusivos a Minerva.*



Fig. 39. Aranjuez. Casa del Labrador, Sala de los Mosaicos (nº 87): Alegoría de Cibele.

## B) Pinturas murales.

En los *Memoriales* dirigidos al rey Carlos IV por la viuda y las hijas de Manuel Fernández Acevedo se mencionan los trabajos del pintor en “las casas de campo de San Lorenzo y la del Pardo, continuando después... en las del Labrador de Aranjuez, San Lorenzo, Palacio de San Ildefonso, Oratorio de V.M., retrete de la Reyna Nuestra Señora y otras...”. Se trata de una relación que coincide con la localización de los trabajos de Vicente Gómez Alfonso (Arganda del Rey, 1739-Madrid, 1792)<sup>21</sup> y de Manuel Pérez Tejero (Getafe, 1753-Madrid, 1805)<sup>22</sup> y ciertas expresiones connotan un cierto sentido cronológico. Esta relación debería utilizarse para escrutar las decoraciones y intentar definir el estilo de unos y de otros dentro de un trabajo colectivo.

Desde mi punto de vista, el largo *curriculum* de más de treinta años de Manuel Fernández Acevedo al servicio de Carlos IV se halla indisolublemente unido a la labor de los pintores decoradores Vicente Gómez Alfonso y de Manuel Pérez Tejero. Podríamos decir que en su condición de “pintor de figuras”, las composiciones contratadas por Gómez y Pérez están trufadas por figuras de Fernández Acevedo, aunque nunca se haya hecho un análisis formal pormenorizado de las mismas. Las decoraciones promovidas por Carlos IV, tanto en su

condición de príncipe heredero, como en la de rey, en la casa de Campo de El Pardo, en las del Príncipe (Abajo) y del Infante (Arriba) de El Escorial, en la Casa del Labrador de Aranjuez y en los palacios de El Escorial, San Ildefonso o Madrid fueron una empresa extensa de grandes colaboraciones y buenos especialistas, entre los que destacó sin duda Fernández Acevedo.

Este análisis por hacer desborda con mucho los límites de este artículo y debe comenzar por fijar la topografía de los mismos Palacios y Casas Reales, la identificación de usos de las dependencias en el siglo XVIII, para verter sobre ella la información contenida en la documentación. Para deslindar las labores de unos y otros es también muy importante tener en cuenta la obra de cabalette. Por desgracia, tres obras de Vicente Gómez, pertenecientes a colecciones privadas y que Morales y Marín cita como firmadas y fechadas, no han sido reproducidas<sup>25</sup>, privándonos de un elemento de juicio fundamental para lo que aquí se propone.

Sí contamos en cambio con unas cuantas obras firmadas por Acevedo y un nutrido grupo de atribuidas por razones de estilo. En base a ellas, creo que algunas alegorías, escenas y figuras insertas en decoraciones de Gómez pueden ser atribuidas a Acevedo. Esto resulta especialmente evidente en la *Alegoría de España protegiendo a las Artes* (Fig. 26) que centra la decoración de la bóveda de la Sala I del pabellón derecho de la Casita





Figs. 40 y 41. Aranjuez. Casa del Labrador, Sala de los Mosaicos (n° 87): Alegoría de Cibeles: detalles.

de Abajo de El Escorial. Representa a una matrona sedente sobre unas rocas, con lanza en la mano izquierda y escudo y banderas en la derecha; está rodeada de niños con libros, paleta de pintor y busto de escultura; tiene a sus pies a un hombre vencido y maniatado y en el fondo se ven los emblemas de España: las columnas de Hércules, el león y el castillo, completadas con una alegoría de la Fama. Las fisonomías de todas las figuras son las habituales de Acevedo tal y como quedan definidas en los múltiples angelitos de sus Inmaculadas; y el colorido responde igualmente al habitual en él, aplicado con su misma frescura de tonos y blandura de pincelada. Más que el contrato o los pagos hechos a Vicente Gómez, estos detalles formales son la verdadera firma de Acevedo y la prueba de que el *Memorial* de su viuda, aun sin documentación que lo acredite, se ajusta a la verdad. Acevedo queda oculto bajo la mayor importancia de Gómez y posteriormente de Manuel Pérez. En este mismo techo las figurillas de los centauros, atlantes, sátiros y niños con penachos de plumas cabalgando a lomos de leones (Figs. 27 y 28) también me parecen parte del trabajo de Acevedo, mientras que las elegantes figuras de los medallones azules en forma de friso clásico parecen de otra mano distinta. Junquera Mato fechó esta decoración hacia 1789, atribuyéndola en buena lógica a Gómez en razón a la documentación conocida<sup>26</sup>.

En la Sala II del mismo pabellón del lado derecho el medallón de Neptuno, así como las esculturas en grisalla de los ángulos de la bóveda, justifican plenamente el apelativo de “estatuario” que los documentos familiares dan a Acevedo, aunque en este caso su estilo, falto de color, no sea tan evidente.

Algo más claro vuelve a ser el caso de las decoraciones de la Sala III del mismo ala de la Casita del Príncipe, cuya bóveda está pintada en el centro con una *Alegoría del Tiempo y de la Abundancia, escenas de Perseo y Andrómeda en los dos recuadros laterales, y angelotes con coronas y laureles y Niños jugando a los bolos, al balancín,...*, realizados en grisalla en los lunetos laterales (Figs. 29, 30 y 31).

En a planta alta de la Casita del Príncipe del Escorial, la bóveda de la habitación que da hacia los jardines del lado de poniente está decorada con una bella bóveda de falsos casetones centrada por un tondo alegórico en el cual parece que un joven rechaza una ofrenda de joyas en presencia de la Envidia, la Fama y unos angelotes que portan un paño bordado con el anagrama de VICTOR. A ambos lados de este medallón hay dos escenas en grisalla con niños portando pebeteros con llamas encendidas. Hacia los extremos de los lados cortos de la estancia, recortados sobre los fingidos casetones de estuco se representan a Júpiter sobre el águila y con rayos de fuego en la mano, y a Juno, con el pavo real; ambos entroniza-

dos sobre un fondo de nubes blancas. En los extremos, sobre las cornisas, se disponen parejas de ninfas sosteniendo medallones marmóreos con escenas alusivas a Minerva, ceñidos por festones vegetales de roble (Figs. 32 a 38). Es quizá de entre todas las decoraciones de la Casita del Príncipe una de las bóvedas más pequeñas y la más poblada de figuras, que muestran un coherente estilo con la obra conocida de Acevedo, tanto por el colorido apastelado de estirpe rococó, como por la fresca y mullida pincelada, o como por los tipos humanos, relación esta bien evidente en el joven del medallón central, parangonable por su rizada cabellera cayendo simétrica sobre los hombros con cualquiera de las cabezas de Inmaculadas catalogadas.

Los documentos analizados más arriba demuestran la participación de Manuel Fernández Acevedo en la pintura de hasta seis techos que Manuel Pérez Tejero dirigió en la Casa del Labrador de Aranjuez en 1795 y 1799<sup>27</sup>. Si bien no se dicen qué techos sean, desde mi punto de vista es evidente que las figuras que decoran la Sala 87 o Sala de los Mosaicos de la Casa del Labrador, situada entre la Sala de la Reina (nº 88) y la escalera, y abierta a la terraza, son obra de Acevedo, y la labor decorativa de la cuadrilla de Manuel Pérez Tejero, si bien las guías al uso del palacete las atribuyen a Juan de la Mata Duque<sup>28</sup>. El medallón central de la sala representa una *Alegoría de Cibeles*, que aparece entronizada y apoyada sobre el globo terráqueo, con una rama de espigas en la mano izquierda. Viste una túnica blanca y un manto amarillo, se corona con un castillo y se rodea de dos niños desnudos con la hoz y un rastrillo. Ocupa el centro de una amplia composición paisajística de cielos azules, anubarrados, con árboles y empalizadas de madera. A sus pies hay seis figuras de distinto carácter: una, de tono heroico, en actitud de ofrenda, coronada de laurel y portando una reja de arar. Las cinco restantes son de carácter esquisitamente popular y parecen personificar a las estaciones productivas del año: las flores de la primavera en un cesto a los pies de la figura oferente, un joven en la lejanía con dos grandes manojos de espárragos; las frutas y las mieses del verano, y las uvas del otoño (Figs. 39 a 41).

La composición es una de las más complejas de Acevedo, organizada en pirámide, con una variada disposición de las figuras desde los primeros planos a las últimas figuras hundidas por debajo del horizonte. Los tipos físicos y el colorido son característicos de lo documentado y definido como original de Acevedo: figuras gráciles, cuerpos de carnes pálidas, mejillas sonrosadas, dibujo suave y color claro, texturas blandas, en definitiva espíritu y estilo rococó. Lo avanzado de la fecha de realización de este medallón, entre 1795 y 1799, permite explicar las influencias de Maella y de Zacarías González Velázquez que se detectan en algunas figuras, como las dos del lado izquierdo, especialmente el hombre de espaldas, muy relacionado con algunos modelos para tapices.

A los lados de esta *Alegoría de Cibeles* hay dos medallones ovalados, pintados en monocromía ocre, flanqueados por esfinges y coronados por un jarrón floral que se desparrama por los lados. Representan sendas historias de *Baco ebrio montado en un asno* y la *Fragua de Vulcano* (Figs. 42 y 43). El estilo de las esfinges coloreadas es el que Junquera Mato describe en la Casita del Príncipe del Escorial como característico de Vicente Gómez. Pero a la vista de la cronología de la obra hay que pensar que sean obra figurativa de Acevedo, trabajando en una ocasión para Gómez y en otra para Pérez Tejero.

Estas identificaciones no agotan el tema de la obra y participación de Manuel Fernández Acevedo en las decoraciones promovidas por el rey Carlos IV en los palacios reales. Un estudio más profundo de estas pinturas fundamentalmente decorativas pondrán con toda seguridad de manifiesto nuevas intervenciones de Acevedo camuflado tras los encargos oficiales hechos a Vicente Gómez y a Manuel Pérez Tejero. Lo demuestra el hecho de que algunas figurillas en los paneles de los zócalos de la planta segunda de la Casa del Labrador también presentan el estilo de Acevedo: personajes vestidos a la oriental y niños músicos con violas, cello, trompa, arpa, flauta,... rodeados de delicados roleos sobre fondos blancos marfileños.

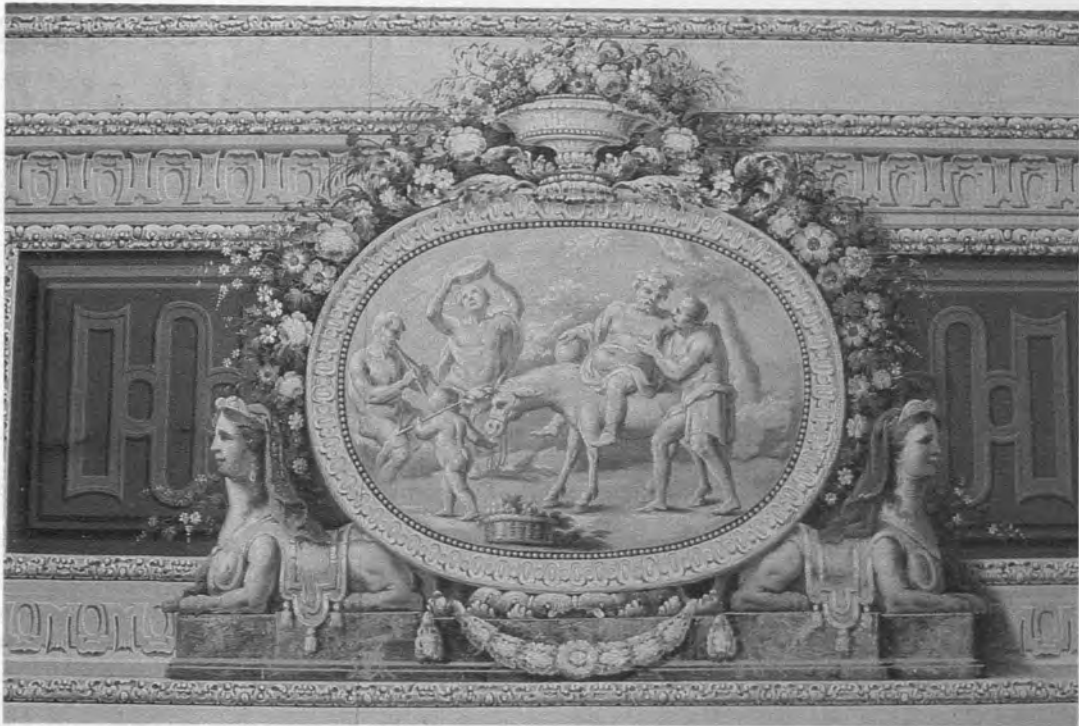


Fig. 42. Aranjuez. Casa del Labrador, Sala de los Mosaicos (nº 87): Baco ebrio montado en un asno.



Fig. 43. Aranjuez. Casa del Labrador, Sala de los Mosaicos (nº 87): Fragua de Vulcano.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Notas sobre Palomino pintor", en *Archivo Español de Arte*, XLV, nº 179, 1972, pp. 251-269, lám. XII.
- <sup>2</sup> *Idem*, p. 267, nota 38.
- <sup>3</sup> Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo VI, p. 55.
- <sup>4</sup> Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN: "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916, p. 216.
- <sup>5</sup> Juan José JUNQUERA MATO: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979. Apéndice documental núms. 19, 20 y 70, pp. 243-246 y 306-308.
- <sup>6</sup> Archivo General de Palacio. Madrid. *Expedientes Personales*, caja 341/62.
- <sup>7</sup> *Ibidem*.
- <sup>8</sup> *Ibidem*.
- <sup>9</sup> Juan José JUNQUERA MATO: "Los techos de las Casitas del Príncipe y del Infante", en *Reales Sitios*, nº 23, 1970, pp. 22-40. Todo el número de la revista está dedicado a la restauración de las Casitas y de sus bóvedas.
- <sup>10</sup> El *Memorial* de Vicente Gómez para la obtención de la plaza de pintor de Cámara lo publica Junquera Mato, *op. cit.*, 1979, p. 362.
- <sup>11</sup> El *Memorial* de Manuel Pérez Tejero solicitando la plaza de pintor de Cámara lleva fecha de 17 de junio de 1805. Lo publicó Junquera Mato, *op. cit.*, 1979, documento nº 95, p. 367.
- <sup>12</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, tomo III, p. 47.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, p. 45.
- <sup>14</sup> Enrique PARDO CANALIS: *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid, 1967, p. 36.
- <sup>15</sup> JUNQUERA MATO, *op. cit.*, 1979, p. 361: Memorial presentado el 7 de enero de 1789, en el que declara que llevaba 17 años dedicado a las decoraciones del Príncipe, recién ascendido al trono.
- <sup>16</sup> Sobre la muerte de Vicente Gómez, no me resisto a incluir aquí una nota de los *Diarios* de Melchor Gaspar de Jovellanos, incluida en ellos como parte de un informe del pintor Mariano Sanchez, presente en Gijón el 23 de junio de 1793. "Mientras (D. Pedro de) Lerena oía con indiferencia estas verdades, moría de pesar un artista de mérito por una expresión del mismo Príncipe. Don Vicente Gómez pintaba los techos del Casén del Escorial con grande aceptación. Dieronsele los honores de pintor de Cámara y cierta pensión. Tenía envidiosos; preguntó el príncipe por la obra, que era de suyo prolija; díjole el criado que como había logrado el sueldo, se iba más despacio. Llegada la jornada el príncipe le dijo al pintor: "Vosotros, en agarrando, os echais a dormir". El pintor se sobrecargó y murió de resultas" (Melchor Gaspar de JOVELLANOS: *Obras Completas. Tomo III. Diarios*. Madrid, B.A.E., 1956, pp. 72-73).
- <sup>17</sup> JUNQUERA MATO, *op. cit.*, 1979, documento nº 70, pp. 306-308.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, documento nº 20, pp. 244-246.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, documento nº 19, pp. 243-244.
- <sup>20</sup> Sobre sus autores, aunque de modo documental y global, trató Juan José JUNQUERA MATO: *op. cit.*, Madrid, 1979, pp. 47-49. En ellas se ve con indiscutible claridad que las figuras de la *Alegoría de España* protegiendo a las Artes de la decoración del pabellón lateral de la Casita del Príncipe del Escorial son similares a las de otras composiciones religiosas firmadas por Acevedo.
- <sup>21</sup> La más extensa biografía sobre este pintor puede verse en la obra de José Luis MORALES Y MARÍN: *Pintura en España, 1750-1808*. Madrid, 1994, pp. 261-266. Su carácter es fundamentalmente documental y en lo estilístico sigue a Junquera Mato.
- <sup>22</sup> Sobre Manuel Pérez Tejero debe verse el artículo de José Luis MORALES Y MARÍN: "Manuel Pérez Tejero", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, vol. IV, 1992, pp. 239-243. Y la síntesis de este texto en la *Pintura en España, 1750-1808*, del mismo autor (*op. cit.*, 1994, pp. 270-276).
- <sup>23</sup> MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 266. Dos en la misma colección son una *Oración en el huerto* y una *Crucifixión*, firmadas y fechadas en 1785 (colección Aránzazu. Cfr. José Luis MORALES Y MARÍN: *Mariano Salvador Maella*. Madrid, 1991, p. 158). La tercera un *Noli me tangere*, firmado y fechado en 1780.
- <sup>24</sup> JUNQUERA MATO, art. cit., 1970, p. 28.
- <sup>25</sup> El conjunto de la bóveda y el medallón central lo reproduce Junquera Mato (art. cit., 1970, p. 27).
- <sup>26</sup> Algunos detalles y el conjunto de esta bella decoración pueden verse en Junquera Mato (art. cit., 1970, pp. 17-20).
- <sup>27</sup> Veán se los documentos publicados por JUNQUERA MATO, *op. cit.*, 1979, pp. 244-246 y 306-308.
- <sup>28</sup> *Palacio Real de Aranjuez*, por Paulina JUNQUERA y M<sup>a</sup> Teresa RUIZ ALCÓN. Edición corregida por Carmen DÍAZ GALLEGOS, Conservadora del Palacio Real de Aranjuez. *Casa del Labrador y Jardín del Príncipe*, por Paulina JUNQUERA y M<sup>a</sup> Teresa RUIZ ALCÓN. Edición corregida y aumentada por M<sup>a</sup> Leticia SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Conservadora de la Casa del Labrador. Madrid, 1985, p. 111. Sobre la atribución de esta decoración a Juan Mata Duque y la posible colaboración en ella de Acevedo conviene recordar la existencia de un documento de cuentas presentadas por Mata Duque el 13 de julio de 1799 en el que figura como aficila "Manuel Fernández", quizá Acevedo, que había trabajado durante 156 días a sus órdenes en la Casa del Labrador, aunque tal documento no especifica las ocupaciones. (Cfr. Junquera Mato, *op. cit.*, 1979, documento nº 68, pp. 304-305).

# Algunos datos para la historia del Palacio de Vista Alegre en Carabanchel Bajo

Daniel Díaz Miguez

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Entre las muchas posesiones de la familia real en el siglo XIX ha habido una que ha pasado prácticamente desapercibida: la de Vista Alegre, en Carabanchel Bajo.*

*Fue una finca de recreo, similar a la que muchas familias aristocráticas tenían en las afueras de Madrid. Iban allí María Cristina y sus hijas a descansar, a disfrutar de una vida bucólica, cercana a la naturaleza. Cuándo y cómo llegó a sus manos tal finca lo ignoramos, pero aportamos unos planos ciertamente interesantes, pues por ellos conocemos su magnitud, los distintos tipos de construcciones campestres, los diversos juegos al aire libre... y nos podemos hacer una idea más clara del tipo de vida que llevaban.*

*A través de la documentación aportada, entrevemos la autoría de Martín López Aguado, la intervención de Pascual y Colomer y las distintas reformas que ha debido haber a lo largo de la historia de la finca (sin meternos en la reforma de este siglo para habilitar el nuevo palacio en Centro de Reeducción de Inválidos). Conocemos mejor el funcionamiento de la Real Casa y del Patrimonio, y observamos los gastos e ingresos que obtenían de lo cultivado en esta posesión.*

*Posteriormente, la finca fue comprada por el Marqués de Salamanca quien, al morir, dejó cuantiosas deudas, por lo que el edificio pasó a ser posesión del Esado (actualmente de la Comunidad de Madrid).*

## SUMMARY

*Amongst the numerous Royal Family possessions in the 19<sup>th</sup> century, there's one which has been mostly overlooked: Vista Alegre estate, at Carabanchel Bajo.*

*It was a place, similar to those many aristocratic families owned in the surroundings of Madrid. María Cristina and her daughters used to go there to rest and to enjoy a bucolic way of life near nature. We ignore how and when they got hold of the estate country, but we contribute some really interesting maps that show its magnitude, the different sorts of countryside buildings, the diverse outside games... and also they let us know better their way of life.*

*From these accounts we may catch a glimpse of Martín López Aguado's authorship, of Pascual and Colomer's participation and of the different repairs in the estate along the years. We've got a better knowledge of the functions of the Royal House, and we can get a close look at the incomes and expenses they got from cropping at this possession.*

*Later on, the country estate was bought by the Marquis of Salamanca who, when he died, left substantial debts that made the building go to public hands (nowadays it belongs to Comunidad of Madrid).*

## 1. HISTORIA DE LA FINCA DE VISTA ALEGRE

En 1847 Pascual Madoz, en su *Diccionario geográfico-co-estadístico-histórico de España*, describe profusamente la finca de Vista Alegre, posesión real: "la magni-

ficencia de esta posesión revela desde luego que pertenece a S.M.: se compone de 400 fanegas de terreno cercado por altas tapias, con 4 puertas de comunicación, la una de hierro y las demás de madera: es la primera posesión que se encuentra antes de llegar al pueblo, a la

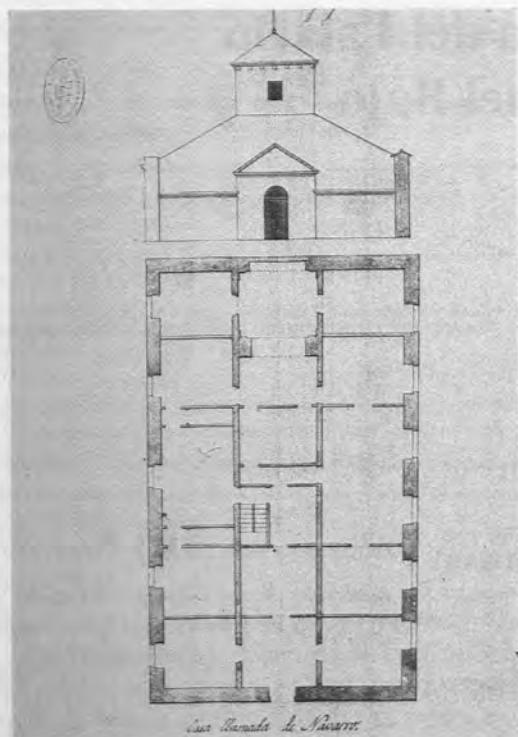


Fig. 1. Planta y alzado de la llamada Casa de Navarra, antiguo Oratorio (tinta y color a la aguada sobre cartulina, 441 por 312 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Planos levantados probablemente por Pascual y Colomer, pero autor y fecha de la original desconocido, aunque por los datos aportados pudieran ser de Martín López Aguado, como los siguientes, a no ser que se indique otra cosa. Sección planos, nº 3.513, A.G.P., Madrid).

izquierda del camino de Madrid, y encierra en su vasto recinto innumerables árboles de todas las especies, formando calles en varias direcciones, laberintos y jardines, 2 olivares, 4 fanegas de viñedo en alto sobre hierro, 4 norias, siendo las llamadas del Oratorio y la Alfalfa, de abundantes aguas, tanto que por mucha agua que se saque, no parece que se las ha tocado; y otra llamada del Olivar, está situada en un cerro desde el cual se descubre en todo el círculo muchas leguas de terreno, distinguiéndose perfectamente los Carabancheles, Madrid, Leganés, Getafe, Villaverde y otros muchos pueblos que presentan una vista agradable; 4 fuentes (...), 5 estufas (...) entre ellas es digna de particular atención la que se halla inmediata al palacio (...); hay un canal de 7 varas de ancho por lo común, 3 de profundidad y 700 de longitud, más de 260 en círculo, que forman una especie de isla frente al embarcadero; en su nacimiento se encuentra una cascada, y otra al extremo opuesto, en donde se halla la casa del embarcadero (...); se encuentran asimismo columpios y otros juegos; una magnífica naranjera de figura circular,

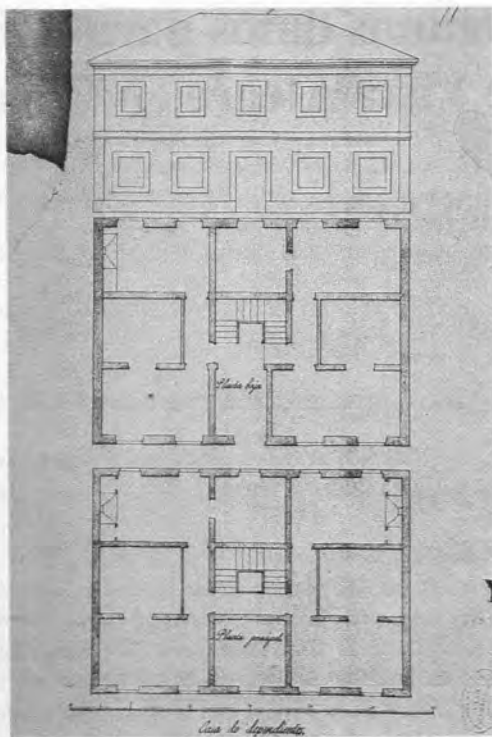


Fig. 2. Alzado, planta baja y principal de la Casa de Dependientes (tinta y aguada en color, 440 por 315 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Sección planos, nº 3.514, A.G.P., Madrid.

con una pajarera en su centro de la misma figura (...); una faisanera, un palomar y varias estancias de pavos reales (...); una casa de vacas destinada para los gusanos de seda; otra en que se hallan los útiles para poner en juego los columpios ya mencionados; otra para el portero, además las destinadas para el jardinero mayor y el administrador, y por último, un hermoso palacio que se está construyendo de nueva planta, la casa llamada de Navarra, palacio de Bella Vista, del Sr. Duque de Rianzares [esposo de la regente María Cristina], y el principal de Vista Alegre que son otros tantos puntos de recreo y diversión, el último que hemos nombrado es el principal de la posesión: delante de su fachada hay una gran plazuela en cuya circunferencia se encuentran 16 estatuas de mármol; su interior se compone de 36 habitaciones (...); los techos de todas las habitaciones citadas son de mérito extraordinario, pintados con mucho gusto por Ribelles, Carderera, Federico y José de Madrazo, Anselmo Alonso, Burguini, Tejeo, Ribera (hijo), López (Vicente) y Blanchar<sup>1</sup>.

Como se puede apreciar por la bella descripción, era un imponente palacio de recreo de S.M., en las afueras de Madrid, en Carabanchel Bajo, lugar donde "había igualmente otras posesiones de recreo entre las que se encontraban las de Jaime Ceriola, Manuel González

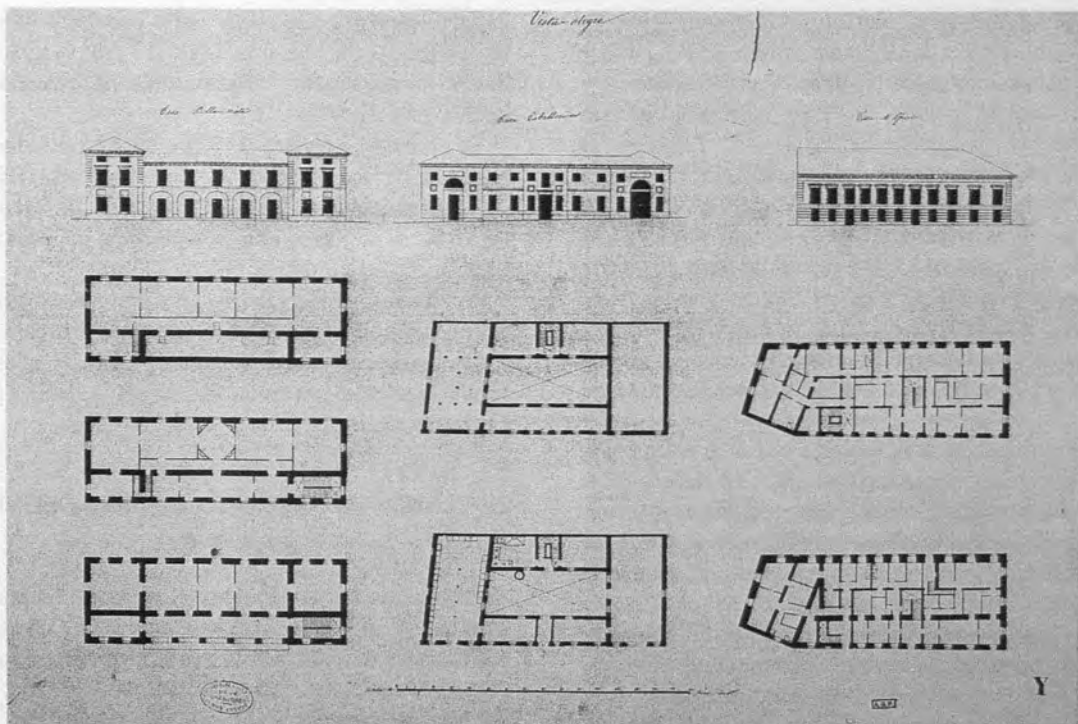


Fig. 3. Plantas y alzados de las casas de Bella Vista, Caballerizas y Oficinas (tinta china sobre cartulina, 510 por 724 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Sección planos, nº 3.516, A.G.P., Madrid.

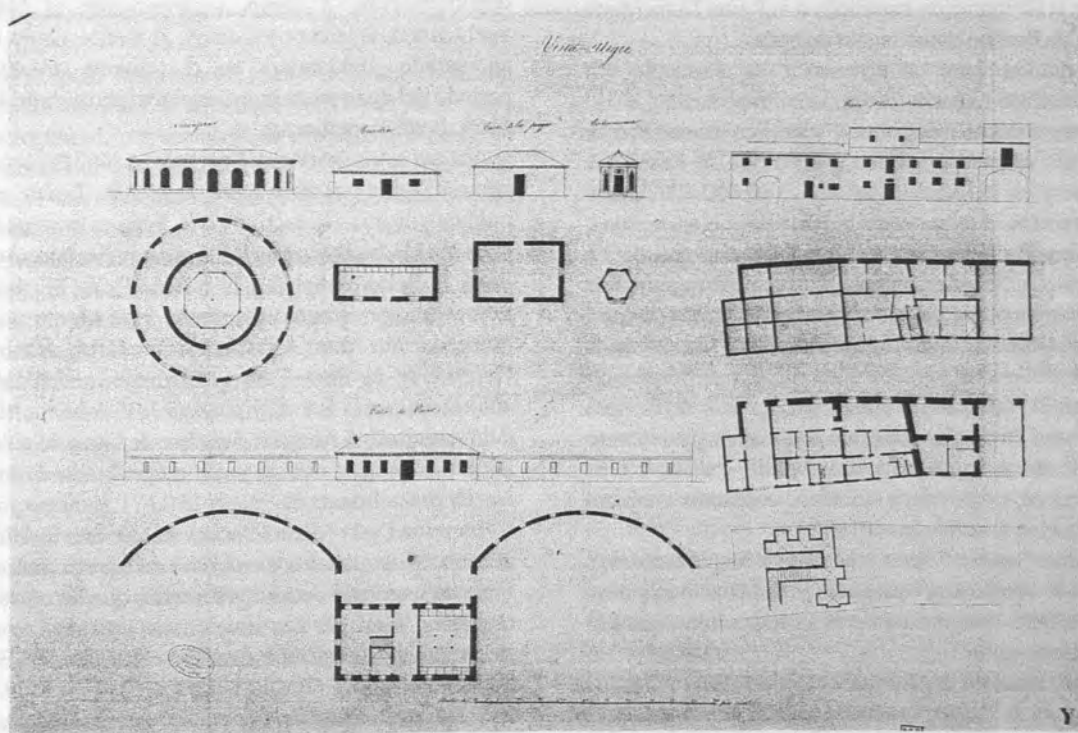


Fig. 4. Plantas y alzados de: naranjera, cuadra, casa de juegos, codornicera, casa de administración y casa de vacas (tinta china sobre cartulina, 575 por 830 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Sección planos, nº 3.515, A.G.P., Madrid.

Bravo, José Filiberto Portillo, Domingo Entargo, Manuel Centurión, Miguel Nájera, Brugada, Bárcenas y otros muchos que irían levantando construcciones y abriendo jardines” –como la de los Larrinaga, que fue anteriormente posesión de Godoy<sup>2</sup>–. También el Carabanchel Alto era un lugar elegido por la nobleza para instalar sus palacios: “antes de mediar el siglo ya encontramos las posesiones de José Gargollo (...), del Marqués de Remisa (...), el palacio de José Nieva, la casa, jardín y buerta de Manuel Mateu, y la finca de Narváez, conde de Yumuri (...). Junto con la de Narváez, la finca más conocida era la antigua llamada de Miranda y luego de Montijo, que habitó la condesa viuda de Montijo”<sup>3</sup>.

Sobre el origen de la finca sobre la que vamos a tratar, se han ofrecido diferentes versiones, pero apenas hay datos seguros que nos hablen de ello. Recogemos varios textos. El que apareció en el Catálogo de la Exposición madrileña de 1981 sobre los *Jardines clásicos madrileños*, artículo de la Cátedra de Proyectos II<sup>4</sup>, nos dice que “la finca data de mediados del siglo pasado. La más fiable versión de su creación hace pensar en que anteriormente a 1829, lo que después fue finca de Vista Alegre, debió ser un lugar de fábricas. Parece ser que los cuatro Gremios Mayores tenían en aquel lugar unas fábricas de jabón y cuerdas de guitarra. La finca fue adquirida por el Ayuntamiento de Madrid en 1829, fecha de casamiento del rey D. Fernando VII, y regalada por la Corporación madrileña a la Reina Doña María Cristina de Borbón como regalo de boda.

Fue precisamente en el reinado de Fernando VII cuando la finca toma su dimensión e importancia.

El Rey compra más terreno y edifica en su interior pabellones, el palacio antiguo, y servicios, de forma que a su muerte en 1833 había gastado ya 30.000.000 de reales en mejoras efectuadas en la finca”.

Antonio Prast, siguiendo a Fernández de los Ríos<sup>5</sup> en un artículo en el que aparecen bastantes fotografías de los techos pintados, de la ornamentación de las puertas, etc., nos habla de que “los terrenos que formaban la posesión se vendieron en el año 1822 por su propietario don Higinio Antonio Llorente a don Ignacio de Bringas y éste a don Pablo Cabrero, que antes de pagar la totalidad de su compromiso, lo vendió a la Reina Gobernadora, doña María Cristina, causando enojosos pleitos que se terminaron en 1832.

Antes de pasar a Cabrero, el señor Bringas construyó un edificio con jardines para recreo público, inaugurándose en el año 1825 con un servicio de ómnibus, que fracasó ruidosamente.

Ya en manos de doña María Cristina de Borbón, fue cuando se hizo la transformación radical construyéndose un palacio según los planos del arquitecto don Martín López Aguado, palacio rodeado de otros edificios para recreos, maravillosamente decorados, entre los que des-

collaba la estufa, construida con mármoles y bronce y en la que se podían admirar estatuas y pinturas, de la que hoy no queda ni rastro”<sup>6</sup>. Navascués sigue esta teoría, sin aportar más datos<sup>7</sup>.

El libro editado sobre el Centro Público de Educación Especial de Reeducación de Inválidos (C.P.E.E.R.I.) –actual función del Palacio del Marqués de Salamanca en Carabanchel bajo– sólo recoge estos posibles orígenes<sup>8</sup>.

No habiendo encontrado, por el momento, ningún documento que nos acredite fielmente lo ocurrido en los comienzos, dejémoslo en suspenso y adentrémonos en la época siguiente, posesión de Isabel y María Luisa Fernanda.

## 2. PLANOS Y DATOS PARA LA CRONOLOGÍA DE LA FINCA Y SUS EDIFICIOS

Al intentar investigar sobre el periodo comprendido entre 1829 –si hacemos caso a una de las dos teorías sobre el origen de la finca– hasta 1846, fecha en que, como veremos, la Reina cede la posesión a sus hijas, apenas hemos encontrado documento alguno. Es, cuanto menos, sorprendente, puesto que fue posesión de la reina consorte. De 1846 a 1859, fecha, ésta última, en que es vendida al Marqués de Salamanca, hay abundantísima documentación. Y luego, perteneciendo al Marqués vuelven a desaparecer los datos, al menos yo no los he encontrado. Hablaremos en el presente artículo del periodo del que tenemos documentos inéditos, de 1846 a 1859, fundamentalmente.

Vamos a los inicios del periodo: 1846. En este año, como se sabía por un artículo de Matilla Tascón en que publica y analiza la escritura<sup>9</sup>, la finca es entregada por la Reina Madre Doña María Cristina de Borbón a sus dos hijas, la Reina Isabel II y la Infanta Doña María Luisa Fernanda, por escritura con fecha 5 de Marzo de 1846 otorgada por don Agustín Armendáriz, Intendente General de la Real Casa y Patrimonio, debidamente autorizado por la Reina, y por don José Antonio Muñoz, del Consejo de S.M., gentilhomme de Cámara, autorizado por doña María Luisa y como apoderado de los bienes de dicha Infanta<sup>10</sup>.

La reina Doña María Cristina realizó esta escritura de entrega “para que al fallecimiento de aquella Señora sirbiese su importe a cubrir los derechos que las correspondan, bien sean por sus respectivas legítimas, o como derivadas de su agusto Padre, el Sr. Rey Don Fernando Séptimo.

(...) La Reina Madre hace constar que con la entrega de esta Posesión anticipa el tiempo en que por su defunción recaería en sus hijas el derecho de sucesión y podrían entrar en posesión y goce de ella. Quiere, y lo ponen por



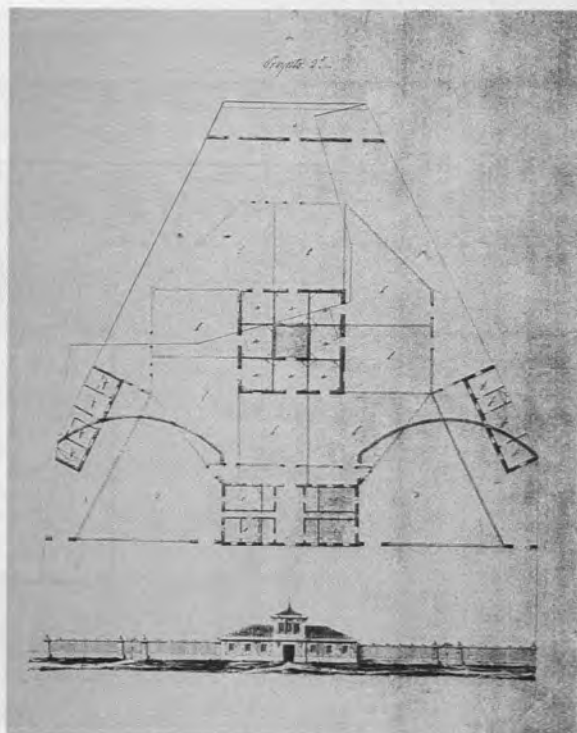
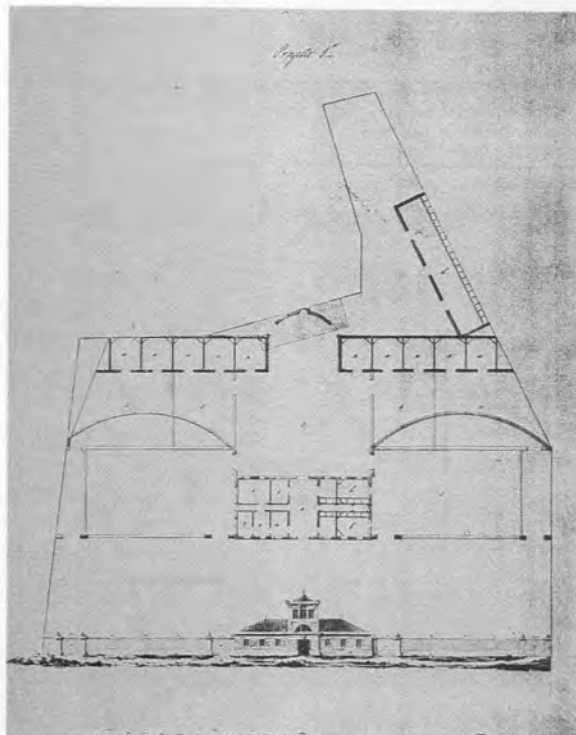


Fig. 5 y 6. "Proyectos para las cuadras que deben construirse en la Real Posesión de Vista Alegre, en el sitio que ocupa la Casa de Vacas" (dibujos que podrían ser originales de Pascual y Colomer por las fechas en que trabaja como arquitecto real, en tinta negra y carmín para las plantas; y acuarela para las fachadas, 446 por 345 mm. el primer proyecto y 445 por 345 mm. el segundo. Escala: en 200 pies castellanos). Sección planos, nº 476 y 477, A.G.P., Madrid.

condición, que la finca con sus efectos se traiga a colación cuando ella muera, y se adjudique a sus dos hijas en pago de sus legítimas, por cualesquiera derechos que pudieran corresponderles como derivados de su padre D. Fernando VII. Si se diera el caso de valer menos la finca que las legítimas, reclamarían de la Testamentaría hasta el completo; pero si valiera más, devolverían el exceso.

Y en una prueba más del cariño que tiene a sus hijas, declara les deja los frutos que la finca produzca a partir de ahora".

Rápidamente se nombraron peritos que tasasen la Real Posesión. El resultado de las mismas fue de 32.249.424 reales de vellón y 19 maravedís, pero como la Reina María Cristina quiso quedarse con varios objetos, importantes 174.022 reales, la tasación se redujo a 32.075.402 reales y 19 maravedís.

La tasación de los edificios y demás arquitecturas la hizo el Arquitecto Mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer, que ostentaba el cargo desde 1844<sup>11</sup>. Importó 20.689.774 reales de vellón y 8 maravedís. El desglose de los edificios puede verse en el artículo de Matilla. Lo importante para el trabajo presente son los edificios que se tasan: Palacio antiguo (1.183.793 reales de vellón), estufa contigua al Palacio antiguo y Baño, Casa del Oratorio o Casa de Navarro (fig. 1), Casa de Dependientes (fig. 2),

Casa de Bella Vista (en fig. 3), Casa de Caballerizas (*idem.*), Casa de Oficios (*idem.*), Casa de Administración -del Administrador dice la escritura del Archivo General de Palacio (A.G.P. a partir de ahora)- (en fig. 4), Casa de Vacas (*idem.*) (con su cuadra, nos dice la del A.G.P. [ver también los posteriores proyectos de modificación y conversión en establos, figs. 5 y 6 (de autor desconocido<sup>12</sup>)), Codornicera (*idem.*), Naranjera (*idem.*), Casa de los Juegos (*idem.*), Tortolera, Faisanera (en fig. 7), construcciones en el Castillo Viejo (*idem.*), Dique (*idem.*), Puerta Principal (*idem.*) -introducida aquí y como independiente en la del A.G.P.-, 2 estufas y 2 invernaderos, 5 norias y 5 estanques (en fig. 8, también las siguientes construcciones), 3 puentes y diversas alcantarillas, emparrado, frutas, bancos y cantería suelta, cerca y puerta principal, ría, viaje de aguas dulces, cañerías y repartimiento de aguas, y Palacio nuevo (4.384.864 reales de vellón: el edificio más caro). Conjunto todo él muy similar al de la Alameda de Osuna, de raíz clásico-romántica, aunque construido algunos años después<sup>13</sup>.

En la Escritura leemos unas palabras de Pascual y Colomer: "Además del Palacio principal, hay en la posesión otros muchos edificios de recreo y comodidades, de todos los cuales he levantado los correspondientes planos geométricos"<sup>14</sup>. Sin duda deben ser éstos los planos

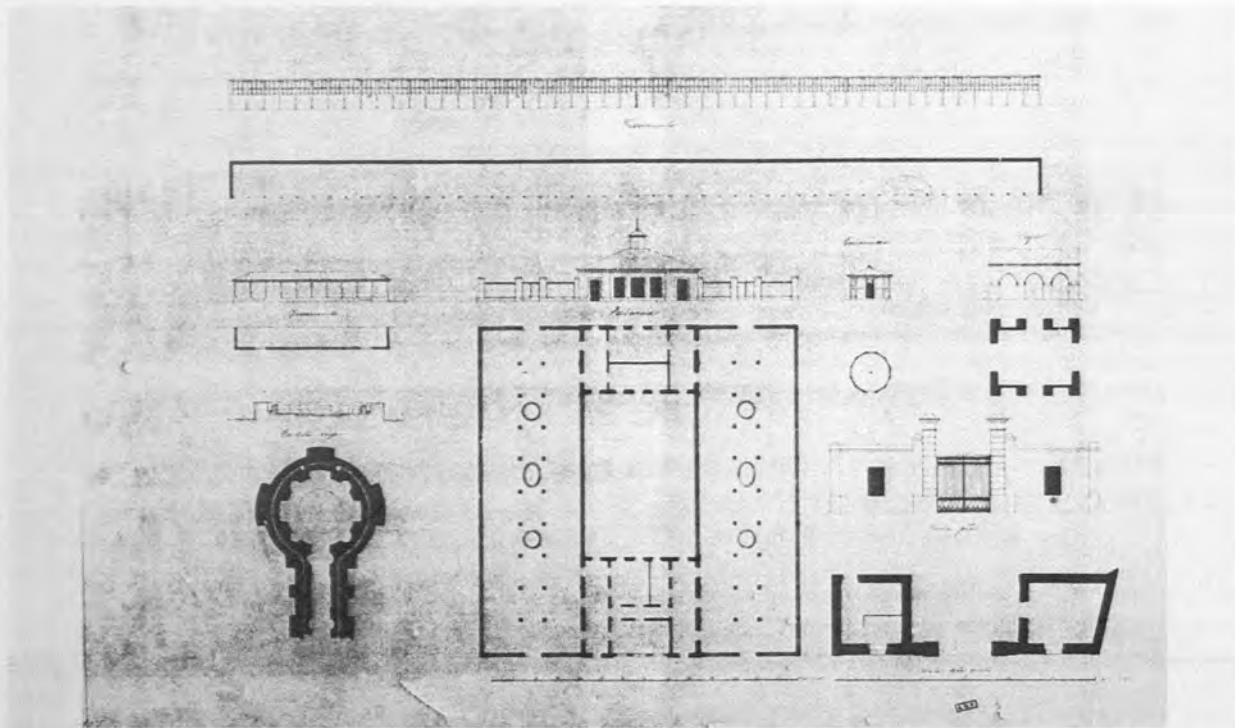


Fig. 7. Plantas y alzados del invernáculo, Castillo viejo, faisanera, codornicera, dique y puerta principal (cartulina a tinta china y leves toques de color a la aguada, 572 por 838 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Sección planos, n° 3.518, A.G.P., Madrid.

que hemos presentado (figuras 1 a 8), además del plano de la finca en el año de 1845 (fig. 9), donde están perfectamente situados cada uno de los edificios, dada la anterior afirmación de Colomer<sup>15</sup>.

“La Real Posesión de Vista Alegre tenía una extensión de 1.289 fanegas y 224 estadales: 400 de superior calidad, valorados en 3.000 reales, y 889 y media a 2.000 reales. Total valor: 2.979.000 reales. Se hallaba esta superficie ocupada por las diversas edificaciones ya indicadas, las nueve fanegas sembradas de trigo, las dos de cebada, un cerro de olivos, almendros y romero, y lo dedicado a huerta y jardín.

La figura de la finca es irregular de 34 lados, «según resulta del plano topográfico levantado al efecto» [presentamos asimismo, un plano levantado el 14 de julio de 1849 por Emeterio Minguet y Francisco Pérez, donde se observa el trazado irregular de la finca y siete puertas de entrada con sus nombres y localización (fig. 10)]. El perímetro está delimitado por una pared o cerca de excelente fábrica de ladrillo, con su albardilla de baldosa y caballete de teja vidriada. No hay cerca en la parte que linda con una casa del pueblo. Tiene una puerta principal de hierro<sup>16</sup> (figs. 11 y 12) que mira al camino de Madrid, y otras tres en diversas partes, sin contar dos que están macizadas” (Matilla).

La escritura hace referencia a dos palacios: el antiguo

y el nuevo. El antiguo, el de las treinta y seis habitaciones, que describía minuciosamente Madoz, es alargado y tiene contigua una estufa también alargada (fig. 13) - quizá sea ésta la que posteriormente fue trasladada al Retiro y no sabemos dónde se encuentra actualmente-.

Respecto al palacio antiguo, no descartamos una posterior intervención de Colomer o de algún otro arquitecto por las incongruencias que actualmente (al menos desde 1981, por la fotografía que se reproduce en el catálogo de los *Jardines clásicos madrileños*) muestra la fachada que da al jardín respecto a la del plano que presentamos del palacio, que debió levantar Colomer en 1845 con los demás. Dicha fotografía muestra una portada principal de dos pisos columnados y, el resto de la fachada que da al jardín, tres pisos todos columnados.

Lo que nos sorprende es que, en un grabado de la *Ilustración Española y Americana* de 1889 (fig. 14, del archivo del arquitecto J. Sancho), no aparezca esta fachada y sí una que concuerda algo más, aunque también con diferencias como tres pisos y sin columnas en la entrada -ya era un asilo-, con el plano del alzado y planta que debió levantar en 1845 Colomer del edificio de época anterior. ¿De Martín López Aguado el proyecto original? Posiblemente, como luego veremos. ¿Y las actuales columnas? Serán de una intervención posterior, sin duda, a 1889. ¿De cuándo? Lo ignoramos, así como

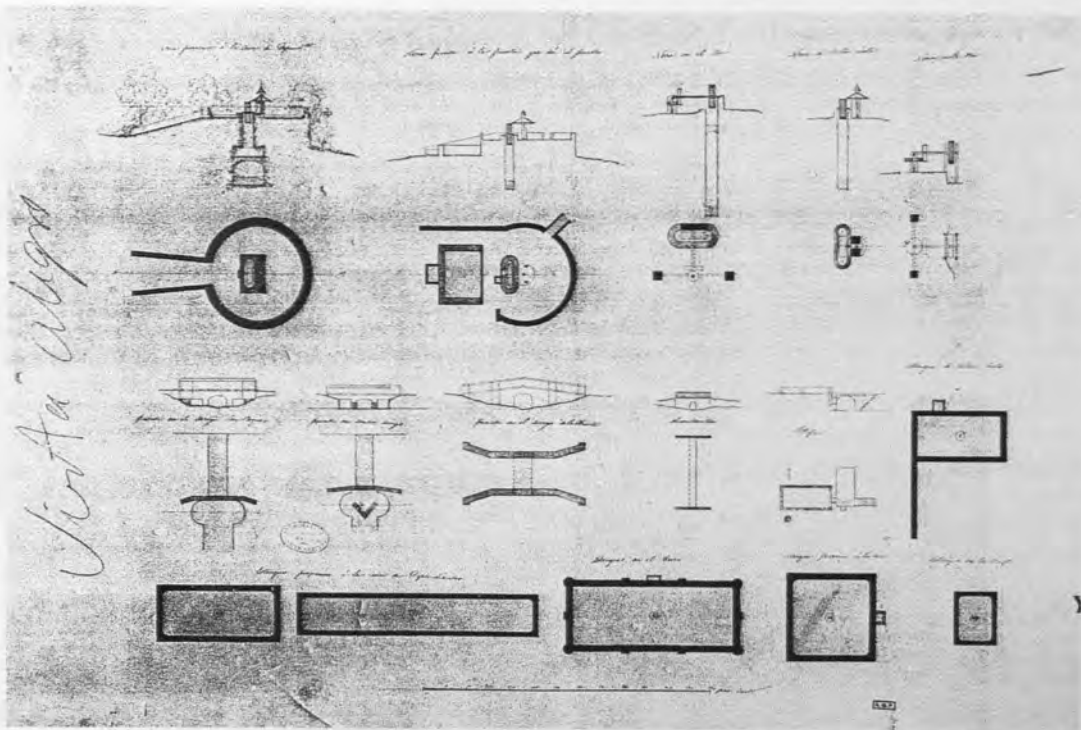


Fig. 8. Plantas y alzados de norias, puentes, estanques, alcantarilla y estufa de la finca (cartulina a tinta china y color a la aguada, 573 por 826 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Sección planos, nº 3.519, A.G.P., Madrid.

su autor. ¿Y cuándo se hizo la tercera planta, se quitaron las columnas y se puso como terminación una especie de peineta? ¿Quién lo hizo? ¿Ya con el Marqués de Salamanca? Posiblemente, pero quedan todavía muchos interrogantes por desvelar.

En el palacio nuevo, de acuerdo con Navascués, debió intervenir Colomer, ya como arquitecto del Marqués de Salamanca, después de 1859, y que así describe este autor: "el palacio cuenta con una fachada [fig. 15] en la que caben distinguir varios ejes coincidiendo con los distintos cuerpos de que consta, a saber: un pórtico central, de orden dórico y tetrástilo, dos alas laterales con tres huecos adintelados cuya molduración tiene analogías evidentes con las del palacio de Recoletos, otros dos cuerpos a continuación, de menor altura y con arcos [actualmente con vanos adintelados], y finalmente dos pabellones extremos de flanco que vuelven a ganar altura. Si se analiza el conjunto resulta algo extraño, tanto en lo referente a sus volúmenes como a la decoración. El mismo pórtico, muy profundo y pesado, sa sale del lenguaje habitual de Colomer. Su orden dórico, o como en aquel tiempo se decía «orden de Pesto», está más en consonancia con la arquitectura fernandina, mientras que en los años de Isabel II se prefiere el orden jónico, más delicado y flexible, o el más elegante orden corintio, reservándose el de Pesto para las construcciones funerarias y religiosas. Por otra parte, es muy extra-

ño siendo el pórtico dórico se vean en los pabellones extremos pilastras jónicas que en nada concuerdan con aquél. Éstos y otros detalles, como las diferencias de altura o las distinta coronación de cada cuerpo, me hace pensar en la hipótesis de que el cuerpo central con el pórtico sea la construcción cristina, mientras que lo demás corresponda a la intención de Colomer, siguiendo las instrucciones de Salamanca quien deseó un edificio de mayor apariencia. Sólo así cabe entender el conjunto. Desde luego, Colomer decoraría también la parte antigua, guarneciendo los huecos, además de añadir bustos y copas sobre el antepecho que en alto disimulan las cubiertas. Muy posiblemente se deba también a este momento la configuración del jardín que se extiende ante la fachada principal, con hermosa y antigua fuente de mármol blanco en su centro, único testimonio de lo que fueron extraordinarios jardines de Vista Alegre, donde muy bien pudo intervenir el propio Colomer"<sup>17</sup>.

[Presentamos, un grabado de La Ilustración Española y Americana de 1886 (fig. 16, nuevamente gracias a don J. Sancho) en que se aprecian todos los detalles que debió realizar Colomer, aunque con muchos destrozos, puesto que se grabó la imagen para dar noticia de los desperfectos que había producido un huracán.]

La cita, aunque larga, no tiene desperdicio y es un ejemplo de buen análisis. Pero, pensamos que tiene algunos errores.



Fig. 9. Plano topográfico de la Real Posesión de Vista Alegre, con fecha diciembre de 1845 -lo atribuimos a Pascual y Colomer, como hemos dicho anteriormente y en el texto- (color a la aguada, 980 por 1.295 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Sección planos, n° 3.508, A.G.P., Madrid.

En el plano de la finca, que se acabó en 1845, aparece ya frente al palacio nuevo o del Marqués de Salamanca, como luego se llamará, dibujado el jardín, a la francesa, con parterres... (ver fig. 9), aunque muy bien

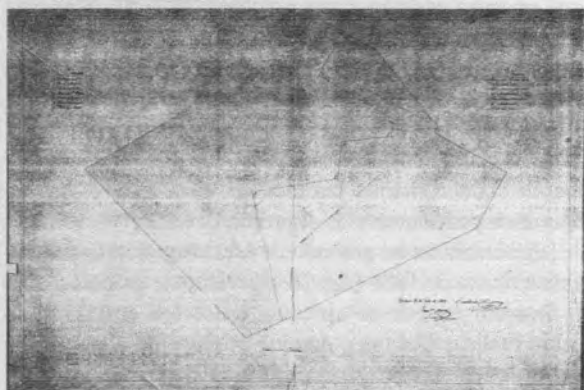


Fig. 10. Plano del perímetro de la Real Posesión de Vista Alegre, firmado por Emeterio Minguet y Francisco Pérez en Madrid, el 14 de junio de 1849 (dibujo en tinta, 670 por 985 mm. Escala: en 400 estadales). Sección planos, n° 478, A.G.P., Madrid.

pudo intervenir posteriormente en él —porque sabemos que Colomer llegó incluso a fundar una escuela de jardinería<sup>18</sup>—. Y, además, en la escritura de cesión de María Cristina a sus hijas, también se habla del jardín y de todos los elementos que contenía.

Presentamos, asimismo, un plano del A.G.P. (fig. 17), que bien pudiera ser el levantado por Colomer para la tasación y escritura de 1846, que creemos es la planta original del palacio nuevo, posiblemente de Martín López Aguado, y que años más tarde sería reformado por Colomer. Aparece un patio central, con una escalera de acceso que actualmente se conserva en perfecto estado. Asimismo, hay una gran habitación a la izquierda que se corresponde perfectamente con el oratorio que actualmente existe en ese lugar. Se ven dos cuerpos laterales que actualmente no existen, ni en el grabado de 1886. Los bustos y estatuas que se citan en la escritura de 1846 que estaban en la fachada del palacio nuevo (seis estatuas de mármol y once bustos, también de mármol: fig. 18) pueden encajar perfectamente en la planta que presentamos<sup>20</sup>. No obstante, debía faltar poco para acabarlo: los detalles ornamentales no se colocan sino al

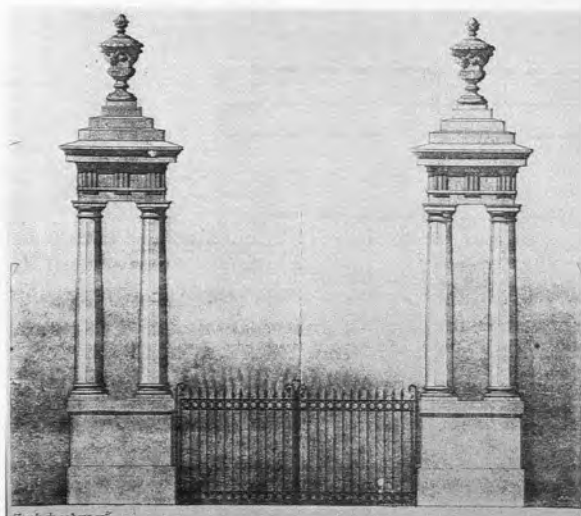


Fig. 11. Puerta y verja de hierro, ¿de Vista Alegre? de autor y fecha desconocidos (color sepia a la aguada sobre cartulina, 359 por 431 mm. Escala: 0.03 por metro). Sección planos, nº 3.977, A.G.P., Madrid.

final de las obras, y así lo da a entender Madoz, dos años después, al decir que hay “un hermoso palacio que se está construyendo de nueva planta”. Por ello hay que adelantar la fecha de Navascués de la decoración de la fachada. A pesar de todo ello, del palacio nuevo no sabemos ni cuándo se comienza ni cuándo se concluye.

## 2.1. Sobre el inicio

Retrocedamos un poco. El 12 de Mayo de 1832, “queriendo el Rey N.S. poner a la Tesorería General de la Real Casa en estado de poder hacer frente a sus urgentes y graves atenciones sin la penuria que es consiguiente al aumento de otras obligaciones que las que actualmente tiene que cubrir, se ha servido S.M. mandar entre otras cosas, que no se emprendan simultáneamente obras que no sean de absoluta conservación ni en Madrid ni en los Reales Sitios. De Real Orden lo comunico (...)”<sup>21</sup>. Pero, poco más tarde, el 2 de Octubre del 33, muerto ya Fernando VII, su esposa María Cristina ordena que continúen las obras<sup>22</sup>.

Parece que la economía, a pesar de todo, no acababa de recuperarse, por lo que el 14 de Abril de 1835, “S.M. la Reina Gobernadora conformándose con el dictamen de la Junta de Gobierno de la Real Casa se ha servido mandar que todas las obras que ocurran en los edificios pertenecientes a S.M. se saquen a subasta procurando en ellas la mayor economía.

De Real orden lo comunico a Ud. [Alcaide principal del Real Palacio] para su inteligencia y efectos consiguientes al cumplimiento de esta soberana decisión”<sup>23</sup>.

Hay varios aspectos que realmente sorprenden del estudio de los documentos y son:

1. en las listas semanales de pago de obras reales, de

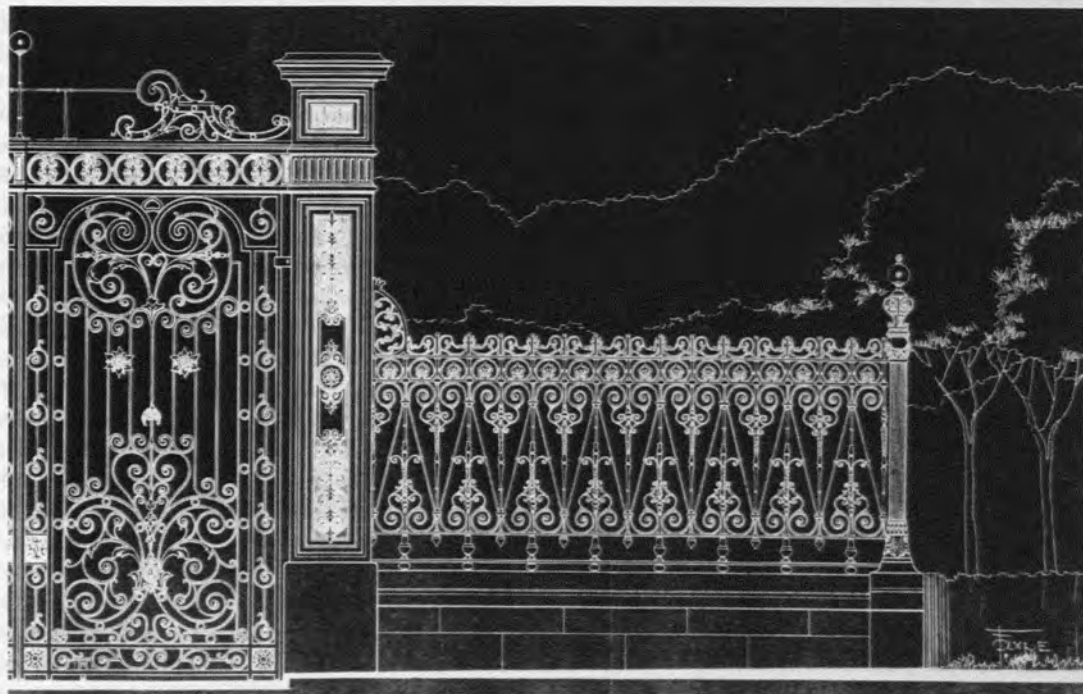


Fig. 12. Alzado de puerta de estilo isabelino, por gentileza de Gerencia de Urbanismo.

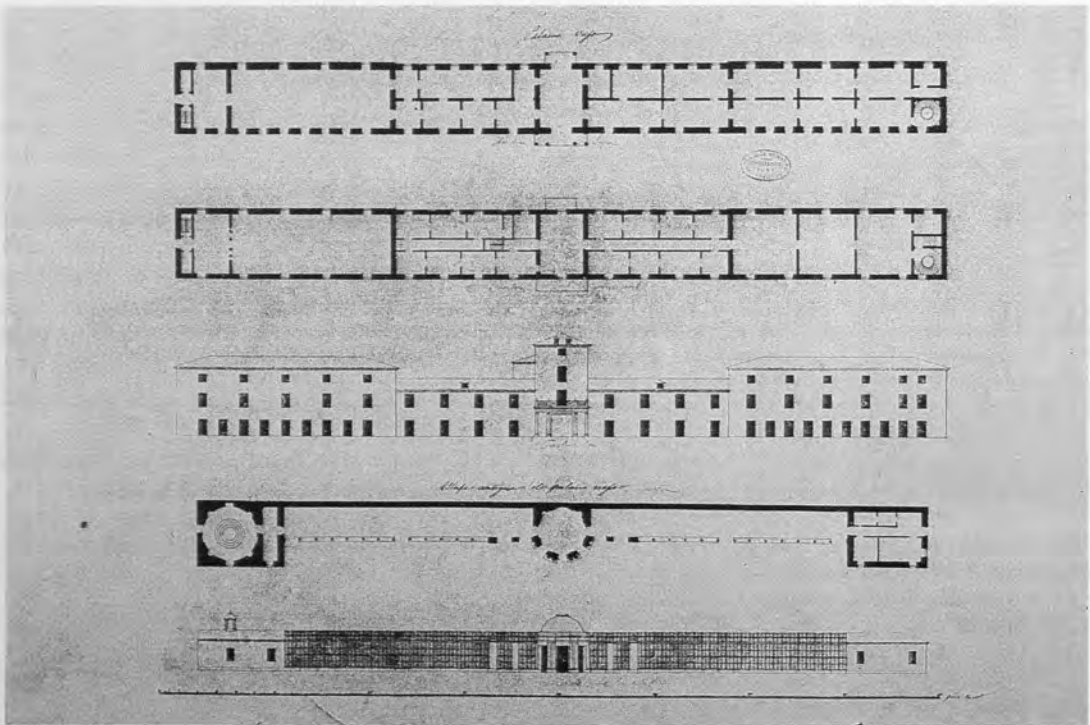


Fig. 13. Planta baja, principal y alzado del Palacio Viejo, y planta y alzado de la estufa (tinta china y color a la aguada sobre cartulina, 569 por 839 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Sección planos, nº 3.517, A.G.P., Madrid.

1835 a 1840, no aparece por ningún lado la Real Posesión de Vista Alegre, y sí las obras que se estaban realizando en la fábrica de Gas, en el Retiro, el Casino y el Viaje de Amanuel. Y desde 1840 en el Buen Retiro, Casa de Campo y Casino, Viaje de Amanuel, la Fábrica de Gas, la reedificación de la Casa-Colegio de Niños Cantores, el Casón del Buen Retiro, estañado de la Real Cocina...<sup>24</sup> ¿Quizá porque realmente se dejaron de realizar obras allí y no vuelve a aparecer nada hasta 1846? Entonces, tendría razón Fernández Girbal en su afirmación de que "quedó así [el Palacio] durante algunos años hasta que la Reina doña María Cristina solicitó autorización para cederla a sus hijas"<sup>25</sup>.

2. "Con fecha 30 de enero próximo pasado [1840] se sirvió S.M. la Reina Gobernadora dirigirme [a don Custodio Teodoro Moreno, Arquitecto Mayor de Palacio] el Real Decreto siguiente:

En consideración a las costosas obras que para su conservación es necesario hacer, así en el Real Palacio y Casas de esta Corte, como en los Palacios, Casas y jardines de los Sitios y de algunas otras Posesiones Reales, y a los continuos gastos que con el mismo objeto se requieren, y que no siempre pueden verificarse en el tiempo oportuno, ya por la escasez de fondos de la Tesorería General, ya porque los productos de dichos Sitios y

Posesiones no alcanzan a sufragar el coste de las obras; 1º que todos los meses principiando por el del próximo febrero se separen de la Caja Común de la Tesorería General las cantidades, a saber: cien mil reales para las obras del Real Palacio de esta Corte; cien mil para las de las casas de la misma; cien mil para las del Sitio de Aranjuez; ochenta mil para las del Pardo; cien mil para las de San Ildefonso; veinticinco mil para las del Buen Retiro; y quince mil para las de la Casa de Campo y Casino; 2º que de el depósito de estas cantidades se vengán librando las necesarias para las obras referidas que ocurran en este Real Palacio y en las Casas de Madrid, así como en los expresados Sitios y Posesiones y que no puedan costearse de los fondos de las respectivas Administraciones; y 3º, que de las dichas cantidades que mensualmente se han de separar de la Tesorería General, no se disponga en manera alguna sino para las obras mencionadas, y a virtud de orden mía comunicada por la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio. Tendréislo entendido y cuidaréis de su cumplimiento"<sup>26</sup>. ¿No se invertía nada en Vista Alegre, ni siquiera para preservar las obras?

3. El 1 de Septiembre de 1840, el Arquitecto Mayor de Palacio, D. Custodio Teodoro Moreno, enumera todos los trabajos que está realizando, los futuros proyectos, etc. y no dice absolutamente nada sobre Vista Alegre<sup>27</sup>.

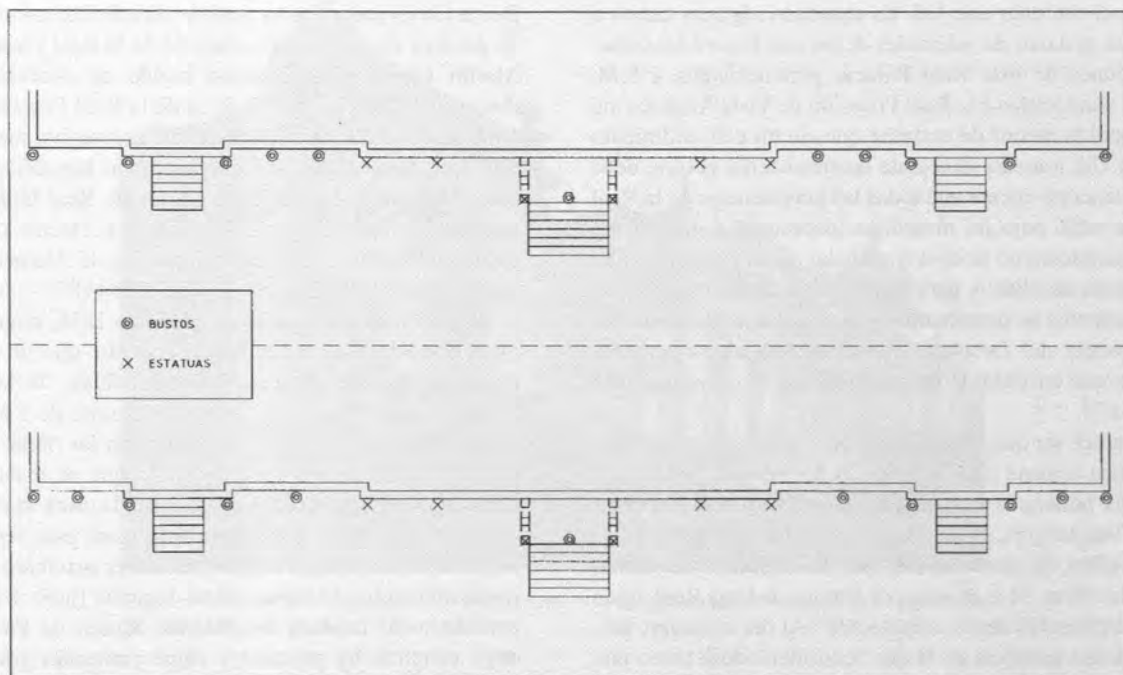


Fig. 14. Posible colocación de estatuas y bustos en la fachada del palacio nuevo (por gentileza del arquitecto C. Lera).

4. El 5 de Marzo de 1841, D. Custodio Teodoro Moreno, como Arquitecto Mayor, describe el estado ruinoso en que se encuentran los palacios y Posesiones de S.M. y propone varios medios para impedir su completa destrucción.

Habla de San Ildefonso, de Balsaín, del Pardo, de Aranjuez y del viaje de Amanuel, fundamentalmente; no hace mención alguna sobre Vista Alegre. Propone varias soluciones, nombres de delineantes, etc. Y presenta un apéndice donde aparece un elenco de los arquitectos que tenía a su disposición el anterior arquitecto mayor, D. Isidro González Velázquez, a la muerte de D. Fernando VII:

- Granja: Francisco Palacios
- Campo: Justo Maceta [no se entiende bien]
- S. Lorenzo: Manuel Cabrera
- S. Fernando: Francisco Rodrigo
- Pardo: Alfonso Rodríguez
- Casino: Luis López
- Aranjuez: Manuel Bradi<sup>28</sup>.

No se menciona para nada Vista Alegre. Prácticamente los únicos datos que hemos encontrado (en el Archivo General de Palacio) sobre Vista Alegre pertenecen a los años 1846 a 1856. ¿Por qué no hay ningún documento del periodo anterior? ¿Se abandonó la construcción hacia 1835? Los datos llevan a inclinarnos por esta suposición, pero, como no hay datos seguros, debemos dejarlo en suspenso.

Pero, entonces, ¿por qué hemos atribuido el plano del palacio nuevo a Martín López Aguado? En el expedien-

te personal del arquitecto hemos encontrado los siguientes documentos, entre otros:

El 25 de Diciembre de 1833 escribe una carta a María Cristina pidiéndole “que atendiendo a lo expuesto por el suplicante y teniendo presentes los méritos y dilatados servicios de su difunto padre D. Antonio López Aguado se sirva por un efecto de su bondad agraciarse al esponente con los honores de Arquitecto Mayor de S.M. la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> con obción a la vacante de Arquitecto Mayor de Real Palacio con cuya gracia tendrá el indecible placer de titularse criado de VV.MM. a cuya Real servidumbre a deseado siempre pertenecer”. Los méritos y servicios eran ser “Arquitecto y Académico de mérito de la Real de San Fernando, y encargado por V.M. de la dirección de las obras de Arquitectura que se están ejecutando en la Real Posesión de Vista Alegre”<sup>29</sup>.

Al cabo de poco tiempo, el 28 de Febrero del año siguiente (1834), se le contesta desde Palacio: “S.M. la Reina Gobernadora se a dignado conceder a V. los honores de ser Arquitecto Mayor pero sin sueldo. De Real Orden lo comunico a Ud. para su inteligencia y satisfacción”<sup>30</sup>.

La satisfacción debió ser grande, pues llevaba varios años, y multitud de cartas e instancias a la Reina<sup>31</sup>, intentando entrar al servicio de S.M.. No obstante, la alegría debió quedar algo empañada cuando el Mayordomo Mayor de Palacio le citó el 18 de junio por trasladar unos pedazos de mármol a Vista Alegre sin su permiso: “E lle-

gado a entender que Ud. ha mandado algunos carros a cargar pedazos de mármoles de los que hay en las inmediaciones de este Real Palacio pertenecientes a S.M. para conducirlos a la Real Posesión de Vista Alegre; y no he podido menos de extrañar que sin mi consentimiento haya Ud. tomado semejante determinación porque debe Ud. tener en cuenta que todas las pertenencias de la Real Casa están bajo mi inmediata inspección y que sin mi conocimiento no se deven trasladar de un punto a otro ni disponer de ellas; y para enterarme de lo que haya sobre el particular se presentará Ud. mañana a las once en esta Secretaría del Despacho suspendiendo toda operación hasta que en vista de los antecedentes le prevenga otras cosas”<sup>32</sup>.

Parece ser que la cosa no llegó a más, puesto que apenas una semana más tarde, el 26 de junio el “Arquitecto Mayor honorario y encargado de la dirección de las obras de Vista Alegre (...) solicita que el sueldo de 12.000 reales de vellón de que disfruta, por la dirección de dichas Reales obras, se le abonen por nómina de Casa Real según lo perciben los demás arquitectos”. Al día siguiente, presenta otra instancia en la que “considerándose como uno de los empleados de su Real Casa y disfrutando éstos de la gracia de Médico y Botica.

A V.M. rendidamente suplica, se sirva concederle este beneficio, en que recibirá una nueva prueba de su inata vidad, interim queda rogando al todo poderoso conserve su preciosa vida, y el de sus Augustas Hijas, dilatados años”<sup>33</sup>.

Poco más tarde y volviendo sobre el mismo tema de las columnas: “S.M. la Reina Gobernadora noticiosa de que hay en esa Real Posesión dos columnas de piedra, me manda preguntar a V. si tienen destino marcado; y en el caso de que no, si habrá inconveniente en llevarlos a Vista Alegre donde S.M. las necesita. (...) Palacio, 26 de diciembre de 1834”<sup>34</sup>.

Al poco tiempo, nos sorprende la anotación a la siguiente carta, de 21 de Marzo del año 35: “D. Martín López Aguado, Arquitecto honorario de la Real Casa y Director de la Real Posesión de Vista Alegre

Pide a V.M. en atención a sus méritos adquiridos en el Real Servicio, se digna concederle la plaza de Arquitecto Mayor de Palacio y Sitios Reales, que se halla vacante por la jubilación de D. Isidro Velázquez que la obtenía, y se ofrece a desempeñar con los 12.000 reales de vellón anuales que al presente disfruta como tal director de aquellas obras”. Y anotado al margen, sin fecha y sin que conozcamos los motivos, se dice: “negado, y respecto a que desde Enero de este año ya no vive en Vista Alegre dése orden para que no se le abone sueldo alguno en concepto de Director de las obras de aquella posesión si acaso se le pagaba algo en este concepto por la Tesorería General”, muy posiblemente haciendo referencia a la siguiente Real Orden de 8 de Mayo de 1835: “S.M. la

Reina Gobernadora se ha servido mandar que en el caso de percibir de la Tesorería General de la Real Casa a D. Martín López Aguado algún sueldo en concepto de Arquitecto Director de las obras de la Real Posesión de Vista Alegre, cese de abonársele en lo sucesivo mediante a que desde Enero del corriente año han dejado de estar a su cargo las referidas obras. De Real Orden lo comunico a Ud. para su inteligencia y efectos consiguientes [Martín estaba trabajando para la Alameda de Osuna desde 1834, y estará allí hasta 1844]”<sup>35</sup>.

Un año más tarde, el 18 de Enero de 1836, se confirman, por lo que propone López Aguado, que no están claros los motivos por los que dejó las obras: “D. Martín López Aguado, Arquitecto Mayor honorario de V.M.:

Expone, que ha tenido a su dirección las obras de la Real Posesión de Vista Alegre hasta que se mandaron cesar éstas con motivo de la invasión del cólera, que continuó en las mismas posteriormente cuando estuvieron al cargo de D. Domingo Ronchi<sup>36</sup> sin haber percibido sueldo alguno en los 18 meses de su duración [julio del 34], confiándosele también las del real Museo de Pinturas cuyo ejercicio ha prestado y sigue prestando gratuitamente; en esta atención y a la constante adhesión que tiene acreditada por los sagrados derechos de V.M.

Pide se digna concederle la plaza de Arquitecto Mayor del Real Palacio y Sitios Reales en los mismos términos que le obtenía el jubilado D. Isidro Velázquez”<sup>37</sup>.

Y nada más aparece en su expediente; nada tampoco en el de su padre Antonio<sup>38</sup> ni en el de Custodio Moreno<sup>39</sup>. ¿Se abandonó la construcción en 1835, pero siguieron los demás puestos, como luego veremos?

## 2.2. *Sobre el final*

Hay tan pocos datos como sobre su comienzo. Veamos los presupuestos presentados cada año, desde 1851 a 1856<sup>40</sup>:

El 11 de Diciembre de 1851 en el comentario al presupuesto para 1852 se lee: “En cuanto a lo que el Administrador manifiesta relativamente al viaje de aguas y conclusión del Palacio Nuevo también se hace muy necesario atender a su pronta reparación por el estado lastimoso en que se hallan especialmente el referido viaje de aguas (...)”.

El 18 de Enero de 1854: “El administrador en un oficio de 21 de Diciembre de 1853 remitiendo el referido presupuesto dice: que sólo señala la corta suma de 3.000 reales de vellón para la conservación del Palacio Nuevo, pero que podría llevarse a cabo la conclusión si el estado de la Real Tesorería lo permitiese, destinando una corta consignación mensual para este objeto (...)”. A lo que se contesta: “No obstante esto cree la Sección ya por su índole particular como por la situación apurada de la Tesorería General pudiera limitarse los gastos durante este año a lo





Fig. 15. Fotografía de la fachada del palacio nuevo (Archivo Ruiz Vernacci. IPHE. Ministerio de Educación y Cultura).

absolutamente indispensable a su buena conservación y entretenimiento. Palacio a 19 de Febrero de 1854”.

De todo lo expuesto hasta ahora podemos resumirlo en pocas líneas: sobre el origen de la finca apenas conocemos datos; cuando la reina madre cede la posesión a sus hijas, estaba muy avanzada su composición, que, por los datos aportados, debemos atribuir a Martín López Aguado, quien conocía perfectamente el proyecto de la Alameda de Osuna, pues su padre Antonio había estado trabajando allí desde 1808 y él le acompañaría; asimismo debió realizar los proyectos de ambos palacios y, suponemos que el diseño del resto de los edificios de la finca y demás elementos lúdico-festivos, véase ría, castillo artificial, codornicera...; Colomer remodelaría como arquitecto del Marqués de Salamanca el palacio nuevo; alguien debió remodelar

también el viejo; tanto la fecha de comienzo como la del final de la construcción del palacio nuevo (si es que se acaba antes de llegar Colomer) las desconocemos, así como los motivos del abandono de las obras por parte de Martín López Aguado.

### 3. ASPECTOS ADMINISTRATIVOS, SOCIALES Y ECONÓMICOS EN VISTA ALEGRE. INTERVENCIONES EN LA FINCA.

Volvamos nuevamente a 1846, después de haber dado alguna luz sobre la posesión, y veamos qué se ha hecho con la posesión desde este año hasta 1859, fecha en que pasa a ser propiedad del Marqués de Salamanca.

Lo primero que tuvieron que hacer Isabel II y María



Fig. 16. Grabado de la Ilustración Española y Americana, de 1886, del palacio nuevo tras el huracán (Archivo J. Sancho).

Luisa Fernanda al recibir la finca, es aclarar el régimen económico que se seguiría. Por ello, "siendo de la pertenencia de S.M. la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> y de la Serenísima, Sra. Infanta su Augusta hermana la Posesión de Vista Alegre se ha servido mandarme [va dirigida al Contador General de la Real Casa] S.M. espida las órdenes oportunas para que por su Real Tesorería se paguen las cuentas de materiales y trabajos empleados en dicha posesión, y al efecto las remito a V.S. para que estienda los correspondientes libramientos sin perjuicio de hacer las anotaciones debidas cuando se establezca la Administración separada de dicha posesión por pertenecer pro indiviso a S.M. Palacio 3 de Febrero de 1846"<sup>41</sup>.

Una vez solucionado, al menos momentáneamente, la dependencia económica, comienzan los pagos de las tasaciones y de las cuentas anteriores. Un ejemplo de cada uno de los casos: el 10 de marzo "S.M. la Reyna N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> se ha servido mandar se libre a favor de Don Narciso Pascual y Colomer Arquitecto Mayor del Real Palacio la cantidad de cinco mil setecientos cuarenta y seis reales de vellón, importe de la adjunta cuenta de los gastos ocasionados en la tasación de la Real Posesión de Vista Alegre"<sup>42</sup>, libramiento que se espidió [sic] el 12 del mismo. El mismo día 10 de marzo hay una "orden de estensión de libramiento por valor de veinte y siete mil reales de vellón para pagar una obra de ebanistería [a don Evaristo Bermúdez]. El resto, diez mil trescientos ochenta y ocho reales de vellón queda en depósito hasta que S.M. determine la conclusión de los pavimentos a que aquella se refiere"<sup>43</sup>.

### 3.1. Cargos en la finca

Luego, el 11 de abril de 1846, confirman los cargos de los sirvientes: "la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> en su propio Real Nombre y como curadora que es de su augusta hermana la Sra. Infanta D. Luisa Fernanda se ha dignado aprobar y confirmar los nombramientos siguientes. A Don Seraffín Valero, administrador de la Real Posesión de Vista Alegre con el sueldo anual de quince mil reales de vellón; a Monsieur Gatineau, jardinero con once mil cuatrocientos reales también anuales obligándose a auxiliarle su esposa e hijo; a Víctor García, conserje con doce reales de vellón; a Domingo Colet<sup>44</sup>, ayuda de conserje con siete reales de vellón; a Marcelino Morillas, Portero de la Puerta de S.M. con once reales de vellón; a Antonio Vilela [no se entiende bien], Portero de la de la calle con 8 reales de vellón; a Paulino Gallego, Portero de la de trabajadores con seis reales de vellón; a Vicente Morillas, Guarda almacén y recibidor en tiempo de obras con diez reales de vellón; a Vicente Agut, celador y lo sobrestante con nueve reales de vellón; a Francisco Gallego y Facundo Guijarro, Guardas con ocho reales de vellón cada uno; a Camilo Sánchez, Mayoral con nueve reales de vellón; a Don José Cayete, Ayudante de

Mayoral con ocho reales de vellón; a Juan del Castillo, zagal con siete reales de vellón; a Bernardo Colet<sup>45</sup>, capataz de jardines con nueve reales de vellón; a José Castán y Antonio García, Ayudantes de Capataz con ocho reales de vellón cada uno, y a Jesús Plaza y Manuel Torres, Aguadores con tres reales de vellón cada uno. De Real orden lo digo a V. S. para su noticia y gobierno"<sup>46</sup>.

Poco más tarde, el 28 de octubre de 1846, "S.M. la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> se ha servido mandar que el jardinero de esa Real Posesión, [Fidel Amat<sup>47</sup>] Sr. Gatineau, su muger é hijo, pasen a desempeñar sus respectivos cargos en el Real Casino con el mismo sueldo y ventajas que hoy tienen, reemplazando al primero en su calidad de Jardinero Mayor y con todos sus derechos y obligaciones el del referido sitio José Ramos, también con el propio sueldo y ventajas que ahora goza.

Lo que traslado a V.S. de Real orden para su conocimiento, advirtiéndole que el haber que disfruta Gatineau es el de tres mil francos anuales sin descuento alguno (...)"<sup>48</sup>.

Al morir el Capataz de Jardines D. Bernardo Colet (24.V.1855), por Real Orden del 4 de junio de 1855 "la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> se ha servido aprobar la medida adoptada por V.M. de suprimir interinamente la plaza de capataz de los jardines de la Posesión que resulta vacante por fallecimiento de D. Bernardo Colet, que la desempeñaba, y mandar que proponga la reforma que indica en el personal de esa dependencia"<sup>49</sup>. El 19 de Septiembre de 1855, se proponen para reafirmar, los siguientes puestos:

Conserje: Domingo Colet, 3.600 reales de vellón

Guarda-Almacén de la casa de juegos y otras dependencias: Vicente Morillas, 3.600

Barrendero: Paulino Gallego, 2.200

Primer Jardinero, encargado de los jornaleros: José Castán, 3.300

Otro Primero, encargado de la estufa, canariera y aves: Antonio García, 3.300

Portero, de la Puerta del Camino de Madrid: Marcelino Morillas, 4.000

Portero, de la Puerta del Pueblo: Antonio Vililla, 3.000

Mayoral, encargado de las labores de campo: Camilo Sánchez, 3.300

Ayudante y Ordenanza: Cesáreo Sánchez, 3.000,

con el siguiente informe: "(...) al verificarse en el año de 1846 la cesión de la Real Posesión de Vista Alegre en favor de S.M. la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> y augusta hermana la Serma. Sra. Infanta D. Luisa Fernanda, constaba el personal de esta dependencia de 19 individuos todos pertenecientes a la servidumbre de la Sra. Reina Madre.

Por Real Orden de 11 de Abril de 1846 se confirmaron en los destinos a todos ellos".

Con los años el personal se redujo a nueve (los ocho primeros de aquella época y Cesáreo Sánchez admitido

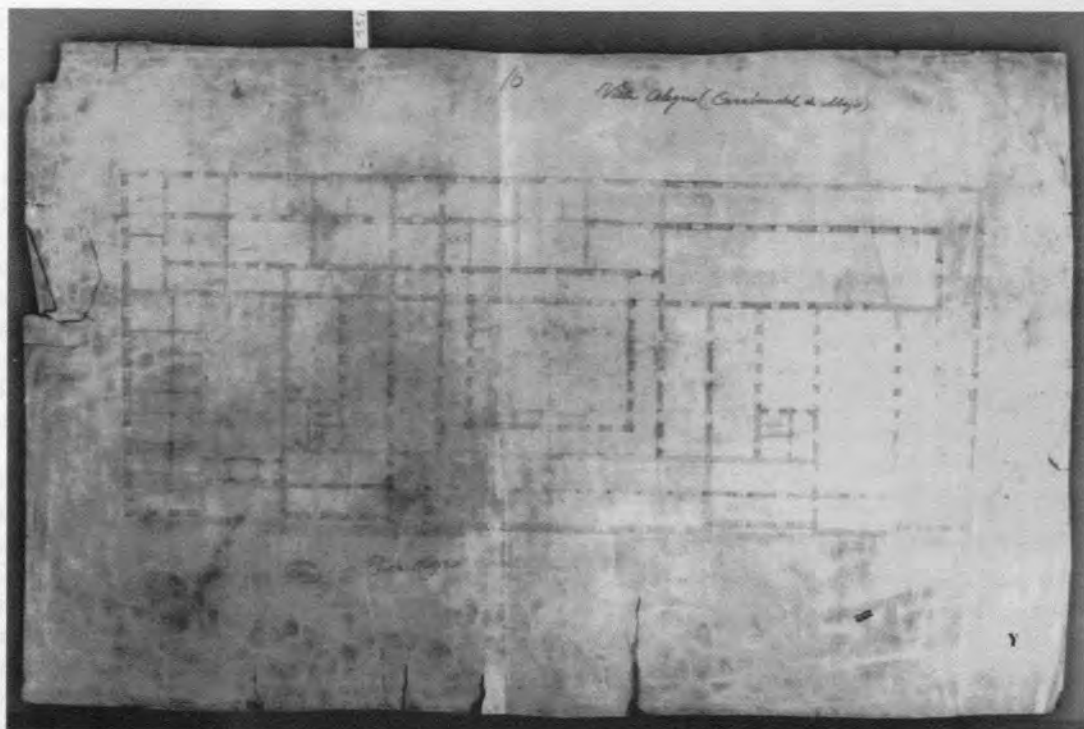


Fig. 17. Posible planta del palacio nuevo (croquis en cartulina, 650 por 1.015 mm. No tiene escala). Sección planos, nº 3.511, A.G.P., Madrid.

después, al pedir la baja voluntariamente el 8 de julio del 47 D. Francisco Gallego, guarda de la Real Posesión, con un sueldo de ocho reales de vellón diarios. Le sustituyó interinamente, cuando ya llevaba doce años, con el haber de siete reales de vellón diarios).

El 1 de Octubre de 1855, por Real Orden, se aprueban las propuestas permaneciendo todos exactamente igual, salvo el portero Marcelino Morillas, que “deberá ir reduciendo su tiempo y su sueldo a 3.000 reales de vellón, cobrando todos ellos por nómina de la dependencia, como se practica en las demás del Real Patrimonio”.

### 3.2. Administración de la finca

Vista anteriormente la momentánea solución de pagar por medio de la Real Tesorería, con todos los pagos pronto llegaron los problemas pues la Real Casa no tenía atribución alguna sobre esta posesión. Por eso, ni un mes más tarde de la escritura, D. José Antonio Muñoz (el apoderado de la infanta María Luisa Fernanda) dijo a la Intendencia General de la Real Casa el 21 de Marzo de 1846 que “para atender a los primeros y más urgentes gastos que el sostenimiento de la Real Posesión de Vista Alegre ocasiona, e interin no se arregla definitivamente el sistema de administración y contabilidad con que deberá seguirse, procederá esa contaduría a estender un libramiento a favor del actual

Administrador D. Serafín Valero por la cantidad de diez mil reales de vellón”<sup>50</sup>.

Poco más tarde, el 20 de Mayo, se comunica al Administrador de Vista Alegre que “S.M. me manda [Intendente General de la Real Casa] diga a V.S. que desde esta fecha se entienda en todos los negocios correspondientes a esa Administración con la Intendencia General de la Real Casa, y, que con objeto de facilitar a V.S. el finiquito correspondiente a todas las cuentas, me pase la que corresponda a los siete días del presente mes”<sup>51</sup>. Al cabo de un año, el 29 de mayo del 47, se manda por Real Orden “que la Administración de la Real Posesión de Vista Alegre sea intervenida como las demás que componen el patrimonio de S.M. por la Contaduría General del Cargo de S.M., aunque por ahora no se ponga en ella Interventor por no aumentar empleados”<sup>52</sup>.

Un día antes, pero, suponemos, que con la Real Orden citada ya en curso, la Reina da orden al Contador General de la Real Casa que “V.E. abra una cuenta particular a su Excelsa Hermana la Serenísima Señora Infanta Doña Luisa Fernanda anotando en el debe la mitad de las cantidades que se han librado y se libren con destino a la Real Posesión de Vista Alegre, la gratificación que mensualmente se da a su apoderado D. José Antonio Muñoz y todos los demás gastos que se hayan pagado y se paguen por la Tesorería General de la Real Casa, y cuyo abono corresponde a S.A.R.”<sup>53</sup>.



Fig. 18. Grabado de *La Ilustración Española y Americana*, de 1889, del palacio antiguo (Archivo J. Sancho).

La Contaduría General, entonces, pregunta desde cuándo se le debe anotar, a lo que se le responde el 1 de julio, que “enterada la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de lo espuesto por V.E. en su oficio del 5 del pasado [junio] con el fin de dar exacto cumplimiento a la Real orden de 28 de mayo en la que se manda abrir cuenta particular a S.A.R. la Serenísimas Sra. Infanta D<sup>a</sup> Luisa Fernanda, se ha servido S.M. resolver; primero: que la mitad de los gastos ocasionados en Vista Alegre se anoten desde que esta Posesión pasó a ser de la pertenencia de S.M., segundo: que la gratificación de escritorio que se abona a D. José Antonio Muñoz y los demás gastos causados por S.A. se cuenten desde el 23 de mayo de 1845 en que se le asignó por el citado la dotación correspondiente, y tercero: que una vez satisfechos por S.A. los encargos que se hicieron para su boda, únicos que podían considerarse como suyos personales, no es necesario ni decoroso entrar en el deslinde de los demás, que se hallan involucrados con los de S.M. en las cuentas mensuales dadas por el Alcaide”<sup>54</sup>.

No hemos encontrado entre las Reales Órdenes vistas, ninguna que hable de la compra de unas fincas.

No obstante, tenemos noticia de que debieron comprarse dos fincas pues el 28 de junio del 47 “enterada la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de una esposición de D. Lucas de Gracia y Gutiérrez, apoderado de la Condesa viuda de Montijo y de Miranda, en que solicitaba el abono de 1.183 reales como precio de dos porciones de tierra incorporadas a la posesión de Vista Alegre, y conformándose con el dictamen del Consultor [palabras que no se entienden] de la Real Casa, se ha servido acceder a dicha solicitud, mandando que se otorgue la oportuna escritura de venta a favor de S.M. en los términos en que se hicieron las

demás en la época en que se adquirieron los otros terrenos. De Real orden lo digo para su conocimiento e inteligencia (...) advirtiéndole que con esta fecha se manda al Administrador entregar la mencionada cantidad al otorgarse la escritura”<sup>55</sup>.

Por Real Orden de 6 de septiembre, S.M. la Reina dice que “se le entreguen íntegros los 1.183 reales en que se valoraron las dos porciones (...) siendo de cuenta de la Real Casa los gastos del otorgamiento”. No hemos podido localizar nada más acerca de los otros terrenos que se mencionan. Solamente decir que en el legajo 1306/5 de Isabel II del A.G.P. encontramos referencias de unas compras, pero al no estar el documento en el lugar señalado, no pudimos concretar nada más.

Pocos días antes, el 15 de Junio se declara cesante al Administrador de Vista Alegre Serafín Valero<sup>56</sup>, sin que conozcamos muy bien los motivos, y tres días más tarde, por Real Orden, se nombra en su reemplazo al General D. Juan Nepomuceno Montero. Y el 22 del mismo mes, se nombra al escribiente 6<sup>o</sup> de la Intendencia General de la Real Casa, D. Mariano Domínguez, Interventor de esta Real Posesión, con el sueldo de 6.000 reales de vellón anuales, que toma posesión de su cargo al día siguiente. Entonces, el Administrador de la Real Posesión, comunica que “se ha presentado en este día a servir su destino de Interventor D. Mariano Domínguez nombrado por S.M. con fecha 22 del actual, y le he dado posesión del mismo”.

Muy poco tiempo más tarde, el 6 de Octubre del mismo año, deja D. Juan Nepomuceno la Administración y entra D. Antonio Michel, después de estar un tiempo D. Antonio Coll y Crespi, como acompañante<sup>57</sup>. Años más tarde, el 7 de Diciembre de 1850, entrará D. Isidro López Fombellida, suponemos que hasta su muerte (pues en las cuentas todavía aparece en 1856), acaecida el 5 de Enero de 1856<sup>58</sup>.

Así, esta Posesión quedaba asimilada a la del Retiro, Casa de Campo y Florida para la formación y pago de nóminas, listas de jornales y cuentas mensuales, con lo que acababan los problemas en la administración de la finca<sup>59</sup>.

### 3.3. Obras en la finca

Prácticamente desde el principio, el Administrador de la posesión, Serafín Valero en estos años, recibirá mensualmente 10.000 reales de vellón, para los gastos ordinarios.

A los pocos días de haber adquirido la posesión, la Reina hace una visita y observa la necesidad de obras urgentes. El cálculo del presupuesto de dichas obras, realizado por el Arquitecto Mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer, el 19 de mayo de 1846, asciende a 84.187 reales de vellón.

El 29 de Mayo se le devuelve el presupuesto por “no

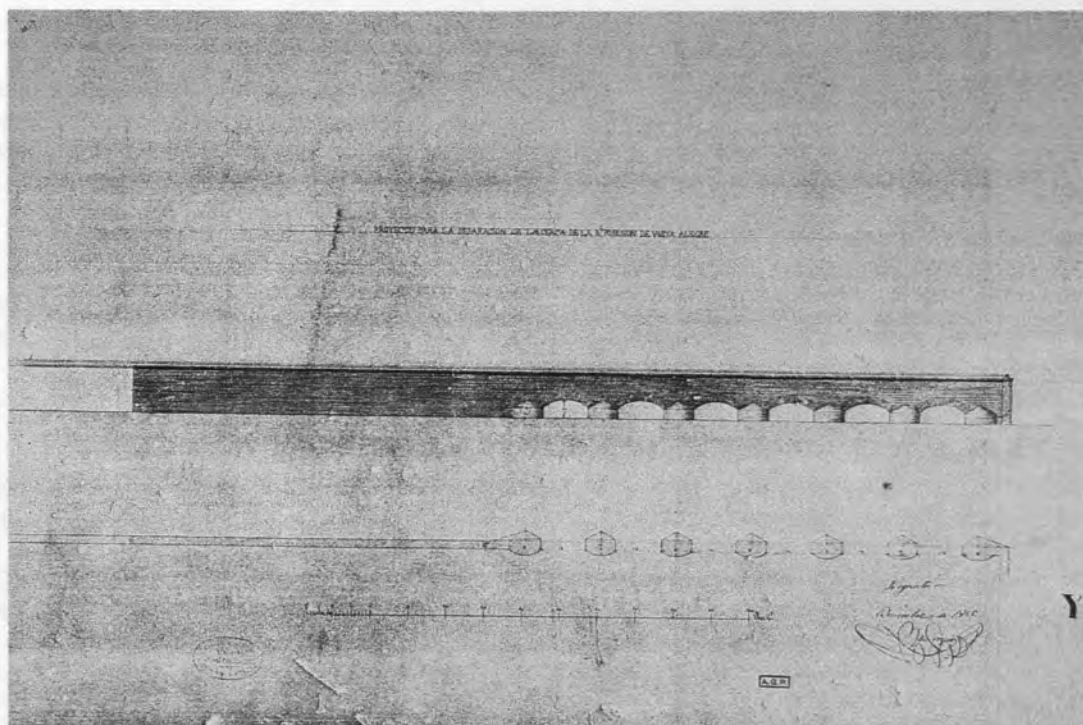


Fig. 19. Proyecto de reparación de la cerca de la Real Posesión de Vista Alegre, de Blas Crespo en diciembre de 1855 (color a la aguada sobre cartulina, 401 por 579 mm. Escala: gráfica en pies castellanos). Sección planos, nº 3.512, A.G.P., Madrid.

cumplir los artículos 589 y 590 de la Ordenanza General de la Real Casa”. Asimismo, se pide consejo al Administrador de la Real Posesión. A los pocos días, Pascual y Colomer vuelve a entregar “el presupuesto, esta vez con una diferencia de 5.358 reales de vellón”. Por decreto de 1 de julio se manda proceder a la ejecución de estas obras<sup>60</sup>.

Al cabo de pocos días se procede a pedir presupuestos a diversos artistas y el 5 de septiembre, “el Administrador de Vista Alegre remite para los efectos oportunos tres ejemplares de contratas hechas con varios artistas para la conclusión de las obras de arreglo del Real Palacio (...). Las contratas que remite el Administrador son: una de Antonio Santiago en la cual se obliga a ejecutar la obra de manos de la cúpula que cubre la alcoba de S.M. en la cantidad abrada [no se entiende bien] de 5.600 reales de vellón.

La otra es de Manuel Arreata [no se entiende bien el apellido], quien se obliga a reinchir y guarnecer de yeso negro la terraza que da al lado de la Cámara; colocar 12 cercos en la planta baja; guarnecer exteriormente la cúpula de la alcoba de S.M. y hechar las camas en la armadura y limas que acometen con dicha cúpula en 1.600 vellones.

Y la tercera firmada por Cesáreo Martín y Lucía

Alonso es para cubrir de plomo toda la terraza de 7 1/2 vellones de pie superficial<sup>61</sup>.

Para el pago de todo ello, el 14 de Septiembre de este primer año de 1846, “S.M. la Reina se ha servido mandar que se estienda por esa Contaduría un libramiento de veinte mil reales vellón a favor del Administrador de Vista alegre con destino exclusivo al pago de las obras mandadas ejecutar para preservar de daños el Palacio nuevo de aquella Posesión; y que se libren al mismo Administrador con igual objeto sesenta mil reales más en otros tres libramientos también de a veinte mil reales, los cuales se estenderán en 30 del corriente, en 20 de Octubre y en 10 de Noviembre próximos<sup>62</sup>. En otro documento se le aclara que puede pagarlos de otra forma, siempre que se reserve un tercio para cuando haya finalizado la obra<sup>63</sup>. “Se espidió [sic] el 16 de Setiembre de 1846 un libramiento a favor de D. Serafín Valero, Administrador de Vista Alegre de 20.000. El 30 del mismo se espidió otro de igual cantidad. El 20 de Octubre siguiente otro y el 10 de Noviembre el último”.

El 30 de Octubre de 1846, la Reina aprueba “las cuentas de los adornos de estuco hechos para esta Real Posesión por D. José Evaristo Panuchi [podría ser el mismo que interviene en los yesos de Las Calatravas de

la calle de Alcalá (Cfr. Tormo, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, Instituto de España, 1972, reedición de los fascículos publicados en 1927, pág. 152]) importante veinte y nueve mil novecientos cincuenta y dos reales mandando al propio tiempo S.M. que se pague en el momento en que dicho Panuchi entregue en la Administración de su cargo las piezas que constan de la adjunta nota firmada por el Arquitecto mayor D. Narciso Pascual y Colomer<sup>64</sup>, que se le abonan el 2 de Noviembre (como tal gasto consta en el Expediente 1 de los pagos hechos por la Tesorería General, añadiendo que es por “adornos en el Palacio nuevo”<sup>65</sup>).

Poco antes, el 18 de Agosto del 46, por Real Orden “se manda demoler el antepecho de fábrica que existía sobre la terraza de la fachada del testero del Palacio nuevo sustituyéndolo por una barandilla de hierro cuyo dibujo y presupuesto presentará el Arquitecto Mayor<sup>66</sup>”. El presupuesto de la barandilla es presentado por la Viuda de Bárcenas e hijos ascendiendo el importe a 26.719 reales de vellón con 26 maravedís (29 de Agosto del 46). Asimismo, el 2 de Septiembre el Arquitecto Mayor presenta, junto a los dibujos, el presupuesto de la colocación: 44.670 reales de vellón.

El 11 de septiembre se da el visto bueno a los dibujos, haciendo alusión al buen precio. Además, se introduce un cambio: no se pondrán pedestales de piedra, sino de hierro, lo que no altera el presupuesto.

Por Real Orden, se aprueban los dibujos, el 27 de octubre, diciendo que se incluyan los gastos en los ordinarios de Vista Alegre.

Casi un año más tarde, el 28 de Octubre del año siguiente (1847), el Administrador de Vista Alegre remite la cuenta original que han presentado la viuda de Bárcenas e hijos para “herraje para puertas y ventanas del Palacio nuevo importante 6.424 reales de vellón”.

Debió haber una reclamación de la familia de que se le pagase algo de dinero, porque el 17 de enero del 48, se dice que “la Contaduría se refiere en un todo en el presente dictamen a lo consignado en fecha 8 del actual al tratar en expediente separado de la reclamación hecha por esta Casa del pago de 26.719 reales de vellón y 26 maravedís, importe en una barandilla de hierro que igualmente suministra para el Palacio nuevo de Vista Alegre”; y cree que la resolución que en aquel se adopte pueda servir para decidir la actual solicitud de la viuda de Barcenas e hijos.

Al final, se resuelve el 20 de Enero de 1848 como la Contaduría proponía y su importe se incluiría en la cuenta mensual de la Administración.

El 7 de Julio de 1847, el nuevo administrador D. Juan Nepomuceno Montero remite “tres cuentas documentadas que le entregó su antecesor D. Seraffín Valero (...).

Resumen:

Cargo: 98.740 reales de vellón y 12 maravedís

Data: 95.738.. 33

Y una existencia a favor de S.M.:3.001.. 13

Las cuentas que acompaña son una de las obras mandadas ejecutar en el Palacio nuevo según lo dispuesto en Real Orden de 14 de setiembre de 1846, que ya hemos mencionado anteriormente, a saber:

Cargo: 80.000

Data: 78.821.. 26

Diferencia a favor de S.M.: 1.178..8

Otra de la composición de las Norias<sup>67</sup> de este Real Sitio verificada según lo resuelto en Real Orden de 17 de Marzo de 1847.

Cargo: 10.000

Data: 10.632

Diferencia en contra: 632

Tercera y última de los gastos mensuales de la posesión y comprende desde el 31 de Mayo al 23 de Junio de este año [1847] día en que hizo entrega de la Administración D. Seraffín Valero, al Mariscal de Campo D. Juan de Nepomuceno Montero, nombrado para sustituirle.

Total Cargo: 8.740..12

Idem Data: 6.285..7

Diferencia a favor de S.M.: 2.455..5

El resumen general quedaría así:

Cargo: Obra del Palacio nuevo:80.000

Idem de las norias: 10.000

Cuenta mensual: 8.740..12 ([total:] 98.740..12)

Data: Obra de Palacio nuevo:78.821..26

Idem de las norias: 10.632

Cuenta mensual: 6.285..7 ([total:] 95.738..33)

Diferencia a favor de S.M.: 3.001..13<sup>68</sup>

La familia Real tendría bastantes relaciones con la alta nobleza que ya estaba instalada en los Carabancheles. Por eso, estaría al tanto de todo aquello que afectase a sus vecinos. No es de extrañar que, al año ya de instalarse, hubiese ciertas familiaridades entre ellos, y el 23 de abril del 47, “enterada la Reyna N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de una instancia que ha elevado a sus Reales Manos, la Condesa viuda de Montijo, el Conde de Yumuri, el Barón Bellera, D. Miguel Nágera, Don Mariano Dávila, D. José María Nieva y D. Jayme Ceriola, manifestando que mientras el Gobierno de S.M. no resuelva el expediente que se instruye para la reparación y conservación del camino que une la Villa de Madrid con los pueblos de Carabanchel alto y bajo; piensan componerlo a sus espensas, y suplicando que por Real Patrimonio se contribuya para dicho objeto con alguna cantidad, se ha servido S.M. mandar que por la Tesorería de su Real Casa se entreguen 6.000 reales a la persona que los esponentes designen”<sup>69</sup>. Dinero que se libra a D. Jayme Ceriola como persona designada por los interesados cuatro días más tarde.

Apenas unos meses después, en octubre, vuelven a pedir 40.000 reales de vellón, que no son concedidos. No

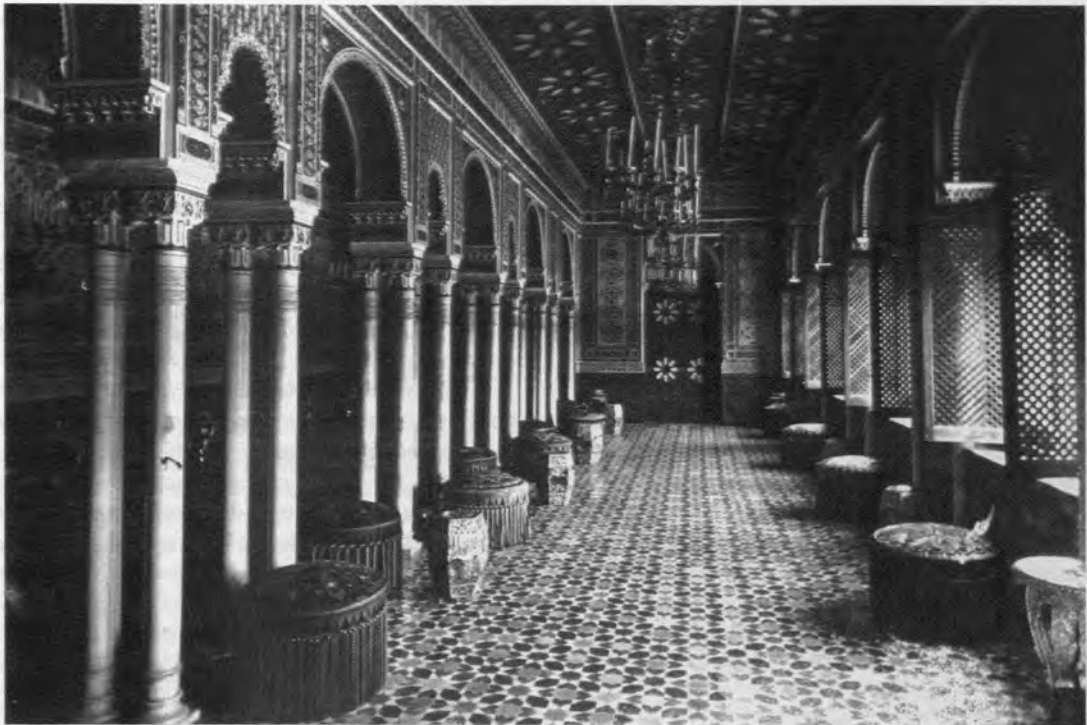


Fig. 20. Fotografía del salón árabe del palacio nuevo (Archivo Ruiz Vernacci, IPHE, Ministerio de Educación y Cultura).

sabemos muy bien por qué sí se le conceden 8.000 reales de vellón el 27 de Enero del 48, que se entregan, esta vez, a D. Miguel Nájera. Al año menos un día, nuevamente “se concede a la Junta de Propietarios de los 2 Carabancheles 4.000 reales de vellón de donativo para la construcción de una noria y estanque que facilite el riego de los árboles plantados a orillas del camino que conduce a esta corte”, libramiento que se extiende cuatro días después.

El 17 de junio de 1847, “S.M. la Reina se ha dignado aprobar el adjunto presupuesto del gasto a que ascenderá la reparación de los dos botes que existen en la Real Posesión de Vista Alegre, importante 280 reales de vellón, mandando que se lleve a efecto esta obra”<sup>70</sup>. Presentó el presupuesto D. Francisco Guerra, constructor de las falúas, Graduado de Teniente de Fragata de la Armada Nacional, quien dos días antes las había visto.

Un mes más tarde “la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de conformidad con el parecer de la Contaduría se ha servido aprobar el adjunto presupuesto formado por el aparejador de las Reales Obras [Saturnino Monasterio] importante 1.864 reales para las reparaciones que por ser de urgente necesidad ha mandado V.E. ejecutar en el Oratorio, Carbonera y habitación destinada a las oficinas de esa Administración.

Presupuesto que de absoluta necesidad debe hacerse en los puntos siguientes de dicha posesión:

El tejado que cubre la Carbonera o cocina antigua de

los dependientes situada debajo de la habitación del Sr. Administrador anterior, se halla la armadura movida por lo cual de los tejados se meten dentro de la habitación las aguas.

El zócalo de la fachada de la Casa del Oratorio que cae a la plaza del pueblo se hallan los guarnecidos en muy mal estado por lo que es preciso recalzarlos por la conservación del edificio y seguridad de lo interior. También hay que blanquear ligeramente una habitación de la Casa de Oficios y Oficina del Sr. Interventor, y para esto se necesitan los jornales y materiales siguientes: oficial de albañil y tres peones para 20 días, un oficial de carpintero con su ayudante para 6 días, yeso blanco, negro, maderos, tablas ripias cuadradas y clavos”<sup>71</sup>.

El 8 de Marzo de 1855 dice el administrador que por las abundantes lluvias se han producido muchos defectos “en los tejados y emplomados de los palacios y demás edificios de la Posesión originando algunas goteras de consideración, en particular en la terraza emplomada del Palacio nuevo”. El coste del arreglo sería de 1.500 reales de vellón por que “siendo urgente la reparación ha dispuesto la admisión de un Oficial de Albañil y otro de Plomero”, que se debe “cargar en la partida de reparación de edificios señalada en el presupuesto aprobado por Real Orden de 27 de Febrero último”<sup>72</sup>.

El Administrador remite el 12 de Mayo el “presu-

puesto importante 2.892 reales de vellón formado para la composición de los tragaluces del Palacio Nuevo de aquella Real Posesión, deteriorados con motivo de las aguas, quedando espuesto a la intemperie el maderaje”.

Asimismo, propone que “se sustituya con una red de alambre la de bramante que encierra el considerable número de canarios que existen en la Pajarera, pues es de corta duración y fácil que alimaña la rompa, como acaba de suceder”<sup>73</sup>.

Unos meses más tarde, el 16 de Octubre de 1855, el Administrador presenta un informe por las abundantes lluvias que hubo el 25 de septiembre y los días siguientes. Las pérdidas fueron las siguientes: “224 pies lineales de la cerca de la parte del Sur Camino de Leganés, en que han desaparecido hasta los cimientos, y otro trozo de 40 pies de línea en la parte que linda con el pueblo”.

Don Saturnino Monasterio, aparejador de las Reales Obras, traza las reparaciones de la cerca<sup>74</sup>, dirige las obras y asiste a ellas [aunque el plano que presentamos lleva la firma de Blas Crespo, fig. 19], y poco más tarde pedirá una gratificación (23 de Mayo del año siguiente) que le será concedida<sup>75</sup>.

#### 4. POSESIÓN DEL MARQUÉS DE SALAMANCA

Pasarán todavía unos cuantos años hasta que el Marqués de Salamanca compre la finca, en 1859. Varios meses antes, el 19 de Noviembre de 1858, sus dueños en ese momento, los Duques de Montpensier si hacemos caso a Girbal<sup>76</sup>, habían anunciado la venta de la finca en el periódico *La España*<sup>77</sup>:

“Se vende, desde luego, la real posesión íntegra de Vista Alegre con todas sus dependencias, sus edificios y todos sus preciosos muebles, pinturas y efectos de adornos.

Mientras no se presenta comprador de toda la posesión, se admitirán proposiciones de compra, por el término de dos meses, de cada uno de los once lotes, con sus edificios o edificio, con muebles y adornos o sin ellos; cuyos lotes, su comprensión y tasación pericial, se pondrán de manifiesto a los que quieran ser compradores.

Si pasados dos meses desde el 20 del corriente no hubiere comprador de toda la posesión y de su mobiliario, tales como hoy se encuentran, se procederá a la venta separada de cada uno de los once lotes, partiendo de su tasación pericial con muebles y adornos o sin ellos”.

Desde el 29 de enero de 1858, en que la Reina Madre la cede a María Luisa Fernanda, tasada en 11.545.000 reales, hasta el 12 de febrero de 1859, en que es vendida al Marqués de Salamanca, por escritura pública, la posesión baja en su precio a 2.500.000<sup>78</sup>, aunque realmente son 2.200.000 de la finca y 300.000 de los muebles y enseres<sup>79</sup>. Quizá bajara tanto porque los Duques de

Montpensier trasladaran muchas de sus pertenencias a sus viviendas en Sanlúcar y en Sevilla.

Posteriormente, la posesión es embellecida mejorando el jardín y la huerta, y es agrandada considerablemente “al agregarle una dehesa que al efecto compra en el término de Carabanchel Bajo<sup>80</sup>. Años más tarde, cuando la esposa del Marqués, la Sra. doña Petronila Livermoore, fallece –en 1866– y se evalúan los bienes (14 de Febrero de 1868), la posesión de Vista Alegre –junto con la dehesa de Carabanchel Bajo– es tasada en 9.200.000 reales de vellón<sup>81</sup>, que muestra las mejoras introducidas.

Al adquirirla el Marqués de Salamanca, el palacio nuevo estaba todavía sin terminar, como hemos visto en los presupuestos –idea que también recoge Fernández Girbal<sup>82</sup>–. En muy pocos años hizo fuertes inversiones en la decoración y arreglo del jardín y de la casa. Quizá hacia 1862, “habían llegado a su término las reformas y ampliaciones que acometió en Vista Alegre. (...) Algo más de 26 millones de reales le costó convertir la antigua posesión real en el paraíso que soñara.

Los edificios que compró, casi en ruinas, habían sido reconstruidos y el palacio que ideara Fernando VII, cuya extensión es de 64.000 pies, se alzaba ahora orgulloso en medio del soberbio parque. Aquéllos y éste los llenó de objetos de arte. Bajo los policromos artesonados abundaban los cuadros de los grandes maestros, los artísticos muebles del renacimiento y del Imperio, las arañas suntuosas, las ricas alfombras y un sinfín de curiosas y valiosísimas antigüedades. El salón árabe (fig. 20), con sus dobles columnatas, era un dechado de fantasía, de gracia y de color. (...) Con destino a la capilla, y para separar el presbiterio del atrio de la antigua iglesia, adquirió la soberbia verja procedente de San Juan de los Reyes, de Toledo, que hizo colocar sobre una base de mármol blanco”<sup>83</sup>.

Con todo ya arreglado, pudo reanudar “con lujo exorbitante, sus famosas comidas de los jueves, que durante largas estancias en el extranjero declinaron y aún el algunos instantes llegaron a desaparecer. Concurría a ellas lo más florido de Madrid. Se celebraban unas veces en el palacio de Recoletos y otras en el de Vista Alegre”<sup>84</sup>.

Pero aquello no duró eternamente. Al poco de morir su esposa, comenzó el declive de Salamanca, con el fracaso del barrio madrileño que lleva su nombre<sup>85</sup>. Prueba de ello es la primera subasta que hizo de sus enseres, en su hotel parisino –rue de la Victoire, 50– del lunes 6 al jueves 9 de junio de 1867, tras dos días de exposición particular, el martes y miércoles 28 y 29 de mayo, y de exposición pública el viernes y sábado 31 de mayo y 1 de junio<sup>86</sup>. Posteriormente, realizaría otra en 1875, en el hotel Druot<sup>87</sup>, además de realizar su segundo testamento (15 de agosto)<sup>88</sup>, y, al año (16 de febrero), vendería el



palacio de Recoletos al Banco Hipotecario de España en 2.050.000 ptas<sup>89</sup>.

Al final, muere el Marqués de Salamanca, en su finca de Vista Alegre<sup>90</sup>, el 21 de enero de 1883, lleno de acreedores. La tasación de la finca en los inventarios de los bienes ascenderá a 2.300.000 ptas, por el palacio, trece edificios de comodidad y recreo, jardi-

nes, plazas, paseos, bosques y viveros<sup>91</sup>. El activo ascendió a 10.449.043,905 pesetas, mientras que el pasivo fue de 12.060.178,621 pesetas. Por esta deuda, el Estado adquiere el edificio, posesión que se mantiene actualmente con la función ya citada de Centro Público de Educación Especial de Reeducación de Inválidos.

## NOTAS

- <sup>1</sup> MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, t. V (Madrid, 1849, basada en la edición de 1847). De todo ello, apenas quedan cosas en pie. De los edificios hay muchos desaparecidos. Las pinturas de los techos de los palacios probablemente estén bajo los actuales, de yeso y más bajos debido al uso actual de los mismos. Asimismo, el salón árabe se destruyó.
- <sup>2</sup> *cfr.* Catálogo de la Exposición del Museo Municipal *Jardines clásicos madrileños* (Ayuntamiento de Madrid, 1981). Los autores del artículo sobre el palacio de Vista Alegre fueron los alumnos de un Grupo Seminario sobre "Imagen Urbana" de la Cátedra de Proyectos II de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (págs. 169 a 174).
- <sup>3</sup> NAVASCUÉS, Pedro, *Un palacio romántico* (Madrid, 1983), siguiendo fielmente a Madoz.
- <sup>4</sup> *op.cit.* *Jardines...* (p. 174). Siguen prácticamente al pie de la letra la tesis de HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *José de Salamanca. El Montecristo español*, p. 433 y 434 (2ª Ed. Lira, Madrid, 1992, aunque la primera es de 1963). Fernández Girbal dice, asimismo, que al morir Fernando VII, la finca "quedó así durante algunos años, hasta que la reina Doña María Cristina solicitó autorización para cederla a sus hijas". En el texto aportamos algunos datos que muestran que esta opinión no es correcta.
- <sup>5</sup> *cfr.* FERNÁNDEZ de los RÍOS, A., *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*, (Madrid, 1876, p.746).
- <sup>6</sup> PRAST, Antonio, "Vista Alegre. El Palacio del Marqués de Salamanca, en Carabanchel Bajo", en *Cortijos y Rascacielos* (Madrid, 1933, nn. 13 y 14). Para estos datos dice haber acudido a Madoz y a Fernández de los Ríos como complemento "de las noticias que he podido encontrar en el Archivo del Palacio Nacional (...)" donde tuvo a su "disposición once legajos de documentos referentes al Palacio de Vista Alegre, con el título de «Expediente de Cesión, Tasación y Venta»", que hemos consultado, pero habiéndolo leído junto a los demás documentos, no podemos afirmar tajantemente lo de Martín López Aguado.
- <sup>7</sup> *cfr.* NAVASCUÉS, Pedro, *op. cit.*
- <sup>8</sup> *cfr.* *El Centro Público de Educación Especial de Reeducación de Inválidos* (Madrid). Hace la descripción de Centro y su análisis don Francisco Gómez Sánchez, Secretario del C.P.E.E.R.I.
- <sup>9</sup> MATILLA TASCÓN, Antonio, "La Real Posesión de Vista Alegre, Residencia de la Reina Doña María Cristina y el Duque de Riansares", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid, 1982, tomo XIX). Para todo lo referente a la tasación e inventarios, hacerse una idea de la riqueza de la finca y de su posterior venta al Marqués de Salamanca, ver este artículo.
- <sup>10</sup> *cfr.* Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (desde ahora A.H.P.M.): protocolo (prot.) 25.443, fols. 127/175. 1846, marzo, 5. También está la escritura en el Archivo General de Palacio (desde ahora A.G.P.) Sección de Títulos de Propiedad, legajo (leg.) 1306/4.
- <sup>11</sup> *cfr.* Expedientes Personales: Caja 793/38 Leg.12 (A.G.P., Madrid), Narciso Pascual y Colomer. Entra al servicio real por Real Decreto de 18 de Enero de 1844. Jura fidelidad a la Reina como Arquitecto Mayor el 23 de enero de 1844. Se jubila el 6 de febrero de 1854. Tres días antes se realiza un informe en el que se dice "que hace largo tiempo que su salud se ha quebrantado considerablemente padeciendo una enfermedad crónica del estómago para cuyo alivio le aconsejan los facultativos que abandone todo lo posible el trabajo mental, y antes que pedir una larga licencia prefriere solicitar que S.M. le conceda una jubilación honrosa, teniendo en cuenta los desinteresados servicios que en su profesión tiene prestados. T a m b i é n pide que habida consideración de las diferentes obras que de propia cuenta ha hecho en la habitación que ocupa, por gracia de S.M. se le permita continuar habitándola, aunque sea pagando en alquiler 4.000 reales de vellón, que antes producía, por el tiempo que sea la voluntad de S.M.". Al margen de esta solicitud hay el decreto siguiente: "S.M. le concede la jubilación con el haber de doce mil reales de vellón así como el que continúe habitando la casa pagando en renta 4.000" (6.II.54). En su expediente, no se hacen referencias a obras suyas en Vista Alegre. Sorprende, no obstante, que deje el trabajo por su mala salud y, poco después, comience a trabajar para Salamanca. D. Blas Crespo fue su arquitecto delineante en esta época.
- <sup>12</sup> "Proyectos para las cuadras que deben construirse en la Real Posesión de Vista Alegre en el sitio que ocupa en la actualidad la Casa de Vacas, en los cuales la tinta encarnada demuestra la parte que debe construirse y la negra la que existe en la actualidad. En el proyecto nº 1 se colocan las cuadras concretándose al terreno actual en la forma siguiente:  
a: 10 cuadras para otras tanats yeguas con sus crías  
b: 2 más en la casa de Vacas a su dra. [en su interior, en la derecha]  
c: corralitos para cada dos cuadras  
d: cuadra principal

e: habitación de dependientes

En el proyecto nº 2, regularizando el terreno con la compra de las casas inmediatas, se colocan las cuadras de este modo:

a: cuadras para 8 yeguas en su cuerpo aislado

b: corrales para cada cuadra

c: 4 cuadras en la Casa de Vacas

d: corrales para cada dos de éstas

e: cuadra general

f: habitaciones de dependientes" (Sección planos, nº 476 y 477, A.G.P., Madrid).

No lo dice, pero ambos proyectos se distinguen también en el segundo piso, en el alzado. El inferior corresponde a la Casa de Vacas y sobre ella se levanta un segundo: en el primer proyecto, encima de la puerta, habría una ventana termal y sobre ella una serliana, concluyendo el edificio a cuatro aguas. El segundo proyecto no tiene la ventana termal y la pared de la Casa de Vacas quedaría lisa, mientras que en el primero iría almohadillada.

- <sup>13</sup> En general, como se puede apreciar, los edificios, salvo los palacios -mejor construidos- son de carácter rústico, como corresponde a una finca de recreo. Sobresale de entre estas construcciones la Casa de Bella Vista: robusta, pero noble, con ciertos recuerdos del palacio de la Alameda de Osuna: una especie de torreones entre los cuales se dispone una entrada con cinco arcos, a modo de pórtico ciertamente ceremonioso. Precisamente, MATILLA TASCÓN dice que esta casa, de tres plantas, tenía las "dos últimas dedicadas a biblioteca. La principal con forma ochavada". De ahí su carácter más cuidado.

El resto de los edificios parecen haberse construido, por lo general, en dos o más fases, puesto que tienen unas terminaciones en ángulo un poco extrañas, como si se les hubieran añadido algunas partes después de su finalización; con almohadillados, muchos vanos y sin excesivas complicaciones en las fachadas.

Para la Alameda de Osuna, cfr. NAVASCUÉS, Pedro "La Alameda de Osuna", en *Jardines...*

- <sup>14</sup> Títulos de Propiedad, leg. 1306/4 (A.G.P., Madrid). No citado por Matilla Tascón.

- <sup>15</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *op. cit.* p. 434. En una supuesta conversación mantenida entre Colomer y el Marqués de Salamanca, éste le dice que "hice un plano de la posesión el 27 de diciembre de 1845, en el que reseñaba detalladamente toda la finca y confirmé la medición que quince días antes había realizado Fernando Boutelou. Según ésta, Vista Alegre constaba de 1.289 fanegas y media de tierra de 400 estadades (...)".

- <sup>16</sup> Hemos presentado ya una en la fig. 7. Presentamos dos más como posibles: una es del A.G.P. de época fernandina, sobria pesada, que está con distinta numeración que el resto de los planos de Vista Alegre, pero incluida en el mismo grupo (fig. 11). La otra, pensamos que más propia de la época [aunque a lo mejor se puso más tarde], es el alzado de una puerta más moderna, de época isabelina, más recargada y vistosa (fig. 12). Me proporcionaron el alzado en Gerencia de Urbanismo, según el trozo que quedaba de la valla que, según entrevista oral a los trabajadores de la finca, fue "derribada por un camión de basuras y recogida al poco tiempo por los gitanos". Dicen que en el machón de la puerta había la siguiente inscripción: "1857. Sheefield". Sería posiblemente, de ser cierto, la de Bellavista o Puerta Bonita, como otros llamaban a la puerta principal y que da nombre a una calle adyacente.

- <sup>17</sup> NAVASCUÉS, Pedro, *op. cit.*

- <sup>18</sup> cfr. JUNQUERA, Antonio, "Don Narciso Pascual y Colomer", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948.

- <sup>19</sup> Cfr. Títulos de Propiedad, leg. 1306/4 (A.G.P., Madrid).

- <sup>20</sup> Cfr. MATILLA TASCÓN, *op. cit.* pág. 291: "en la fachada del palacio nuevo: a) seis estatuas de mármol, que representan a Endimión, Mercurio, Júpiter, Apolo, Baco y una Ninfa ([tasados en] 42.000 reales). b) once bustos de mármol, mayores que el natural (5.500 reales)".

- <sup>21</sup> Sección de Administración de obras, leg. 1 (A.G.P., Madrid).

- <sup>22</sup> cfr. *idem.*

- <sup>23</sup> *Idem.*

- <sup>24</sup> cfr. *idem.*

- <sup>25</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, F., *op. cit.*

- <sup>26</sup> Sección de Administración de obras, leg. 1 (A.G.P., Madrid).

- <sup>27</sup> *Idem.* Ver también Expedientes Personales, Caja 716/11 D. Custodio Teodoro Moreno (A.G.P., Madrid).

- <sup>28</sup> cfr. Sección de Administración de obras, leg. 1 (A.G.P., Madrid).

- <sup>29</sup> Expedientes Personales, Caja 559/21 D. Martín López Aguado (A.G.P., Madrid).

- <sup>30</sup> *Idem.*

- <sup>31</sup> Cfr. Expedientes Personales, Caja 559/21 D. Martín López Aguado (A.G.P., Madrid). El 3 de julio del 31 suplica "humildemente a V.M. se digne reintegrarle en la plaza de Teniente de Arquitecto Mayor del Real Coloseo de la Plaza de Oriente". El 31 de julio vuelve a suplicar lo mismo. Este mismo día, también su esposa, Doña Sofía Picconi, solicita la plaza. El 31 de diciembre vuelve Martín a solicitar lo mismo, en términos muy similares. A los pocos meses, el 27 de marzo de 1832, nuevamente su esposa solicita el "destino vacante de Arquitecto Mayor honorario de S.M. el Rey con el cargo del Real Museo, Real Casino y Casa reservada, o con aquella que S.M. tuviese a bien conferirle, gracia que espera del magnánimo corazón de S.M."

El 21 de Octubre, su esposa insiste: "A.V.M. rendidamente suplica se digne agradecerle con el referido destino de Arquitecto Mayor honorario de S.M. en los mismos términos que lo tuvo su difunto Padre; gracia que espera alcanzar de la rectitud y justicia de V.M. cuya vida y la del Rey N.S. guarde el cielo dilatados años para la prosperidad de la monarquía". La última, la ya citada del 25 de diciembre del 33.

- <sup>32</sup> Sección de Administración de obras, leg. 1 (A.G.P., Madrid).

- <sup>33</sup> Expedientes Personales, Caja 559/21 D. Martín López Aguado (A.G.P., Madrid).

<sup>34</sup> Expedientes Personales, Caja 559/21 D. Martín López Aguado (A.G.P., Madrid).

<sup>35</sup> Expedientes Personales, Caja 559/21 D. Martín López Aguado (A.G.P., Madrid).

<sup>36</sup> *Cfr.* Expedientes Personales, Caja 919/38, leg.49 (A.G.P., Madrid); sólo aparece como Gentil hombre de Cámara con ejercicio, exento de pago de la media anata; nombrado por Real Orden el 4 de Septiembre de 1844, juró el 3 de octubre.

Sobre el pago de la media anata: "entre las distintas medidas propuestas por la Junta *Grande* y adoptadas en torno a 1630 para sacar a flote y sanear la Hacienda Real, se encuentra la creación de la media anata o annata. Este impuesto consistía en una contribución que debía pagar toda persona que fuera designada para ejercer un cargo público. Todo lo recaudado por este concepto debía aplicarse a la provisión de la Armada Real y al sostenimiento de los diversos ejércitos españoles. Por Real Orden de 22 de mayo de 1631, se formó una junta particular para administrar y recaudar el nuevo tributo", tomado de BALTAR RODRÍGUEZ, Juan Francisco, *Las Juntas de Gobierno bajo Felipe V* (Tesis doctoral no publicada, UCM, 1994).

<sup>37</sup> Expedientes Personales, Caja 559/21 D. Martín López Aguado (A.G.P., Madrid). Al cabo de poco tiempo, comienza otra vez a pedir la plaza de Arquitecto Mayor de Palacio, aunque sea sin sueldo: el 26 de Marzo de 1836, se presenta como Arquitecto Mayor honorario de SM, Director de las obras de los Cuarteles del Real Cuerpo de Guardia de la Real Persona de S.M., y del Canal del Manzanares, Comisario de Guerra honorario de los Reales Ejércitos. El 20 de Abril de 1836, reproduce su anterior solicitud, igual en todo. El 5 de Mayo de 1836 reitera la solicitud, con la diferencia de que se ofrece a servir la plaza, sin sueldo, "por que sólo aspira a tener el honor de ser un criado de V.M., con empleo efectivo en la Real Casa". El 10 de Septiembre de 1836 "el citado Aguado insiste en la misma pretensión de que V.M. se digne nombrarle Arquitecto Mayor de Palacio, sin sueldo, durante la vida del jubilado D. Isidro Velázquez, y apoyando en un Real Decreto mandando reponer en sus destinos a los que los obtenían [ostentaban] en 1823, suplica a VM se digne resolver sea repuesto en la plaza de 2º arquitecto de la obra del Teatro de Oriente, en los mismos términos que lo era en el citado año, y de lo que fue depuesto por sus ideas liberales". Veinte días más tarde, el Contador General de la Real Casa informando sobre la anterior solicitud, dice: "Que en 8 de Marzo del año pasado próximo [1835] tubo a bien V.M. mandar quedase en clase de jubilado el Arquitecto Mayor d. Isidro Velázquez, y que respecto a las pocas obras de Palacio, no quedasen más empleados de ellas en activo servicio, que dos aparejadores y el Guarda-almacén sobrestante mayor, y que se considerasen como cesantes todos los demás, Ayudantes de Arquitecto mayor (cuya plaza cree el Contador fue la mente de V.M. se suprimiese), aparejadores, recibidores de materiales, etc. (?); pero ofreciéndose Aguado a servirle sin sueldo durante la vida de Velázquez, no halla inconveniente la Contaduría en que se la confiera V.M. al recurrente, con la reserva de señalarle sueldo luego que muera el propietario jubilado, si V.M. lo tuviese por conveniente; en atención a su mérito artístico, antecedentes políticos y servicios hechos particularmente en la Real Posesión de Vista Alegre: Que no constan en la misma oficina que Aguado sea (teniente) Arquitecto Mayor honorario de Palacio, como se titula, cuya gracia se inclina a crear el referido contador le debería en recompensa del buen desempeño de las obras de la indicada Real Posesión de Vista Alegre; y que con respecto a la 2ª parte de la solicitud del exponente, reducida a que se le reponga en la plaza de 2º arquitecto director de la Obra del Coliseo de Oriente, de que dice fue desposeído el año de 1823 por sus opiniones liberales, no puede la Contaduría fundar su dictamen, por que en ella sólo consta que por Real Orden de 21 de Marzo de 1831 se le separó de dicha plaza, igualmente que al delineante D. Luis López Orche. Además, de que no correspondiendo dicho destino a la Real Casa, ni pagándose por su Tesorería, e ignorándose si continúa la obra y en qué términos, no puede decir nada sobre este particular". Nota a dicha carta: "la Contaduría no ha tenido presente, que aunque los sueldos de los empleados principales de la obra del Teatro de Oriente, no se pagan por la Tesorería General de la Obra, son de nombramiento especial de V.M. por medio de esta Secretaría, como acaba de suceder con D. Ramón Ballone a quien V.M. ha tenido últimamente a bien reponerle en el destino de sobrestante mayor pagador de que fue desposeído en el año de 1823 por haber pertenecido a la Milicia Nacional de esta Corte: Aguado fue separado igualmente en esta época, y por idéntica razón; y si en Enero de 1831 le rehabilitó para que siguiera desempeñando su plaza, le separó nuevamente la misma Contaduría en el 21 de Mayo del indicado año, con motivo de la queja que dió el delineante D. Luis López de Orche, acusándole de que su presencia había alterado la tranquilidad de los trabajadores, casi todos voluntarios realistas, a pretexto de que admitía en la citada obra individuos que habían sido nacionales. En 28 de Febrero de 1834 agració VM a este interesado con los honores de su Arquitecto Mayor, sin sueldo, y la Contaduría no debía ignorarlo, puesto que se le trasladó en el mismo día la Real Orden de su concesión".

El 20 de Octubre de 1843, D. Martín López Aguado, Arquitecto Mayor honorario de V.M.; Director facultativo del Canal del Manzanares, Comisario honorario de Guerra de los Ejércitos Nacionales; Académico de mérito de la de San Fernando, etc. (?): Con el más profundo respeto, A.L.R.P. de V.M. expone: "Que en atención al esmero y honradez con que desempeñó la Dirección de las obras de Vista Alegre, en el tiempo en que la augusta madre de V.M. se dignó confiársela, y posteriormente la de las del Real Cuerpo de Guardias de S.M. y del Canal del Manzanares; no haciendo mérito de sus servicios, ni de los 8 años que ha pasado en el extranjero, estudiando las bellas artes, con particularidad en la Corte de Roma y otras ciudades de Italia, así como tampoco de los de su difunto padre; entregándose únicamente a la Real y generosa protección de V.M., se atreve el esponente a aspirar a la plaza vacante de Arquitecto Mayor del Real Palacio y Sitios Reales que ya fue desempeñada por su difunto padre y por su tío D. Isidro Velázquez, y cuyos honores, por gracia particular, de la augusta madre de VM, disfruta el esponente.

A.V.M. rendidamente suplica, se digne acceder a su indicada solicitud, nombrándole Arquitecto Mayor del Real Palacio y de los Sitios Reales. Gracia que espera por la notoria bondad y buen corazón de V; cuya vida guarde el Cielo muchos años", a lo que se le contesta tres días más tarde con un "Dése cuenta cuando ocurra la vacante".

<sup>38</sup> *cfr.* Expedientes Personales, Caja 559/19 D. Antonio López Aguado (A.G.P., Madrid).

<sup>39</sup> *cfr.* Expedientes Personales, Caja 716/11 D. Custodio Teodoro Moreno (A.G.P., Madrid).

<sup>40</sup> *cfr.* Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 3: presupuestos de los años 1851 a 1856 (A.G.P., Madrid).

<sup>41</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4: Reales Órdenes (A.G.P., Madrid).

<sup>42</sup> *cfr. idem.* y también Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 1: Pagos hechos por la Real Tesorería (A.G.P., Madrid).

<sup>43</sup> *cfr. idem.*

<sup>44</sup> Personal de Empleados Cº 243/27 (A.G.P., Madrid): nace el 9 de octubre de 1826 y muere el 20 de diciembre del 53, pocos días más tarde de cumplir el primer aniversario de boda. Es ayudante de conserje desde el 11 de abril del 46. El 15 de septiembre del 48 se encarga de la Conserjería sin aumento de sueldo; el 21 de septiembre del año 51 pide dicha plaza de conserje, que se le concede el 1 de octubre del 55, con un sueldo de 3.600 reales de vellón. En la petición de la plaza de conserje dice que "desde su más tierna infancia [1835] ha estado constantemente trabajando en esta posesión".

<sup>45</sup> Personal de Empleados Cº 243/26 (A.G.P., Madrid): la única referencia que hay de él es que desde 1833 hasta su muerte acaecida el 24 de mayo

del 55 fue capataz de jardines de la Real Posesión de Vista Alegre, dato confirmado por el presente documento.

<sup>46</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4: Reales Órdenes, y 26: Arreglo del personal de Vista Alegre (A.G.P., Madrid).

<sup>47</sup> Cfr. ARIZA MUÑOZ, Carmen, "El Jardín Botánico, el Jardín de la Reina y Vista Alegre, jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio", en *Reales Sitios*, nº 86, 1985.

<sup>48</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4 (A.G.P., Madrid).

<sup>49</sup> cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 26: Arreglo del personal de Vista Alegre (A.G.P., Madrid).

<sup>50</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4 (A.G.P., Madrid).

<sup>51</sup> *Idem*.

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> *Idem*. Cfr. también Expediente 8: Sistema de Administración y Contabilidad.

<sup>54</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 31 (A.G.P., Madrid).

<sup>55</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4 (A.G.P., Madrid).

<sup>56</sup> Para lo referente al sistema de administración y de contabilidad, así como los nombramientos de los administradores, cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 8 (A.G.P., Madrid). Cfr. también el Expediente Personal de Serafín Valero Caja 1310/25 (A.G.P., Madrid): por la Real Orden de 11 de Abril del 46 se confirmaron los puestos en la finca y, en primer lugar, a Serafín Valero, con el sueldo de 15.000 reales de vellón.

Por Real Orden de 7 de Noviembre de 1846 le conceden la Llave de Gentil hombre de Cámara con ejercicio libre del pago de media anata. Puesto que jura el 17 de ese mes. El 15 de Junio del 47 se le declara cesante con el sueldo que le corresponda por clasificación (16% del sueldo mayor, porque lleva menos de 8 años al servicio de S.M. según el artículo 722 de las Ordenanzas de la Real Casa), por lo que serán 2.400 reales de vellón anuales. Por gracia especial, y sin que sirva de precedente, por Real Orden de 8 de Septiembre de 1848, en vez del 16% se le concederá un tercio del sueldo, o sea, 5.000 reales de vellón. Por Real Orden del 28 de Junio del 48, S.M. accede a su jubilación por la petición del interesado.

<sup>57</sup> El 21 de junio "la Reina N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> se ha dignado comisionar a D. Antonio Coll, Oficial 4<sup>o</sup> del Archivo General de la Real Casa y Patrimonio para que acompañe al Administrador de Vista Alegre al encargarse de aquella posesión y presencia su entrega, abonándole el sueldo con arreglo al artículo 699 de las Ordenanzas Generales". Cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 8 (A.G.P., Madrid).

<sup>58</sup> Cfr. Expedientes Personales Caja 562/29, D. Isidro López Fombellida (A.G.P., Madrid). Nace el 10 de Mayo de 1814 en Madrid. El 1 de Enero del 38 se le concedió la Cruz de Caballero de la Real Orden Americana de Isabel la Católica. El 23 de Octubre del 49 es nombrado Oficial 7<sup>o</sup> de Palacio, con un sueldo de 8.000 reales de vellón anuales. Por Real Decreto de 12 de Abril del 50, se le nombra Secretario honorario de S.M. Por Real Orden 7 de Diciembre del 50, se le nombra Administrador de la Real Posesión de Vista Alegre, con el sueldo de 15.000 reales de vellón anuales. Jura la plaza el 9 del mes.

<sup>59</sup> cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 8 (A.G.P., Madrid).

<sup>60</sup> cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4: Reales Órdenes (A.G.P., Madrid).

<sup>61</sup> *Idem*. Cfr. también Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 6 (A.G.P., Madrid).

<sup>62</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4 y 6 (A.G.P., Madrid).

<sup>63</sup> cfr. *idem*.

<sup>64</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 1: Pagos hechos por la Tesorería General, y 3: Presupuestos de los años 1851 a 1856 (A.G.P., Madrid).

En el Expediente 1 se recogen todos los gastos realizados en la posesión de Vista Alegre. Las tasaciones, los arreglos en los palacios, los cubrimientos, las obras de ebanistería, albañilería, los gastos ordinarios...

El Expediente 3 nos una idea de lo que tenía la finca, al presupuestar una entrada de dinero en concepto de venta de: uvas, alcachofas, aceitunas, almendras, frutas, hortalizas, leña procedente de la poda general, sobrantes de flores y pabos [sic] reales, tórtolas y canarios, cebada, paja, trigo, avena, cebada... y venta de efectos de deshecho. No obstante, tampoco se recolectaba mucho, pues el importe asciende en 1854, por poner un ejemplo, a 32.438 reales de vellón; mientras que los gastos presupuestados (en la realidad, éstos casi siempre aumentan y aquéllos disminuyen) suben a 175.715, donde están incluidos los gastos en concepto de sueldos (60.215 reales de vellón), reparación de los palacios, la bomba de incendios, las estufas (cfr. A.G.P. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 10 y 18), las falúas (cfr. A.G.P. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 3 y 32) o los estanques, gastos de jardines en jornales, de caballerizas, etc. [la mayoría se reflejan también en los expedientes 1 –pagos hechos por la Tesorería–, 2 –examen de las cuentas–, 4 –Reales Órdenes–, 31 –cuentas de 1846 a 1853– y 32 –presupuestos de obras de 1846 a 1853–].

<sup>65</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente I (A.G.P., Madrid). Este José Evaristo Panuchi podría ser el mismo José Pagniucci y Baratta que, según nos dice PARDO CANALIS, E. *Escultores del siglo XIX*, interviene en el palacio de la Alameda de Osuna, pues tiene un vaciado de fauno danzante en la hornacina de la escalera que comunicaba el comedor con la planta noble. Asimismo, realizó las estatuas de Apolo, el grupo de Laoconte y las estatuas que acompañaban a la Venus en el Abejero (de Juan Adán) recibiendo "varios pagos por estatuas en 1797".

También vació la estatua del Gamínedes de José Álvarez Cubero. Estaba "ligado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando por lo que pudo usar los moldes de esta institución para los vaciados de la Alameda de Osuna". "A favor de Pagniucci hay una escritura de poder otorgada por Salvatierra el 4 de marzo de 1834. Salvador declara pertenecerle "en propiedad y posesión una casa... que está reedificando, de nueva planta, corriendo con este encargo" Pagniucci, "de este propio vecindario, sugeto de toda su confianza, en atención a que el compareciente no puede por sí practicarla por la grave enfermedad que hace tiempo se halla padeciendo", por lo que le otorga el oportuno poder "para que en su nombre y en representación de su persona continúe a la vista y cuidado de la citada obra" (A.H.P.M. n. 24.451). Asimismo, hablando de Francisco Pérez Valle nos dice: "réstanos aludir finalmente a su intervención en el antiguo (nuevo entonces) Congreso de los Diputados, donde con José Pagniucci trabajó en los capiteles jónicos y corintios del pórtico y toda la talla en piedra del cornisamento y puertas exteriores" (NAVASCUÉS en su libro *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, CSIC, 1973, añade que ambos "trabajaron en la ornamentación neorrenacentista del interior" del Congreso).

El hijo de este Pagniucci se llamaba José Pagniucci y Zumel y lo único que sabemos de él es que en 1835, restauró la obra Ulises reconocido por la vieja Euriclea de Ponzano.

<sup>66</sup> cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4 y 31: Cuentas de 1846 a 1853 (A.G.P., Madrid), para los datos posteriores sobre este asunto.

<sup>67</sup> Es interesante conocer lo que ocurre con las norias y los estanques a lo largo de todos esos años, pues nos da una idea bastante acertada de lo que debía ser la administración de la finca real. Por eso, reproducimos los siguientes documentos *marginales*. Hay una Real Orden de 17 de Marzo de 1847 por la que se autoriza “la composición de las norias de esta Real Posesión de Vista Alegre en vista del presupuesto que V.S. remitió el 16 de enero último que asciende a diez mil novecientos reales, mandando al propio tiempo que se libren a V.S. a buena cuenta 5.000 reales de presente y otros 5.000 el 1º de abril próximo, cuya inversión deberá acreditar V.S. a su tiempo procurando ejecutar la obra con el menor dispendio posible” (Cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4: Reales Órdenes, del A.G.P. de Madrid. Los documentos citados en esta nota pertenecen todos a dicha caja), lo cual queda reflejado en los asientos de pagos el 20 de marzo y el 1 de abril (Expediente 1).

Al cabo de poco tiempo, el Administrador en 7 de Julio de 1847 dice que: “a pesar de haber compuesto las norias de aquella Posesión, esta mejora será inútil por el estado de deterioro en que se hallan los estanques, pues sólo uno hay que contenga las aguas”, por lo que el 24 de Julio el encargado de la Administración remite dos presupuestos de arreglo de los estanques: “uno del Aparejador de las Reales Obras para la composición de 3 estanques en la misma, importantes 39.421, y otro de la Empresa de Asfalto para la composición solamente del Estanque del Cerro en cantidad de 21.902 reales de vellón y 4 maravedises”.

Éste es la proposición de la Empresa de Asfalto: “77 pies de largo por 31 de ancho por 6 de profundo, al precio de 50 reales de vellón la vara cuadrada de suelo y a 60 las de pared”. El asfalto del suelo tiene 265 varas cuadradas y 2 pies cuadrados. El asfalto en las paredes tiene 144 varas cuadradas. Así, el total serían 409 varas cuadradas y 2 pies cuadrados; por todo ello, serían 21.901 reales de vellón y 4 maravedises, con una garantía de 10 años.

Se inclinan por arreglar únicamente el estanque del Cerro con la empresa de Asfalto, porque es más barato, da diez años de garantía y será realizado en pocos días. Los otros estanques se verá qué se hace con el resultado de éste. De todas formas, se le pide (31 de julio) al Arquitecto Mayor -Narciso Pascual y Colomer- que informe cuanto antes. Éste informa el 12 de agosto de 1847 diciendo que “encuentra ventajosa la proposición de la Empresa del Asfalto”; los efectos de que adolece el estanque son “producidos por sus fábricas que se encuentran partidas y desunidas en todas direcciones”. Y dice que es mejor “demolerlas todas y crearlas de nuevo”. Que “se marque en el contrato que se celebre el espesor de la capa o revestimiento de asfalto, que no deberá bajar de 1/2 pulgada castellana, así como también de las garantías que ofrece la empresa en su citada proposición”.

Por Real Orden de 20 de agosto se aprueba la propuesta. El 24 de Diciembre de 1847 el representante de la Sociedad de Asfalto remite la cuenta importante 49.922 reales de vellón, porque han tirado el estanque y lo han hecho de nuevo “para que la obra saliera más perfecta” [diferencia de 28.020.. 30]. Por Real Orden de 30 de Marzo del 48 se extiende un libramiento al día siguiente por valor de 12.500 reales de vellón, y el 1 de Mayo el resto: otros 12.500 (cfr. Expediente 9: Estanque del Cerro).

Al poco de aprobarse el presupuesto, el 24 de Septiembre del 47, el Administrador presenta también un informe porque la bomba de incendios está muy deteriorada. Manda, entonces, que venga “el Bombero de la Villa para reconocerla y compusiera si menester fuese”. Realiza el reconocimiento y da un presupuesto de 120 reales de vellón. Por Real Orden de 28 de Septiembre de 1847 “se autoriza la composición de la bomba en cantidad de 120 reales de vellón”, obra que concluye el 2 de Octubre “pero no puede servir si no se compran 2 mangas de 20 varas cada una cuyo importe será de 50 reales de vellón por vara y cuya manga en el interior será de lienzo engomado y su total importe de 2.000 reales de vellón”. Tras la conveniente consulta, se aprueba este nuevo gasto el 19 de Octubre del 47 (Cfr. Expediente 11: arreglo de la bomba de incendios)

Todo ello queda reflejado en el “estado de cuentas de las cantidades suplidas por Tesorería General a dicha Real Posesión desde el 9 de Marzo de 46 en que fue cedida por S.M. la Reina Madre a sus augustas hijas hasta el 16 de Abril de 1849.

- Por pagos hechos a diferentes artistas por obras ejecutadas en la Posesión en la época de S.M. la Reina Madre cuyas cuentas se han mandado satisfacer posteriormente: 345.926.. 26
- Por sueldos de empleados activos y pasivos de la Posesión: 36.154.. 3
- Por gastos mensuales de la misma: 237.807.. 19
- Por obras de reparación y conservación del Palacio nuevo: 80.000
- Por id. en la composición de las norias: 10.000
- Por listas de jornales y materiales invertidos en la misma en el ramo de cultivo y obras de reparación: 20.8484.. 31
- A la corporación de propiedades en el camino de esta Corte a los Carabancheles: 14.000
- A la sociedad del Asfalto por obras en el estanque grande de la Noria del Cerro: 46.901.. 4
- Por compra de 1.300 árboles de sombra, para la Real Posesión: 8.400
- Por cuenta de derechos en el otorgamiento de la escritura de cesión de la finca: 1.323.. 22

TOTAL: 997.844.. 3” (Cfr. Expediente 31: cuentas de 1846 a 1853).

Después de todos los gastos, sorprende que al cabo de relativamente poco tiempo, el Administrador vuelva a presentar un informe, el 19 de Noviembre de 1852, para arreglar las norias, porque se nota la falta de agua, “siendo indispensable la reparación de las tres máquinas de las Norias tituladas de Navarro, del Cerro y de la Alfalfa”. No obstante, el Administrador había realizado ya una entrada en los presupuestos del año, presentados el 11 de diciembre, para la reparación de las tres norias y la construcción de una nueva, por valor de 5.000 reales de vellón (el presupuesto de obras -cfr. Expediente 3- de conservación asciende a 73.000, e incluye la “continuación del reboco del Palacio de Vista Alegre -14.000-, el Palacio nuevo -10.000-, los demás edificios -20.000-, la pajarera, faisana y las estufas -10.000-, las dos falúas -6.000-, además de las norias).

Por Real Orden de 14 de Enero del 53 se dice que se cumpla al pie de la letra el contrato: madera de moral, álamo negro y enebro, nuevas, bien curadas... “para evitar que ocurran los desperfectos que tuvo en la última compostura de las mismas y especialmente en la de Navarro”. Y que posteriormente sean revisadas por el Arquitecto Mayor o el aparejador, lo cual realiza Narciso Pascual y Colomer el 4 de Junio del 53 (Cfr. Expediente 32: presupuestos de obras 1846 a 1853).

<sup>68</sup> cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 6 (A.G.P., Madrid).

<sup>69</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expedientes 4 y 5 (A.G.P., Madrid).

<sup>70</sup> cfr. Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 2, 3 y 32 (A.G.P., Madrid). En el examen de las cuentas desde el 24 de junio al 6 de octubre de 1847, encontramos una partida sobre el recorrido y pintado de los botes: 280 reales de vellón. Por orden del Administrador, del 15 de Junio, acompaña a D.

Francisco Guerra (Teniente de fragata graduado y constructor de Reales Falúas) D. Manuel María Ocarol. Se reparan en la semana del 8 de Julio. En el presupuesto de 1852 hay un asiento para la reparación de las dos falúas, que asciende a 6.000 reales de vellón. Nuevamente Francisco Guerra presenta el presupuesto importante 6.260 reales de vellón, el 25 de Julio del 51, pero no es admitido posteriormente por el Administrador D. Isidro López Fombellida "porque no es urgente".

Posteriormente, en los presupuestos de 1854 y de 1856 vuelven a aparecer, ascendiendo a 5.000 reales de vellón, pero no tenemos noticias de que finalmente se arreglasen.

<sup>71</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 4 (A.G.P., Madrid).

<sup>72</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 27: 1855, Sobre las obras urgentes de reparación en los palacios, en particular en el nuevo, y en el Expediente 17 (A.G.P., Madrid).

<sup>73</sup> Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 27 (A.G.P., Madrid).

<sup>74</sup> *cfr.* Fernando VII, Caja 10.999, Expediente 30: Reparación del undimiento [sic] ocurrido en las tapias de dicha Posesión (A.G.P., Madrid): el presupuesto de D. Saturnino Monasterio es el que sigue:

Camino de Leganés 39.070 reales de vellón y 17 maravedís

Trozo sobre el estanque 8472

6% de imprevistos y gastos menores 2852

Total: 50.394 reales de vellón y 17 maravedís

Bajas:

Por herramientas y materiales que existen en la Real Posesión 5.599

Total: 45.795 reales de vellón y 17 maravedís

En el informe se dice que las reparaciones son "necesarias por el decoro de la Real Posesión y el ahorro de 2 guardas temporales que ha sido necesario contratar". Pero aún así, el administrador quiere disminuir 2 de las 6 rejas de desagüe. Es poco ahorro, no merece la pena, le dicen. Entonces, por Real Orden de 1 de Noviembre de 1855 se aprueba el presupuesto que asciende por el gasto total de la obra, trozo de la pared y del estanque a 47.218 reales de vellón y 86 maravedís.

El 23 de Mayo del 56, el administrador remite una instancia de D. Saturnino Monasterio (aparejador de las Reales Obras) en solicitud de una gratificación por su asistencia y dirección en las obras: 10 reales de vellón diarios, a razón de los 78 que asistió a la citada obra: 780 reales de vellón, cuyo libramiento se extiende el 14 de Junio del 56.

<sup>75</sup> *cfr. idem.*

<sup>76</sup> *cfr.* HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*, en la cual, en la supuesta conversación, a que antes hemos aludido, Colomer dice al Marqués: "pertenece a los Duques de Montpensier. Sin duda conoce usted que el patrimonio particular de su majestad el rey don Fernando VII se ha liquidado hace unos tres meses. Exactamente el 29 de enero último. Y en la escritura otorgada al efecto Vista Alegre fue adjudicada a su alteza real doña María Luisa Fernanda de Borbón en parte del pago del haber paterno. La razón de la venta es sencilla: los duques no residen en Madrid, sino en Andalucía, y poseen en Sevilla y en Sanlúcar hermosas posesiones de igual clase. Sin estar habitada, y con el olvido que la distancia supone, ¿qué podía esperar a Vista Alegre? Quedar convertida a corto plazo en unas cuantas docenas de fanegas de tierra improductiva. No es fácil encontrar para ella un comprador. Por eso la han dividido en lotes. Pero créame que sería una grandísima pena desmembrar tan magnífica finca.

Y al pronunciar aquellas palabras quedó mirando insistente a Salamanca.

- Si quiere hacer caso -siguió-, le diré que se le presenta una magnífica ocasión. Puede adquirir por diez lo que muy bien vale treinta".

Efectivamente, la finca se había valorado en 32.249.424 reales de vellón y 19 maravedís en 1846, como ya dijimos antes. Posteriormente, MATILLA TASCÓN (*op. cit.* pág. 344, en que hace referencia al A.H.P.M., prot. 26.374, fols. 116 y ss.) nos dice que "cuando el 29 de enero de 1858, por convenio mutuo, la Reina Madre hace entrega anticipada a sus dos hijas del valor de los bienes que poseía con carácter de reservables procedentes de la testamentaría de Fernando VII, estimados en 58.155.800 reales, lo hace mediante la entrega a Isabel de 29.077.900 reales en alhajas, y otra igual cantidad a la Infanta, ya entonces duquesa de Montpensier, pero en esta forma: 13.532.900 reales en alhajas, 4.000.000 en efectivo y 11.545.000 reales que se dan de valor a la Posesión de Vista Alegre.

Como quedaba de manifiesto que en doce años la Posesión había perdido dos tercios de su valor, para exculpar a las poseedoras se hace aclaración de que el importante deterioro sufrido por la finca en ese plazo «no era imputable a dichas dos hijas, ya que no la habían mezclado en su Administración». Entonces, ¿en qué Administración permaneció? Sin duda en la del Real Patrimonio, al que en pureza ya no pertenecía; y de ahí tal vez el posible descuido en su conservación".

<sup>77</sup> Tomado de HERNÁNDEZ GIRBAL, F., *op. cit.*

<sup>78</sup> *cfr.* Prot. 27.153, fols. 36 a 54 (A.H.P.M.), tomado de MATILLA TASCÓN, *op. cit.*: "en un sólo año que la poseen los Duques de Montpensier baja a la cifra irrisoria de 2.500.000 reales en que se la venden al Marqués de Salamanca, por escritura pública, el 12 de febrero de 1859". Asimismo, dice que la compra se hizo sin inventario.

<sup>79</sup> *cfr.* MATILLA TASCÓN, *op. cit.*

<sup>80</sup> *cfr.* A.H.P.M., prot. 29.017, fols. 2.605 a 2.912 (tomado de MATILLA TASCÓN, *op. cit.*).

<sup>81</sup> *cfr.* A.H.P.M., prot. 29.015, fols. 267 a 473 (tomado de MATILLA TASCÓN, *op. cit.*). Poco más adelante, nos dice que "en una escritura de 18 de julio de 1868 para aclarar la cabida de los terrenos y fincas de la testamentaría, consta que la adquisición de Vista Alegre fue inscrita en el registro corriente de Carabanchel, a los folios 10 a 13, finca 794, y que iba asociada a la adquisición de la citada dehesa en 12 de febrero de 1867, registrada al tomo 5º de Carabanchel, folios 10, 17, 22 y 27, fincas números 21 a 24" del A.H.P.M., prot. 29.017, fols. 2.605 a 2912.

Además, "otra partida nos dice que el Marqués había comprado al Duque de Ríansares unas heras en Madrid, lindantes al norte con vereda del camino de Alcalá, al poniente con el paseo de ronda, al oriente con el camino del Arroyo, y al mediodía con la huerta de las heras. El valor de todo ello era nada menos que 20.515.358 reales de vellón".

Es muy interesante *cfr.* también la tesis doctoral no publicada de ZAPATA VAQUERIZO, Juan José, *El coleccionismo pictórico madrileño en la época isabelina. El Marqués de Salamanca*, (Madrid, UAM, 1992, pág. 177 y ss.) donde se hace referencia a la finca y a la colección de cuadros, realmente sorprendente, que tenía en el Palacio, para hacerse una idea aproximada del potencial económico y artístico del Marqués .

<sup>82</sup> *cfr.* HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*, pág. 472.

<sup>83</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*, págs. 498 y ss.

<sup>84</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*, p. 513.

<sup>85</sup> *Cfr.* tesis doctoral no publicada de ZAPATA VAQUERIZO, Juan José, *El coleccionismo pictórico madrileño en la época isabelina. El Marqués de Salamanca*, (Madrid, UAM, 1992), y HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*

<sup>86</sup> Pone en venta 233 cuadros, con un catálogo en francés (en la B.N. aparece con la signatura BA 7.634, según el artículo de MATILLA TASCÓN, *op. cit.*). *Cfr.* HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*, págs. 547 y ss., y 667 a 674.

<sup>87</sup> *Cfr.* HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*, págs. 621 y ss.

<sup>88</sup> *Cfr.* HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*, págs. 621 y ss.

<sup>89</sup> *Cfr.* A.H.P.M., prot. 33.475, fol. 782, tomado de ZAPATA VAQUERIZO, *op. cit.* *Cfr.* también HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*, p. 623 y 624.

<sup>90</sup> *Cfr.* HERNÁNDEZ GIRBAL, *op. cit.*

<sup>91</sup> Se realizó un inventario de bienes para poder repartir entre los acreedores. *Cfr.* A.H.P.M., prot., 35.055, fol. 251; prot. 35.056, fols. 1.114, 1.132, 1.248 y 1.298, y prot. 35.058, fols. 3.094, 3.102, 3.172, 3.207 y 3.227. La venta al Estado de la posesión de Vista Alegre queda formalizada, el 23 de agosto de 1886, en el prot. 35.762, fols. 8.671 y 8.882, todo ello tomado de ZAPATA VAQUERIZO, *op. cit.*

# Modernidad y tradición en la estampa española del siglo XIX

Jesusa Vega

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Las investigaciones que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XVIII en relación con la imagen impresa permitieron el desarrollo de técnicas novedosas más rápidas y baratas como la xilografía y la litografía. En España se hizo un esfuerzo por introducir la novedosa litografía pero la situación política impidió el desarrollo natural de esta técnica, retrasó la llegada de la xilografía y obstaculizó la renovación de la enseñanza del arte del grabado. No obstante hubo momentos en los cuales todas estas técnicas fueron introducidas por pioneros. Finalmente tuvo lugar el resurgir del arte del aguafuerte y con ello el nuevo concepto de estampa propio de la época contemporánea.*

## SUMMARY

*The research on printmaking during the second half of the Eighteenth century allowed the development of new, cheaper and faster way of printing as lithography and xilography. In Spain there was a real effort to introduce the new lithography but the political situation prevented the natural development of this technique; it delayed the arrival of the xilography; it hindered the renewal in the teaching of printmaking. However there were moments in which all these techniques were introduced by pioneers. Finally the etching revival took place and with it the new concept of print characteristic of the contemporary age.*

La segunda mitad del siglo XVIII fue de investigación y búsqueda de nuevas técnicas de grabado más aptas y baratas tanto para reproducir pintura, como para la creación libre del artista. En este sentido tenemos que ver el desarrollo del aguafuerte y del grabado al humo, el descubrimiento del aguainta, el nuevo estilo de grabado a puntos –conocido como grabado a la manera del lápiz o al estilo de Bartolozzi–, el grabado a buril sobre un taco de madera cortado a contrafibra y pulido o xilografía, y el revolucionario arte de la litografía. Esta enumeración de las técnicas principales, que en mayor o menor medida se conocieron o se utilizaron en España desde finales del siglo XVIII y durante la siguiente centuria –no hay

que olvidar que Goya se convirtió en el maestro del aguainta–, tiene su razón de ser en tanto en cuanto todas en su momento fueron de una gran modernidad aunque algunas terminaron al servicio de la tradición.

En esta ocasión, por tanto, vamos a dar un repaso a las técnicas recogiendo tan sólo los momentos en los cuales fueron consideradas novedosas para posteriormente conseguir afianzarse entre los sectores cultos de la sociedad, o popularizarse perdiendo, en gran medida, su carácter artístico para convertirse en un arte industrial<sup>1</sup>.

Es por todos conocido el suceso traumático que abre nuestro siglo XIX: la Guerra de la Independencia. Si



algo caracterizó al grabado durante los años de la contienda fue su total adaptación a los sucesos y demandas políticas del momento<sup>2</sup>. La oferta de estampas en la época de lucha fue bastante limitada en cuanto a los temas. Estos fueron, principalmente, los retratos del *Deseado* y de los héroes (militares o civiles), la representación de hechos memorables y las sátiras, muchas de ellas copia o adaptación de estampas inglesas, que ridiculizaban al *rey intruso*, a Francia y a Napoleón. Si no puede plantearse esta producción de estampas desde la perspectiva de su calidad técnica o su posible innovación artística, si es de destacar que las sátiras y caricaturas fueron una verdadera novedad en la producción española (fig. 1). No obstante, fruto directo de esta crisis bélica fueron la excelente colección de *Los Desastres de la Guerra* de Goya y las *Ruinas de Zaragoza*, grabadas al aguafuente por Juan Gálvez y Fernando Brambila.

A pesar de la desoladora situación del país tras la guerra contra Napoleón, la Real Academia de San Fernando pronto tomó la iniciativa de recuperar su función docente y, en consecuencia, fue la primera institución en plantearse la necesidad de reabrir las salas de dibujo y grabado como medio de fomentar el “buen gusto” y dar, así, continuidad a la política ilustrada de los años anteriores<sup>3</sup>. En este momento algunos académicos plantearon la posibilidad de ampliar el campo de estudio en la enseñanza del grabado al constatar la escasez de estampas al aguafuente que existían en la institución y la necesidad de incorporar la novedad de las estampas litográficas.

La polémica entre los profesores de grabado estaba servida. La diferente valoración que se hacía de las técnicas fue la razón del enfrentamiento y esta situación estuvo viva durante todo el siglo XIX. El aguafuente y la litografía son técnicas que se acercan en extremo a la frescura e inmediatez del dibujo y, por tanto, presentan de forma más cercana la maestría y sutileza de la mano del artista, por lo que eran las más adecuadas para los pintores. Frente a estos planteamientos se encontraban los maestros grabadores defensores a ultranza de las excelencias del grabado a buril.

El aguafuente y la litografía permitían prescindir de un grabador profesional y de este modo se evitaba la alteración que sufre la obra de un dibujante cuando su composición es trasladada, por medio de la talla dulce, a la plancha de cobre. Es más fácil comprender el problema poniendo algunos ejemplos. Si comparamos los dibujos de Vicente López (fig. 2) para el *Vía Crucis* (Museo de Bellas Artes, Bilbao) con los grabados (fig. 3) que por ellos hizo Miguel Gamborino (Calcografía Nacional, Madrid) se pone en evidencia la dureza y frialdad que se ha transmitido a lo que en principio eran líneas suaves y dulcificados sombreados<sup>4</sup>. El grabador en talla dulce, además de precisar un dibujo muy terminado, tiene que resolver los matices tonales con los limi-

tados recursos plásticos con que cuenta una técnica cuyo lenguaje se reduce a la teoría de trazos, es decir, a unir o separar líneas disponiéndolas de forma paralela o cruzándolas. Comparemos esta obra con la producción grabada de Goya a partir de la serie de *Los Caprichos*. Evidentemente sólo el hecho de que siempre se hable de dibujos preparatorios y nunca de dibujos para grabar indica una diferencia sustancial, ya que el artista continúa creando cuando graba. Esta misma circunstancia –alterar lo dispuesto en el dibujo para grabar– iría en detrimento de la profesionalidad del grabador que trabaja por invención y dibujo ajeno. En conclusión: un buen grabador tiene que reproducir exactamente aquello que está dibujado, su reto es la fidelidad (en el caso que comentamos, los dibujos de Vicente López). Un artista como Goya siempre introduce novedades al grabar la composición, razón por la cual cobran más valor aún el dibujo y las diferentes pruebas de estado<sup>5</sup>.

Pero, volviendo a la Academia y a sus, casi desde un principio, imposibles intentos de renovación, lo cierto es que ya en los años de 1816 a 1820 la institución tiene una opinión clara y firme que va a prevalecer a lo largo de todo el siglo: la técnica de grabado por excelencia es el buril –la talla dulce dieciochesca o grabado clásico, en expresión decimonónica– al servicio de la reproducción, principalmente de la reproducción de pintura, y esta técnica es la única que debe enseñarse. De este modo, algo que fue vanguardista en los primeros años de funcionamiento de la Academia, se llegó a convertir en el paradigma de la tradición con el estancamiento e inmovilismo implícitos a ella. Hubo un intento de abrir una escuela de grabado al aguafuente por parte de Felipe Cardano, pero dicho intento fue fallido debido a que el Director de Grabado de la Academia de San Fernando, Manuel Salvador Carmona, desautorizó, o mejor dicho, desacreditó dicha técnica frente a las excelencias del buril. Interesa destacar el hecho de que fuera Cardano el promotor de la idea porque tanto él como su hermano José María son dos claros exponentes de la renovación en el arte gráfico de principios del siglo XIX en España: si Felipe planteó el afianzamiento del aguafuente, a José María y a su tío Felipe Bauzá debemos la creación del primer establecimiento litográfico en Madrid<sup>6</sup>.

Al hablar de litografía nos introducimos, por tanto, en otra técnica y en otro concepto de estampa. El inventor de esta técnica, Alois Senefelder<sup>7</sup>, la definió como “un tipo de estampación química completamente diferente de las bases fundamentales de los otros métodos de imprimir”, y esa es la gran innovación respecto a los otros sistemas utilizados hasta el momento. En estos últimos, la manera de trasladar la imagen al soporte tiene siempre un origen mecánico: buril, punta de aguafuente, bruñidor, punta seca, etc. Por el contrario, la litografía se basa en el mutuo y natural rechazo del agua y la materia



Fig.1. Anónimo, *Francia la gran nación arreada por el norte al mediodía* (caricatura). Aguafuerte iluminado. Biblioteca Nacional, Madrid.



Fig.2. Vicente López, *Crucifixión* (detalle). Dibujo para grabar. Museo del Bellas Artes, Bilbao.



Fig.3. Miguel Gamborino, *Crucifixión* (detalle). Grabado en talla dulce (aguafuerte). Calcografía Nacional, Madrid.

grasa, sirviéndose de un soporte suficientemente poroso que retenga ambas sustancias. En tiempo de Senefelder el soporte por excelencia fue la piedra caliza, y aún en la actualidad ningún otro material ha podido sustituir con plena satisfacción las posibilidades de matices tonales que dan las piedras que proceden de las canteras de Solenhöfen (Baviera).

Como ya apuntó su descubridor, a partir del invento de la litografía, las estampas calcográficas debían “ceder el paso a un buen dibujo sacado sobre la piedra”. Destacamos, entre otras, esta ventaja de la litografía, porque así se pueden establecer los parámetros de la utilización que de ella hizo José María Cardano. Gracias a la acertada dirección que este grabador dio al Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico conservamos los primeros ensayos que en esta técnica hicieron Francisco de Goya (fig. 4), Vicente López (fig. 5) o José Ribelles, por citar a tres excelentes dibujantes. Cardano nunca vio la litografía como una alternativa o sustitución del grabado en la función más académica que éste tenía definida: la reproducción de pintura<sup>8</sup> (fig. 6).

De todos los métodos que se pueden emplear en la técnica litográfica el que más se adecuaba a las necesidades del artista-pintor era el lápiz litográfico, por eso no es de extrañar que en los primeros ensayos litográficos los pintores mencionados emplearan este útil. Caso excepcional es el de Goya quien, a pesar de las escasas obras que ha legado en litografía, ensayó casi todas las variantes técnicas que en aquel momento se podían practicar en el establecimiento dirigido por Cardano. Es importante tener en cuenta esta precisión porque la diferente calidad que se aprecia en las estampas litográficas hechas por Goya en Madrid de las realizadas en Burdeos se debe, no sólo al progresivo dominio técnico del pintor, sino también a que las posibilidades de la litografía dependen en gran medida de los medios con los que cuenta el artista en el taller en el que trabaja. Por lo general, el artista dibuja una piedra que ha sido previamente preparada por un técnico de acuerdo con el procedimiento concreto de dibujo que vaya a emplearse, y los útiles —lápices, rascadores, etc.— se ponen a su disposición en el establecimiento. En consecuencia, el artista se desentiende por completo de todo el tratamiento químico que conlleva la preparación y la estampación de la piedra litográfica.

Si en el siglo XVIII se siguió una política de afianzamiento y difusión del grabado en talla dulce, lo mismo vino a ocurrir con la litografía a lo largo del siglo XIX. Dejando a un lado los distintos intentos que existieron para introducir la nueva técnica plana en España<sup>9</sup> —Gimbernat, Sureda, José March, etc.— la realidad es que el establecimiento regentado por Cardano fue el que tuvo éxito, entendido éste no como rentabilidad económica —fue financiado con dineros públicos y no se recu-



Fig.4. Francisco de Goya, *El sueño*. Lápiz litográfico. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

peró nunca la inversión llevada a cabo—, sino como un centro que abrió nuevas perspectivas a todos aquellos artistas que hasta ese momento se habían limitado a la técnica del grabado, ya fuera abriendo ellos mismos las láminas, ya haciendo dibujos que luego otros profesionales trasladaban al cobre.

Las circunstancias políticas —el fin del *Trienio Liberal* y el advenimiento de un nuevo periodo de absolutismo monárquico—, fueron las que definitivamente contribuyeron a que el establecimiento dirigido por Cardano y el recientemente creado Establecimiento Litográfico del Depósito de la Guerra no tuvieran continuidad.

La reinstauración de Fernando VII como monarca absoluto coincidió con la redacción del nuevo *Plan de Estudios* para la enseñanza del grabado en la Real Academia de San Fernando. El nuevo plan no difiere en nada con respecto al que estuvo vigente cuando Manuel Salvador Carmona era Director de esta disciplina: la enseñanza del grabado a buril, con el lento y largo proceso que suponía el aprendizaje de esta técnica, destinada sobre todo a la reproducción de pintura. Blas Ametller, discípulo de Carmona, y Rafael Esteve serán los encargados sucesivamente de mantener esta escuela de grabado cuya culminación, en pleno siglo XIX, será el grabado con la técnica más depurada y excelente de *Las aguas*, por pintura de Murillo, obra que le ocupó a Esteve casi veinte años de trabajo (1821-1839), recompensados con la Medalla de Oro en la Exposición de Bellas Artes de París<sup>10</sup>.

A pesar de este triunfo internacional de un arte ya en esos años tradicional, lo cierto es que durante el segun-



Fig.5. Vicente López, *Descanso en la Huida a Egipto*. Lápiz litográfico. Biblioteca Nacional, Madrid.

do periodo del reinado de Fernando VII, a pesar de la voluntad académica por fomentar el grabado clásico, la situación se hizo aun más negativa y precaria para los grabadores en talla dulce: la litografía vino a invadir el terreno que histórica y naturalmente le pertenecía –la reproducción de pintura– y el grabado en madera a buril o xilografía ocupó el campo de las publicaciones ilustradas. Dicho de otra forma, los grabadores en talla dulce apenas recibían encargos porque, en palabras del mismo Esteve, “entre el grabado en madera, y la litografía basta para este país”. No cabe pensar que no existiera una demanda de obras sueltas pero ésta era atendida en gran medida con la importación masiva de estampas que se vendían a precios asequibles a una población que no exigía gran calidad en el producto<sup>11</sup>.

Con la creación del Real Establecimiento Litográfico de Madrid en 1825 todo el carácter innovador de la litografía y las posibilidades abiertas por Cardano quedaron detenidas al acceder el pintor de cámara José de Madrazo a la dirección de dicho establecimiento, rigiendo desde ese puesto el desarrollo y el fomento de este arte en España. En menos de tres años la litografía vino a ser un sustituto del grabado calcográfico sin más horizontes que la rapidez para reproducir pinturas (fig. 7), para dar a conocer los distintos palacios del monarca, sus alegrías, glorias y tristezas, es decir: matrimonios, naticios, viajes triunfales, funerales, etc. La libertad del

lápiz litográfico fue sustituida por la perfección de una depurada técnica que, aun equiparando la producción española a la que de características similares se hacía en otros países de Europa, nada hay en ella que la confiera la originalidad necesaria para que ocupe un lugar señalado en la historia del arte gráfico, lugar que tiene por derecho propio la precaria y limitada producción del Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico dirigido por Cardano.

No obstante, hay que destacar que en el género de la reproducción de pintura el taller dirigido por Madrazo incorporó la modalidad técnica del aguatinta litográfico que Godefroy Engelmann había puesto a punto en Francia y que permitió crear unas estampas en las que la gradación tonal es realmente de una sutileza y variedad incomparables.

Conviene destacar la importancia de los sucesos políticos en el desarrollo del arte en general y del arte gráfico en particular. Si la renovación dieciochesca es impen-sable sin la política de nuestros ilustrados dirigidos por la Corona, del mismo modo debemos ver la estrechez de miras, la censura y “sin razón” de Fernando VII en el retroceso sufrido por el arte de la litografía. Es cierto que gracias al establecimiento que dirigía Madrazo se hizo la primera revista romántica española, *El Artista*, pero no es menos cierto que esta publicación se vio limitada por el patronazgo al que estaba sometida, hasta el punto que



Fig.6. José María Cardano, Ruinas. Lápiz litográfico. Biblioteca Nacional, Madrid.

en el momento en el que dejó de contar con el apoyo económico del rey el Real Establecimiento Litográfico de Madrid, no sólo sus prensas dejaron de imprimir, sino también ese brote de romanticismo se marchitó y no pudo tener continuidad ya que fue nulo su éxito como empresa editorial.

Algo nos dice que la litografía en España perdió su oportunidad cuando parecía que todo la auguraba un esplendoroso futuro. Incluso Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera desde las páginas de *El Artista* se sintieron más atraídos por la novedad del grabado en madera que por afianzarse en la libertad que tenían entre las manos. Debemos reconocer que por muchas limitaciones que una técnica ponga al artista, éstas se pueden salvar conociéndola y adecuándola a las necesidades de lo que se desea crear, sirviéndonos de ejemplo extremo Goya. Pero ni Federico de Madrazo, ni Carlos Luis Ribera se embarcaron nunca en la investigación de la litografía<sup>12</sup>, por el contrario, se centraron en imitar la publicación francesa del mismo nombre, incorporando una larga galería de retratos y no dando acceso a que otros pintores contemporáneos se iniciaran con los excelentes técnicos que José de Madrazo había traído desde Francia, Alemania e Italia. De esta manera, con el privilegio exclusivo de estampación aplicado de forma abusiva por José de Madrazo, se imposibilitó que los artistas pertenecientes a nuestra primera generación romántica se decidieran a crear libremente sobre la piedra, accediendo a ella una vez liberada la práctica tras la muerte de Fernando VII en 1833.

Nos encontramos a finales de la década de los años treinta con un grabado en talla dulce bajo mínimos

—Rafael Esteve, por ejemplo, decidió llevarse la lámina de *Las aguas* a imprimir a París por la imposibilidad de hacer aquí una buena edición—, una litografía sin desarrollar y un incipiente grabado en madera a contrahilo.

La libertad de imprenta que sobrevino con el reinado de Isabel II supuso el fin del estancamiento y el desarrollo de todas las técnicas de producción de imágenes seriadas y, por consiguiente, a una parquedad o escasez absoluta de estampas le sucedió un gran número de libros, periódicos o simples folletos adornados con todo tipo de imágenes, amén de la publicación de estampas sueltas.

El problema del arte gráfico en el siglo XIX comienza a apuntarse en esta década<sup>13</sup>. ¿Hasta qué punto se puede considerar una obra de arte cualquiera de esas estampas que adornaban, por ejemplo el *Museo de las Familias*? Efectivamente funcionaron como imágenes que contribuían a difundir un determinado gusto, pero sobre todo iban destinadas a un público cuyo poder adquisitivo había aumentado, esa incipiente burguesía que entre sus objetivos tendrá el de emular en la medida de sus posibilidades a la nobleza<sup>14</sup>. Debemos tener presente que el problema que se planteó en la pintura se puede trasladar a la estampa. El género pictórico por excelencia será la pintura de historia pero sólo el Estado resultó ser el posible cliente de estas obras. El resto de la sociedad se interesa en primer lugar por el retrato y seguidamente va ganando terreno el cuadro de costumbres, el cuadro de género de pequeño formato. En las estampas vemos una situación similar: las galerías de retratos se suceden<sup>15</sup> —todo el mundo puede tener acceso a su retrato—, y seguidamente las escenas de género y



Fig. 7. Cayetano Rodríguez por pintura de P.P. Rubens, Rapto de Ganímedes. Lápiz y aguatinta litográfica. Colección Antonio Correa, Madrid.

vistas con un claro sabor romántico, o mejor, siguiendo aquellos modelos que se conocían y aceptaban como románticos. Esta demanda y profusión de imágenes llevó, entre otras cosas, al progresivo perfeccionamiento técnico. Por ejemplo, en el caso de la litografía se comprueba que la mayoría de las estampas de esos años comienzan a incorporar el color, bien al utilizar un fondo cromático que sirve para modelar y dar vida a un segundo plano que antes era neutro –así se facilita el trabajo del dibujante porque no tiene que detenerse en crear una delicada gradación tonal del negro al blanco–, bien al emplear la cromolitografía o litografía en colores.

En cuanto al grabado en talla dulce, que en ningún modo venía a ser competitivo con los otros sistemas, encontramos a partir de los años treinta las primeras manifestaciones de grabado sobre acero con aguafuerte y buril, que tiene claras ventajas sobre el grabado clásico en cobre. La primera, la resistencia del material que aseguraba una larga tirada sin tener que retallar la lámina y además hacía innecesario un trabajo de profundas tallas; esta posibilidad explica que, como solución al rápido desgaste del cobre durante la estampación, se optara por acerar las láminas, es decir, cubrir la lámina grabada en cobre con una fina película de acero a través



Fig. 8. Francisco Bellay por pintura de Vicente López, Retrato de María Francisca de Braganza. Manera negra. Biblioteca Nacional, Madrid.

de un proceso electrolítico<sup>16</sup>. Otra ventaja era el sistema de trabajo, tan sólo había que pasar el dibujo a la lámina abriéndola al aguafuerte y después se seguía un sistema de rayado de líneas paralelas que son las que conceden los distintos tonos grises y dan el aspecto casi plateado a la estampa; el grabado en acero se caracteriza por un trazo muy fino y la línea sin modelar de manera que no resultan grandes contrastes entre el color del papel y la tinta –recordemos que la intensidad del color en la estampación no depende tanto del color de la tinta como de la amplitud y profundidad del surco–. Por último, también era interesante su mayor rapidez en la estampación. En consecuencia, el grabado en acero resultaba más barato y más rápido, de manera que, aunque la Academia seguía defendiendo la nobleza del cobre, este sistema vino a sustituir en las páginas ilustradas de las publicaciones periódicas y los libros al grabado en cobre que desde el siglo XVII había tenido reservado para sí esta parcela de la imagen gráfica. A pesar de todo, su desarrollo fue lento debido a la precaria situación del grabado y, por ejemplo, Francisco Bellay grabador que practicaba la novedosa técnica de la manera negra sobre plancha de acero (fig. 8) no vio culminar sus aspiraciones de incorporarse a la Real Calcografía por el estado



Fig.9. Carlos de Haes, *Árbol*. Aguafuerte. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

de postración en el que se encontraba en aquellos años la dependencia de la Imprenta Real que había cerrado el siglo XVIII con excelentes resultados y un futuro prometedor.

No obstante, el grabado en acero nunca fue en España el verdadero competidor del grabado en cobre en cuanto a la ilustración de publicaciones. Fue el grabado en madera, sin duda, el que aceleró la crisis por ser el más barato de todos los métodos, no sólo por el soporte y las largas ediciones que permitía, sino también porque se estampaba al mismo tiempo que el texto de modo que ni requería maquinaria distinta, ni necesitaba un papel especial, ni un complicado proceso de encuadernación.

El problema reside entonces en diferenciar cuáles de aquellas obras que conservamos suponen una innovación desde la perspectiva de la libre creación del artista. Es desalentador desde este punto de vista la realidad de la estampa española de mediados del siglo XIX, ya que en la mayoría de las ocasiones sigue existiendo una clara diferencia entre el inventor (creador) o dibujante y el grabador o litógrafo. Por esta razón, y aunque en muchos casos no podemos decir que sean técnicamente malas determinadas estampas, la mayor parte de las obras que conservamos tienen escaso interés en cuanto a las novedades que introducen, aunque tanto con la litografía como con el grabado en acero o en madera la obra creada por el artista originariamente se acerca más al resultado final. La difusión de imágenes, ya fueran populares o cultas/académicas, no tenían ya, desde el punto de vista técnico, obstáculo alguno: ahí están las reproducciones de dibujos o cuadros de nuestros más señalados pintores grabados en madera o litografiados, desarrollándose técnicas tan simples como el grabado de contorno y el grabado a media mancha, e incluso ese grabado al humo decimonónico que emplea el aguafuerte para crear la trama de la plancha en lugar del graneador, y que tuvo una cierta implantación en España. Todas estas técnicas tienen su propia personalidad y en general en todas ellas se aprecia una soltura de trazo y frescura que iden-



Fig.10. Carlos de Haes, *La noria*. Aguafuerte. Calcografía Nacional, Madrid.

tifican la estampa decimonónica, que no tienen nada que ver con la medida de belleza del buril dieciochesco o el grabado clásico académico.

Pero, como era de suponer, el progreso de lo que denominaríamos en la actualidad artes gráficas era irreversible. Hay que agradecer a la fotografía haber clarificado el panorama de la estampa española del siglo XIX, en la misma medida que lo hizo en el resto de los países de la cultura occidental. Si tenemos en cuenta que la mayor parte de nuestros grabadores y litógrafos estaban dedicados a la reproducción es fácil adivinar cuál fue la situación de estos artistas al comprobar que el paso directo del original a la publicación hacía innecesario su trabajo: la reproducción fotomecánica vendría a poner fin, tarde o temprano, a la estampa de reproducción. Existió un periodo de transición donde el grabador o litógrafo copiaba una fotografía, y por un corto periodo de tiempo esto fue realmente vanguardista, pero el golpe de gracia estaba dado y había que buscar una salida a la estampa como obra de arte en sí misma. A mediados del siglo XIX asistimos al nacimiento de la estampa moderna tal y como la conocemos hoy.

Si Francia fue siempre, respecto al grabado español de los siglos XVII y XVIII, el país de referencia, en igual medida ocurrió en el siglo XIX. Fue decisiva la recuperación que allí se dio de la técnica del aguafuerte para



Fig.11. Tomás Campuzano, *Vista del Cantábrico*. Aguafuerte. Museo del Prado, Madrid.

entender el desarrollo de este procedimiento en España y el nuevo concepto de estampa, que de forma lenta pero inexorable se irá introduciendo entre los sectores más cultos, avanzados y tolerantes de la sociedad. La culminación del proceso ideológico en defensa y apoyo del aguafuerte en Francia se puede situar en 1862, año en el que, por ejemplo, Baudelaire abandera decididamente el renacimiento del aguafuerte desde el periódico *Le Boulevard* y en el que comienza a publicar sus álbumes *La Société des aquafortistes*. El resurgir del aguafuerte en Francia fue posible por el esfuerzo común de críticos influyentes, como el citado o Teófilo Gautier y Phillipe Burty, el grabador Bracquemond, el *amateur* y empresario Cadart, el impresor Delâtre y una larga nómina de artistas conscientes de que su actividad no era algo aislado sino que formaba parte de un movimiento reivindicativo: la libre creación del pintor –del *aguafortista* en términos de la época– frente al grabado a buril, la litografía y la fotografía<sup>17</sup>.

No vamos a detenernos en todo el proceso de recuperación que conoció el aguafuerte en Francia al abrigo del cual maestros como Fortuny encontraron en la técnica un gozoso medio de expresión<sup>18</sup>, tan sólo apuntaremos que su existencia posibilitó que Carlos de Haes<sup>19</sup>, el pintor de origen belga afincado en España y partícipe de la nueva pintura de paisaje alentada desde los bosques de Fontainebleau –la Escuela de Barbizon–, revolucionara el género pictórico en España y el del grabado (figs. 9 y 10), aunque si lo primero lo hizo desde su cátedra de Paisaje en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, su actividad como aguafortista nunca se desarrolló en el ámbito de dicha institución.

Haes, además de colaborar con Cadart, alentó a sus discípulos (fig. 11) en la práctica del aguafuerte y su actividad fue, en cierto modo, reconocida por los miembros más avanzados de la Academia de San Fernando al comisionarle para que entendiera junto a Domingo Martínez en lo relativo a la primera edición de *Los Desastres de la Guerra* de Goya en 1863, a la que sucedió la de los *Disparates*<sup>20</sup>. Esta edición marca un verdadero punto de inflexión en la historia del grabado en España porque significó el reconocimiento de Goya como el más importante grabador español en el cual los artistas que desearan dedicarse a este arte debían mirarse, y la tirada de la primera edición puso en práctica las nuevas exigencias requeridas por el arte de la estampación. Si algo caracteriza a la estampa moderna es la armonía que debe existir entre el grabado y la estampación, o dicho de otra manera entre el artista grabador y el estampador, cuando no resulta ser la misma persona la que se encarga de ambos cometidos, situación bastante rara desde finales del siglo pasado hasta la actualidad.

La modernidad del *aguafortista* –neologismo cuya implantación se da en esta época, razón por la que nunca se puede aplicar a los maestros históricos aunque en el proceso de recuperación de la técnica se considerara a Rembrandt “el aguafortista por antonomasia”<sup>21</sup>– reside en que el artista dibujante es el artista grabador. La obra de arte resultante es, entonces, una estampa donde la libertad del dibujante, gracias a la punta de grabar, se traslada al cobre sin más intermediario que la acción corrosiva del ácido; posteriormente se busca la armonía pictórica de los tonos en el momento de la estampación. De esta manera el grabado se fue distanciando de su pri-





Fig.12. *Bartolomé Maura por pintura de Velázquez, Las lanzas. Grabado clásico (aguafuerte y buril). Calcografía Nacional, Madrid.*

migenia función –reproducción de imágenes con posibilidad de multiplicarlas– para progresivamente acercarse al campo de la pintura. Por esta razón no es de extrañar que fueran pintores los que protagonizaran este movimiento. En España Carlos de Haes, Tomás Campuzano, Agustín Lhardy o Ricardo de los Ríos no se embarcaron en declaraciones o manifiestos en defensa de esta técni-



Fig.13. *Juan José Martínez Espinosa, Peluquero. Aguafuerte. Museo del Prado, Madrid*

ca, simplemente se dedicaron a practicarla como una posibilidad más dentro de la creación del artista.

No podemos terminar esta rápida visión de las técnicas de grabado sin hablar del último esfuerzo que realizaron los artistas grabadores por modernizarse y adaptar su arte a las nuevas tendencias que corrían en Europa a finales del siglo XIX<sup>22</sup>. Nos referimos a la actividad desarrollada por artistas de formación académica dedicados principalmente a la reproducción de pintura, como Bartolomé Maura, abandonando los postulados tradicionales defendidos por el heredero del grabado clásico, Domingo Martínez<sup>23</sup>. Según este último, todavía a finales del siglo el grabado por excelencia seguía siendo el clásico con su función de reproducir la pintura y nada más elocuente que su voto particular en el Concurso Nacional de Grabado convocado en 1871<sup>24</sup>. Martínez disientía de sus compañeros porque la técnica que empleaba Bartolomé Maura era fundamentalmente el aguafuerte limitando el uso del buril a repasar las líneas una vez abiertas con el ácido (fig. 12), pero es que en el espíritu de Maura estaba el aguafuerte de interpretación y no de reproducción para mayor gloria del virtuosismo técnico. El trasnochado profesor de grabado de la Escuela Especial y único aca-



Fig.14. *Francisco Torras, La ofrenda. Aguafuerte. Museo del Prado, Madrid.*

démico de número de la de San Fernando por esa disciplina, defendía, no sólo la reproducción de *Las lanzas* de Velázquez cuando la fotografía ya había venido en auxilio de la difusión de la pintura, sino el buril como único instrumento noble capaz de ser amparado y protegido por el Estado.

Si la Academia no amplió sus miras, fue la sociedad de *El grabador al aguafuerte* la que permitió que se desarrollara en España con éxito el grabado de interpretación: reproducir pintura sí, pero en función de las manchas de color y no a través de una cuidada y medida trasposición de líneas de buril. *El grabador al aguafuerte* también acogió entre sus páginas el grabado de invención de temas costumbristas (figs. 13 y 14) o escenas históricas en paralelo al gusto pictórico de la época –por ejemplo las obras de Martínez Espinosa, Torras y algunas de José María Galván–, y dio una salida al artista grabador que no encontraba en la producción pictórica su medio de expresión artística.

En la actualidad son muchos los pintores que se sirven de la estampa para ampliar su producción cuando no para facilitar a un sector más amplio de la sociedad la adquisición de obras de arte –una estampa de un maestro es por definición, debido a su multiplicidad, más barata que una obra pictórica–, pero también podemos encontrar a esos artistas que se sienten y se definen como grabadores y esta actividad ocupa el lugar principal de su quehacer creativo.

En este nuevo concepto del “arte por el arte” que llega al mundo de la estampa a mediados del siglo XIX era una necesidad poner límites a algo que, en principio, no los tenía, y así facilitar su incorporación al mercado del arte como un objeto exclusivo. Por este motivo se puede entender fácilmente la numeración de la tirada, procurar que una estampa sea algo distinta a la estampada con anterioridad o a la siguiente, la cancelación o destrucción de las láminas, etc.<sup>25</sup> No se trata de enjuiciar si la estampa ha ganado o perdido con todas estas limitaciones que atacan directamente a los sólidos pilares en los que se asentaba la estampa histórica –su multiplicidad–, pero si hay que tener en cuenta que la estampa contemporánea, es decir, el concepto que de ella tenemos en la actualidad, nace a mediados del siglo XIX. Tras la recuperación del arte del grabado como forma de expresión artística, el siguiente paso fue, no por limitaciones de la técnica sino por las exigencias del mercado del arte, dar esos valores añadidos a cada estampa que la diferenciaban de las demás y la acercaban al carácter único de la pintura y el dibujo.

La activa participación del taller de estampación, la demanda y complejidad del mercado del arte son los que han dado lugar a los fraudes y falsificaciones en el arte gráfico, escándalos que cada cierto tiempo recoge la prensa sin que el público llegue a entender cómo resulta tan fácil la masiva falsificación de obras de arte, sobre todo porque todavía en la actualidad no se ha clarificado suficientemente la diferencia que existe entre estampa y pintura.

## NOTAS

- <sup>1</sup> En los últimos veinticinco años se ha producido un cambio sustancial en el conocimiento y estudio de la estampa en España y en la actualidad es elevado el número de publicaciones referidas a este tema. Catálogos y repertorios de colecciones públicas y privadas, catálogos de exposiciones temporales, estudios generales y particulares, se encuentran hoy a disposición del investigador de forma que ya se puede comenzar a estudiar en este campo sin necesidad de rastrear y catalogar el material como paso previo para la elaboración del discurso. En el presente artículo, debido fundamentalmente a la falta de espacio, no es posible hacer una cita exhaustiva del valioso material bibliográfico que existe en la actualidad, por esta razón, al margen de las obras que se citen a continuación, remitimos a la obra fundamental de J. BLAS BENITO, *Bibliografía del arte gráfico*, Madrid, Calcografía Nacional, 1994.
- <sup>2</sup> Véase el catálogo *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996.
- <sup>3</sup> J. VEGA, “Situación del grabado tras la Guerra de la Independencia: la Calcografía y la Academia de San Fernando”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 70 (1990) 499-517.
- <sup>4</sup> Sobre esta serie y sus dibujos para grabar véase J. L. DíEZ, *Vicente López (1772-1850). Dibujos para grabados*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1985.
- <sup>5</sup> Sobre este tema véase J. VEGA, “Goya y el dibujo”, en *Goya 250 años después*, Zaragoza, Ibercaja, 1997.
- <sup>6</sup> Sobre esta actividad de los hermanos Cardano véase J. CARRETE PARRONDO, “Fomento del arte del grabado en el Madrid dieciochesco”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 7-8 (1980) 73-100; y “Los grabadores Felipe y José María Cardano, iniciadores del arte litográfico”, *Goya*, 157 (1980) 16-23.
- <sup>7</sup> La publicación del manual de litografía del inventor fue bastante tardía y hubo diversos tratados publicados con anterioridad (véase M. TWYMAN, *Lithography 1800-1850*, Londres, Oxford University Press, 1970, págs. 257-271), no obstante José María Cardano tradujo algunas páginas de la obra de Aloís Senefelder, *L'art de la lithographie, ou instruction pratique contenant la description claire et succincte des différents procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre, précédée d'une histoire de la lithographie et de ses divers progrès*, París, Treuttel, 1819.

- <sup>8</sup> Para el desarrollo de la litografía en España y las cuestiones relacionadas con la técnica véase J. VEGA, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Madrid, Fundación Casa de la Moneda, 1990, J. VEGA, "En el pecado llevas la penitencia. José de Madrazo y la «Colección litográfica»", en José de Madrazo, 1781-1859, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, págs. 119-149.
- <sup>9</sup> Sobre la introducción de la litografía en Cataluña véase R. M. SUBIRANA REBULL, *Els orígens de la litografia a Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991, y P. VÉLEZ, "La litografía a Catalunya de 1815 a 1855", *Locvs Amoensm*, 3 (1997) 147-160.
- <sup>10</sup> *El grabador Rafael Esteve, 1772-1847*, Valencia, Fundación "La Caixa", 1986.
- <sup>11</sup> Una exposición de la situación se encuentra en el artículo "Sobre el comercio de estampas extranjeras, papel, buriles, etc.", *La Estrella*, 38 (25.XII.1833) y 40 (28.XII.1833).
- <sup>12</sup> Sobre la actividad de Federico de Madrazo en litografía véase J. VEGA, "Dibujar sobre piedra: Federico de Madrazo y la litografía", en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, págs. 86-105.
- <sup>13</sup> Sobre la estampa del siglo XIX en España véase *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis, vol. XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- <sup>14</sup> A pesar de todo todavía a finales del siglo XIX se mantenía la idea general en España de que más valía una mala pintura que una buena estampa y seguían alzándose voces recomendando lo contrario como la de Romualdo Nogués en su libro *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas por un soldado viejo natural de Borja*, Madrid, 1890, pág. 80.
- <sup>15</sup> La prueba más elocuente de esta realidad es el texto de ANTONIO NEIRA DE MOSQUERA, "Desengaños de una piedra litográfica", en *Las ferias de Madrid*, Madrid, 1845, págs. 87-91.
- <sup>16</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX se procedió al acerado de aquellas láminas de los antiguos maestros que continuaban estampándose, entre ellas las pertenecientes a las distintas series de Goya que en la actualidad se conservan en la Calcografía Nacional de Madrid. Recientemente se ha estudiado la forma de levantar esta capa y se ha comprobado que resulta arriesgado ya que puede dañar de forma irreparable el cobre y además éste no recuperaría su lustre natural. Por esta razón se ha optado por mantenerlas en este estado y así se exponen en el Gabinete Goya de la citada institución.
- <sup>17</sup> La recuperación de la técnica del aguafuerte en Francia en la segunda mitad del siglo XIX ha sido un tema que ha interesado en los últimos años; para la más reciente bibliografía véase P. GOLDMAN, *Shadow of the Forest. Prints of the Barbizon School*, Londres, British Museum, 1994.
- <sup>18</sup> Es elocuente el texto biográfico del barón Davillier cuando trata de la actividad en el grabado del pintor (véase en la edición inglesa *Life of Fortuny*, Filadelfia, Porter & Coates, 1885, págs. 42 y ss.)
- <sup>19</sup> J. RUBIO y J. VEGA, *Carlos de Haes, un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza, Ibercaja, 1996.
- <sup>20</sup> Sobre la importancia de la primera edición de los *Desastres* véase J. VEGA, "The Modernity of *Los Desastres de la Guerra* in the Mid Nineteenth-Century Context", en *Goya. Neue Forschungen. Inhaltsverzeichnis*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1994, págs. 113-123. La evolución del gusto en la estampación se hace muy evidente en la obra de Goya y se puede comprobar en el catálogo *Disparates. Tres visiones*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996.
- <sup>21</sup> En la actualidad para las expresiones técnicas se puede consultar J. BLAS (coord.), *Diccionario del dibujo y la estampa*, Madrid, Calcografía Nacional, 1996.
- <sup>22</sup> La renovación del grabado de reproducción también tuvo lugar en Francia y pronto se apreció este cambio. Sobre el temprano interés que despertó entre los estudiosos del grabado es un ejemplo el artículo de H. FOCILLON, "L'Eau-forte de reproduction en France au XIX<sup>e</sup> siècle", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 28 (1910) 335-350.
- <sup>23</sup> Para las opiniones de MARTÍNEZ véase su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando "Sobre la historia del grabado", en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1859, págs. 235-254. Sobre la enseñanza impartida por este grabador véase el discurso también de ingreso a esa institución de su discípulo ENRIQUE VAQUER, *El grabado en talla dulce, como expresión artística aplicada a documentos de garantía*, Madrid, Blass, 1927.
- <sup>24</sup> J. VEGA, "Declinar del grabado clásico: el Concurso Nacional de 1871", *Goya*, 181-182 (1984) 100-106.
- <sup>25</sup> Las más recientes declaraciones sobre la obra gráfica original han tenido lugar en París (1937), Viena (1960), y en Venecia (1991). Las actas finales de las dos primeras se pueden consultar en M. RUBIO MARTÍNEZ, *Ayer y hoy del grabado*, Tarragona, Ediciones Tarraco, 1979, págs. 278-280; la de Venecia en "Recomendaciones sobre la edición de obras de arte gráfico: Declaración de Venecia", en *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 1997*, Madrid, Calcografía Nacional, 1997, págs. 13-15.

# Arte, moral y prostitución: Un asunto escabroso en la Nacional de 1897

Reyes Carrasco Garrido

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Nuestra sociedad finisecular no vió con buenos ojos la inmoralidad de algunos asuntos pictóricos. Así sucedió en la Exposición Nacional de 1897. Dos artistas valencianos, Fillol y Sorolla, osaban traspasar esos límites. La prostitución comenzaba a ser un argumento más en pintura. La crítica no se hizo esperar.*

## SUMMARY

*Our end-of-century society didn't agree on the immorality of some pictorial matters. This happened in the National Exhibition in 1897, where two artists from Valencia, Fillol and Sorolla dared to trespass those limits: prostitution was becoming a topic in painting. Critic was immediate.*

El día 25 de mayo de 1897, se hacía eco toda la prensa madrileña de la inauguración a las cuatro y media de la tarde, en el Palacio de las Artes y la Industria de Madrid, de un nuevo certamen de la Exposición General de Bellas Artes.

La caída del género histórico en pro de otros argumentos como el Realismo Social, llevó a decir a ciertos críticos que este tipo de pintura era reflejo de "cada una de las secciones de la prensa periódica, sin excluir aquella en que constantemente se habla de crímenes, relajación de costumbres y toda clase de delitos vergonzosos"<sup>1</sup>.

Esta modificación en los asuntos de interés pictórico creó dos frentes críticos en la prensa madrileña; por un lado los defensores que alzaban su voz por un arte que abogase a la moral<sup>2</sup> y por otro los defensores del arte por el arte, haciéndose con sus teorías sobre la belleza pictórica partícipes de los nuevos aires realistas vigentes<sup>3</sup>.

En esta dialéctica que surgía ante la contemplación de la Nacional del 97 ocurrió algo más estrictamente vin-

culado con las tendencias realistas, y es que existían ciertos asuntos que no debían ser tratados en pintura, tales como la prostitución, el adulterio o la hipersensibilidad de algunos desnudos.

Obras como *Burlado* y *Vencido* de Saint-Aubín, premiado con segunda medalla<sup>4</sup>, se encontró desagradable por el argumento, un duelo por adulterio<sup>5</sup>. El crítico Gotor y Briz con aire irónico le dió al título metafóricamente el refrán español "tras de cornudo apaleado", calificando igualmente el asunto de "inmoral"<sup>6</sup>; los desnudos en pastel de Pedro Ribera, la *Bacante* del cordobés Muñoz Lucena e incluso la *Desolación* del escultor Roselló fueron tachadas de obras indecorosas por varios críticos, llegando a estar esta última arrinconada en la pared para impedir su mejor visualización<sup>7</sup>.

Gotor y Briz se escandalizaba ante la exposición por "los desnudos impúdicos, por las figuras de mujer que, algunas, ..... despiertan los sentidos sensuales, y es preciso tener una gran fuerza de voluntad para que el pensamiento pecaminoso no se apodere del espectador",

alegando a continuación que este tipo de obras “en vez de inspirarnos santas ciencias y pensamientos morales, inspira apetitos carnales”<sup>8</sup>.

Afortunadamente no todos opinaban igual, y entre los más liberales en este sentido, merece la pena recordar los comentarios burlesco que lanzaba al jurado Don Rodrigo Soriano desde *La Época*: “Suponemos que para las exposiciones siguientes se substará por el Ministerio de Fomento una partida de calzoncillos, medias, calcetines y ropa de punto, con objeto de cubrir estatuas, grupos y cuadros”<sup>9</sup>.

Si esto ocurría con obras que implícitamente conectaban la mente del observador con el mundo del sexo y el deseo ¿qué sucedía con aquellas que explícitamente lo manifestaban, tales como las escenas de prostitución?. El escándalo estaba servido, un escándalo que se aprovechó del asunto para atacar al realismo en sí; dos obras lo servían en bandeja, una *La Bestia Humana* de Don Antonio Fillol, otra la *Trata de Blancas* de Don Joaquín Sorolla.

## LA BESTIA HUMANA

Don Antonio Fillol Granel (1870-1930) contaba solamente con veintisiete años cuando se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes. Educose en San Carlos de Valencia<sup>10</sup>, siendo discípulo de Ignacio Pinazo<sup>11</sup>.

Hasta dicha fecha sabemos, gracias al Barón de Alcahalí, que había conseguido con sus obras *El primer hijo* y *¡A.... ese....!* dos premios en las Exposiciones bienales de Barcelona, así como una segunda medalla en la anterior Nacional del 95 por su obra *La gloria del pueblo*<sup>12</sup>.

Siendo así un joven que empieza a labrarse un camino en el mundo artístico, presenta en el 97 como única obra a concurso, numerada con el 363, su comprometida *Bestia Humana* (Fig. 1); cuadro que tanto por sus dimensiones similares a los grandes temas históricos de antaño, como por su argumento, no pasaría desapercibido por los ojos críticos del público<sup>13</sup>.

Antes de la inauguración de la muestra, el cuadro ya dio que hablar, así D. Luis Pardo, un 14 de Mayo desde *El País* recogía las impresiones de la prensa valenciana, ciudad natal de nuestro artista, quedándose atónito ante el anuncio que esta hacía sobre el tema representado por Fillol: una casa de lenocinio. El crítico consideró tal osadía como una manifestación de la decadencia del arte o bien del espíritu, el asunto era vergonzoso<sup>14</sup>.

Igualmente D. Rodrigo Soriano un día antes de la gran apertura oficial augura en *La Época* que el cuadro será rechazado por muchos “por lo escabroso del asunto”<sup>15</sup>.

Verificada la inauguración, el 26 de mayo la prensa se hace cómplice de las primeras insinuaciones moralistas. El diario *El País*, simulando un diálogo entre dos personas que acuden a la inauguración, se formula la interrogativa de si la Reina se detuvo ante la obra del maestro valenciano, la respuesta, sumamente expresiva es: “Aunque me lo aseguren no lo creo. Este cuadro ha sido el asunto de todas las murmuraciones, pero en voz baja”<sup>16</sup>.

El periódico *El Globo* utilizando el mismo recurso literario reproduce una conversación entre dos visitantes:

“...No puede figurarse los apuros que pasa uno para explicar el asunto de muchos cuadros a las señoras. Hay que suplir el catálogo con la imaginación. Al pasar se oyen frases felicísimas. Delante de *La Bestia Humana*, de Fillol, pregunta una joven:

—¿Qué significa eso? —y la responde su acompañante  
—La visita del médico a una muchacha enferma.

...Los individuos de la Asociación de Padres de Familia, al contemplar estos cuadros con monóculo, fruncen el ceño ...No se si por indignación o para sostener la lente...”<sup>17</sup>

El rechazo de estas obras estaba desde el principio predispuesto, lo que llevó al crítico F. Fuentes e Iriarte de *El Tiempo* a escribir en la misma fecha “varios de los asuntos pintados por algunos artistas son impropios de exponerlos al público, por faltar a las reglas de la moral y de las buenas costumbres, y que, en último resultado, debieran colgarse en una sala aparte”<sup>18</sup>.

Tal afán moralizador, vigilante del sosiego y de la moral de las familias burguesas, llegó a perpetuarse en un dibujo publicado por *La Correspondencia de España* y firmado por M. (Fig. 2). La conclusión a la que se llega es la misma “todo por la moralidad” manifestado en la frase “por ciertos cuadros que he visto, es una Exposición que solo debería abrirse de las doce de la noche en adelante”, el título del dibujo lo corrobora “Y efectivamente es así”<sup>19</sup>.

Entre los artículos consultados posteriores a la fecha de inauguración la crítica artística o bien se limita a comentar brevemente aquellos cuadros más interesantes siguiendo una organización en géneros, o bien los analizan por orden alfabético de los expositores o bien por el interés de las salas.

Es en este tipo de críticas donde los ataques al asunto tratado por Fillol son más fuertes: Gotor y Briz en su tercera Carta de Arte redactada en el *Correo Español* dice: “Corro un velo por semejante cinismo artístico: velo y bien tupido con que debió tajar la obra el jurado. En un lunapan estaría bien colgado”<sup>20</sup>; desde *El Estandarte* podemos leer: “el asunto es repugnante, resulta pobre, raquítico”<sup>21</sup>. Igualmente desde *La Correspondencia* el Sr. Rovira asevera que “no se puede hablar de ella en



Fig. 1. Extraída de *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1897. Biblioteca Nacional.

público” nada más que para “lamentar que su distinguido autor haya abordado con tanta franqueza asunto por demás escabroso”<sup>22</sup>.

La excusa de la inmoralidad del asunto pictórico se convirtió en un medio de atacar indirectamente a la prostitución en sí, y en concreto al mundo periférico que la fomentaba, el arte de tercería.

En cuanto a las alusiones lanzadas a nuestra moderna hetaira, estas se pueden dividir en dos grupos, por un lado las que consideran a la prostituta como una víctima del sistema social establecido, por otro las que la tachan de desvergonzada e inmoral.

Es el primer grupo de opiniones el que más adictos tiene en la prensa madrileña, pues con ocasión de comentar la obra aprovechan al mismo tiempo la oportunidad de ofrecer al lector un alegato sobre las causas que inducen a la mujer a llegar a tal estado. Dentro de esta línea encontramos a uno de los críticos de *La Justicia*: “Una mujer hermosa a quien el hambre y la miseria obligan a buscar en la inmoralidad los recursos que la sociedad debiera proporcionarla por su trabajo: eso es todo”<sup>23</sup>. Igualmente D. Francisco Alcántara, autor de uno de los catálogos críticos sobre la exposición nos dice: “la miseria ocasionada por orfandad y viudez, la cobardía de una mujer infeliz ante las luchas de la vida... la han llevado”<sup>24</sup>.

Estos comentarios a la obra de Fillol son los mismos que aparecen sobre prostitución en libros y revistas más o menos contemporáneas a ella.

Así D. Fernando Vahillo, cuya obra esta llena de un fuerte ataque al gobierno establecido, por no amparar tal situación, nos dice que las mujeres “no se entregan voluntariamente en brazos del vicio por el solo placer de deshonorarse. No. Se comprende que han luchado con los horrores de la miseria, que han sufrido los amagos del



Fig. 2. Dibujo irónico sobre la *Celestina* de Fillol. *Revista Moderna*, 19 de junio de 1897. Biblioteca Nacional.

hambre, que han padecido los tormentos de la escasez; y después... han vendido su cuerpo a los déspotas que después han de zaherirlas pregonando hipócritamente, inhumanamente, su castigo y hasta su exterminio”<sup>25</sup>.

El otro grupo de críticas se basó en el tipo iconográfico que Fillol utilizó en la muchacha. El Sr. R. Balsa de la Vega nos hacía ver que “si al igual de la *Celestina*, hubiese acertado el Sr. Fillol con las figuras de la muchacha y el hombre, y apareciese de un modo un poco más expresivo la protesta de la joven, el artista valenciano hubiera obtenido el perdón”<sup>26</sup>.

Igualmente en un catálogo crítico en verso que se publicó de la exposición, cuyo ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional era anónimo, pero que por las alusiones que la prensa hizo del mismo podemos preveer que se trata de D. Antonio M. Viergol, “El Sastre del Campillo”<sup>27</sup>, leemos:

“No te tapes la cara  
niña bonita  
es porque así el trabajo  
se facilita”<sup>28</sup>.

Pero como ya anteriormente anticipamos las mayores ironías se lanzan contra la figura de la celestina y el cliente contratado por la misma.

El tipo iconográfico que ilustró F. de Rojas en el siglo XVI de la “puta vieja”, como se la llama frecuentemente en la obra, caracterizada por su alcoholismo, brujerías y rehacedora de virgos fue recuperado vía Goya por nuestros pintores y dibujantes finiseculares. Así sucedió en obras de Nín y Tudó, Cecilio Plá, Mariano Izquierdo y Vivas o Ciriaco de la Garza<sup>29</sup>. En este tipo iconográfico de clásica vieja con mantón y rosario en mano podía verse, aunque no existiera, un transfondo literario, así como un origen iconográfico y un significado iconológico-

co común. ¿Qué es diferente en la obra de Fillol?: El valenciano se aparta de ese tópico y presenta a una mujer temporánea cualquiera, no hay un transfondo literario sino el comercio de la carne representado directamente, sin tapujos.

Expongamos algunos de los testimonios periodísticos respecto a tan desagradable protagonista: R. Soriano la encasilla como “desvergonzada garduña, a quien nuestros abuelos, menos partidarios de eufemismos que nosotros, calificaban con expresivo nombre en sus novelas. La tercera... exhibe su mercancía al comprador”<sup>30</sup>.

Pero de todas las descripciones destaca la de J. Octavio Picón desde *El Imparcial*, pues no solo se limita a un retrato físico y psicológico sino que además advierte a las muchachas de la época del peligroso acoso de estas alcahuetas:

“En primer término también, ocupando el centro de la composición, hay otra mujer del pueblo vestida de modo que indica su posición desahogada... Es grandullona, gorda y ordinaria: sus ademanes groseros y su gesto brutal revelan lo que dice; a la proposición de aquel rostro repulsivo corresponden proposiciones infames; tiene la desvergüenza en la postura y el cinismo en la mirada. Es la intermediaria entre el libertinaje y la deshonra, la eterna celestina que... arroja a la circulación del vicio, como materia cotizable, lo que pudo ser gala del amor dichoso y molde de hijas honradas. Es la tentación hecha hembra en su modo más repugnante... aborrecedora de la virtud porque no supo conservar la propia; temible, porque ofrece a la codiciosa oro, a la vanidosa lujo, a la perezosa holganza... y pan a la hambrienta... personificación clara del peligro que asedia a las desamparadas del mundo, buena para que la contemplen y la odien las hijas felices en hogar dichoso, para que sepan y comprendan que la pérdida de la virtud en las pobres, antes es muchas veces digna de piedad que merecedora de desprecio”<sup>31</sup>.

Para concluir estas críticas celestinescas nada más que recordar un dibujo perteneciente a la sección “R. Marín en la Exposición” de *La Revista Moderna*, se trata de la solitaria imagen de dicha celestina, claramente identificable por estar debajo el número con el que se presentó el cuadro al certamen, en el cual, a modo de exemplum se escribe el tan directo refrán popular “Para muestra basta un botón”<sup>32</sup> (Fig. 3).

Si la celestina era una de esas “bestias” que andaban ultrajando por el mundo, el tercer personaje que componía la escena no lo era menos para la crítica. La figura masculina era, en último extremo, el culpable de que se fomentase tal oficio.

D. Rodrigo Soriano nos dice que: “caracterizado en un tipo brutal y ordinario, asiste impasible a la dolorosa escena y escucha sonriente los llantos de la víctima”<sup>33</sup>.

Mucho más ácidas son las palabras que le dirige

Francisco Alcántara, calificándole de “comprador de placeres que en el fondo indiferente, parece un animal que espera resignado su pienso”<sup>34</sup>.

Esta culpabilidad masculina recogida por los críticos era común en los artículos dedicados a la moral y a la prostitución contemporáneos. Así en *La Ilustración Hispano-Americana* podemos leer: “La seducción es un crimen cometido por el hombre: él es el único responsable, el único criminal; él es la causa de que la mujer prodigue luego caricias sin expresión, besos helados, como helado está el corazón de toda criatura impura que gasta la última fibra de su existencia. Y una vez en este estado, ¿qué queda de ella?. Un montón de carne lasciva, cieno, podredumbre. La mujer ha desaparecido; ya no es la hermosa compañera del hombre”<sup>35</sup>.

Igualmente en las páginas de *El País* podemos leer que “ya es viejo y cursi eso de irse en defensa de la prostitución y en justificaciones y excusas de la prostituta” porque “si la mujer hace esto es porque el hombre, la especie homo, lo que debía de ser su amparador es un verdugo. La mujer, si hace esto, es porque al ver que el hombre la busca, la goza, la utiliza, la llama deshonrada y la abandona, tiene que ponerse en circunstancias de tener fuerzas como él... Pero la mujer, si el hombre no fuera un forajido, ¿qué había de querer nada de esto?”<sup>36</sup>.

Esta forjación del carácter masculino la podemos observar en un dibujo, directamente relacionado con la obra de Fillol, firmado por M., apareció en *La Correspondencia de España*. En él dos hombres de espaldas, de apariencia burguesa, como el protagonista de Fillol, visitan la exposición. Debajo del dibujo reza el siguiente diálogo<sup>37</sup> (Fig. 4):

- “¿Qué le parece a usted la Bestia Humana?”
- ¡Hombre! ..... Quedan prohibidas las alusiones personales”.

Si hasta ahora hemos intentado reconstruir la repercusión de tales críticas ante la obra y su clara conexión con el entorno social que la contemplaba, no podemos finalizar este apartado sin una alusión a aquellos críticos que vieron en la osadía de Fillol el talento que inspira a los grandes maestros.

Esta sensación se desprende de las palabras de D. R. Soriano: “El cuadro de Fillol no es bueno por el asunto que representa, como tampoco es malo por la misma razón. Hay muchos para quienes todo desafuero artístico, toda rebuscada suciedad, son signo de genio o de entero carácter, como hay otros para los cuales no es permitido ni al artista tocar asuntos en que no se envuelva cierta moral convencionalísima de rigurosas leyes... Pero pintar, como ha hecho Fillol, asuntos que fueron regocijo o ejemplo de nuestros clásicos escritores y pintores... no es predicar la inmoralidad sino seguir el camino marcado por nuestras tradiciones artísticas. No creo yo que Goya pintase virtuosos ejemplos ni que *La*

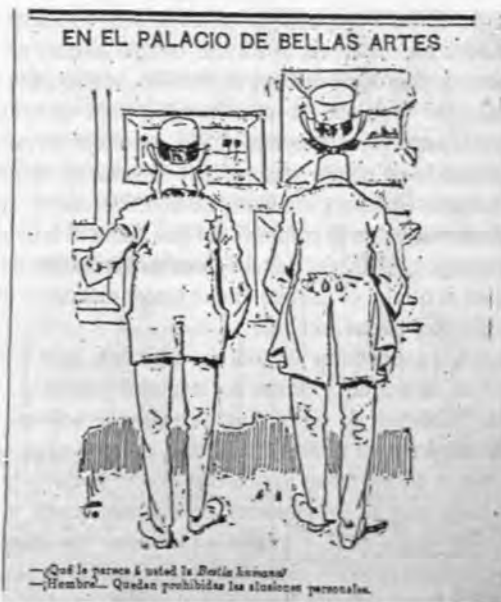


Fig. 3. Publicado en La Correspondencia de España, 27 de mayo de 1897. Biblioteca Nacional.

*Maja desnuda* y tantos otros cuadros exciten a la virtud. ¿Por qué no se ha de permitir, pues, a nuestros pintores jóvenes el estudio de la realidad como se permitió a los antiguos? ¿Por qué no tolerarles lo que se admite en nuestro Museo cuando lo firman pintores de las escuelas italianas, holandesas, inglesas y flamencas?<sup>38</sup>

De semejante manera se expresaba D. J. Octavio Picón al defender el carácter moral de la obra porque era de las que a su juicio "inundaban de compasión el alma honrada y dejan a la conciencia pecadora avergonzada y confusa" afirmando que "desnudas en brazos de sus forzadores y amantes están por esos museos y palacios Judit y Lucrecia, Danae y Leda, Betsabé y Pasifae, y a nadie que tenga temperamento de artista se le ocurre que sean escandalosas, ¿cómo, pues, ha de serlo esta obra del Sr. Fillol, donde no hay parte desnuda, gesto lascivo ni actitud indecorosa, y la cual además despierta sentimientos de horror al vicio y compasión para con la desgracia?"<sup>39</sup>

Expuestas estas alusiones positivas, menos numerosas que las negativas, hemos de reconocer, sin embargo, que todos los críticos coinciden en una cosa, el enorme talento picórico del valenciano. Recojamos simplemente la siguiente cita de Picón: "Como colorista... parece mostrar tendencia a ver e interpretar el natural algo gris, amortiguando y rebajando toda nota demasiado vigorosa... hoy por hoy está más cerca de la apacible serenidad de Rosales que de la brusca valentía de Goya. En cuanto a la ejecución es hábil y discreto... expresa honrada, sincera y acaso trabajosamente la índole y estructura de cada cosa: su toque es distinto en la carne, la tela, la madera y el metal, pero como si aborreciese toda osadía,

## NUÉVAS TENDENCIAS



Fig. 4. "Sólo para hombres". Blanco y Negro, 5 de junio de 1897. Biblioteca Nacional.

vuelve sobre lo pintado, lo funde, lo iguala sin dejar rastro de por donde ha ido la mano... La Bestia Humana es... un cuadro admirablemente pensado, sentido y compuesto (que)... le asegurarán un porvenir glorioso"<sup>40</sup>.

Y así fue, cuando la prensa publicó el 6 de junio el resultado de las votaciones, Fillol obtuvo como recompensa una segunda medalla<sup>41</sup>. El ya varias veces citado Gotor y Briz se lamentó, pues su triunfo representaba "el realismo sucio aceptado y premiado"<sup>42</sup>, por fortuna la mayor parte del jurado no opinó así.

## TRATA DE BLANCAS

Don Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) presentaba en la Nacional del 97 un conjunto de nueve cuadros, entre ellos, con el número 1.044, su *Trata de Blancas*<sup>43</sup>.

El cuadro se presentaba ya con un doble mérito, haber obtenido una medalla de segunda clase en el Salón de París de 1895 y haber sido objeto de buena crítica por parte de la prensa francesa<sup>44</sup>.

A ello se sumaba que Sorolla ya había sido premiado con anterioridad en los certámenes nacionales de 1890 y 1892. En el primero presentó su *Boulevard de París* premiado con medalla de segunda clase y en el segundo su *Otra Margarita!*, galardonado con una de primera clase.

Así ante este certamen Sorolla ya se había ganado un nombre, ya era reconocido por la prensa madrileña como un futuro maestro.

El asunto presentado por Sorolla en la *Trata* era una cuestión que preocupaba a nuestros políticos, médicos y moralistas de la segunda mitad del XIX, y que continuará haciéndolo a lo largo del XX, la comercialización oculta, ilegal, del sexo; un tipo de prostitución más peligrosa que la teóricamente "legal", pues escapaba a todo tipo de control sanitario, ayudando a la propagación de la sífilis y otras enfermedades venéreas.

El tema en sí no gusto, pero la crítica fue menos



implacable que con su compatriota Fillol. El Barón d'Adnara acertó a ver su parecido con *¡Otra Margarita!*, afirmando que “el asunto es feo, antipático, indudablemente; pero en la nueva producción de Sorolla hay una perfección de dibujo, una riqueza de colorido, unos efectos de luz y una valentía y perfección que subyuga y obliga a reconocer hasta a esos que todo les parece malo, que *Trata de Blancas* es un cuadro digno del mayor elogio”<sup>45</sup>. El Sr. Navarro y Ledesma llegó a decir que era una escena de “las más humanas y conmovedoras que se han pintado nunca”<sup>46</sup>.

Si analizando la prensa del 97 podemos llegar a una conclusión, es la de que Sorolla no fue crudamente atacado como lo fue Fillol, su tema sirvió no para atacar a su autor, cosa que si ocurrió en el caso de *La Bestia*, sino para denunciar nuevamente el ejercicio o carácter libidinoso de la prostitución.

Rovira, afirmando que Sorolla “es el amo de la exposición” intuye el carácter moralista de la obra: “Por cima de las gasas que el artista delicadamente ha echado sobre el repugnante vicio social elegido por el asunto, resalta todo lo brutal y horrible de ese infame y público comercio del placer y de la hermosura”<sup>47</sup>.

En la misma línea estaría Gladiator, crítico de *El Heraldo de Madrid*: “Sorolla expone con intencionada delicadeza un tema escabroso... Los modelos están elegidos con acierto: se siente la fatiga de aquel viaje incómodo y eterno del vicio espoleado por la codicia, y en el que el genio del artista sortea con tan astuto y previsor instinto la repugnancia de las expresiones”<sup>48</sup>.

Pero quizás de todas las críticas que se arrojaron a los dos maestros valencianos la que más datos aporte por su mordaz ironía sea la publicada desde las páginas del Blanco y Negro: En la sección “Un día a cuadros”, bajo el epígrafe “Solo para hombres”, existe un dibujo que representa a tres libros supuestamente publicados por la *Biblioteca del Demi-monde*, edición que se hizo popular en la España finisecular por sus novelas de carácter erótico, uno de los libros se titula *Trata de Blancas*, cuyo autor indudable es Sorolla; otro *La Bestia Humana*, autor Fillol, y entre ambos un tercero con el título “Hambre” (Fig. 5).

Nos dice al respecto el crítico: “La nota luminosa no es la única saliente en el actual concurso. Abunda la nota patriótica, la nota taurina y la nota ... **higiénica** (en negrita en el original), en el sentido gubernativo de la palabra. No es la “Bestia Humana el único cuadro de este género que figura en las salas de la Exposición. Y en vista de ellos, nunca como ahora puede decirse que si no abundan las medallas primeras ni las segundas, en cambio las terceras menudean con triste frecuencia”<sup>49</sup>.

En dicha crítica se encasilla a ambos cuadros como exponentes de un “género higiénico”; ello se debe a que la prostitución en la época estaba vigilada por cuestión

de higiene, para impedir la difusión incontrolada de enfermedades venéreas; al mismo tiempo existía en el Hospital de San Juan de Dios de Madrid, una sección de higiene que regulaba la prostitución, cada prostituta debía tener una cartilla reglamentaria del oficio así como la obligación de acudir una vez por semana al hospital para hacerse un reconocimiento médico. Este es el “sentido gubernativo de la palabra” del que habla el artículo.

El dibujo igualmente nos dice una de las causas de la caída en el oficio, el hambre al que tantos críticos y teóricos siempre hacen mención.

Pero lo más peculiar de todo es ese “Solo para hombres”, un auténtico síntoma de la moral burguesa. Ya cuando hablamos de Fillol vimos como a las señoras se las mentía sobre el asunto de ciertos cuadros, o las mismas damas comentaban lo inadecuado del horario de la exposición por el atrevimiento de algunas obras, y es que como decía el Sr. Navarro y Ledesma “las celestinas lo invaden todo”<sup>50</sup>, celestinas que permitieron al crítico del *Blanco y Negro* jugar con el sentido metafórico de que “las terceras”, no medallas, pues aún no se habían otorgado los premios, “menudean con triste frecuencia”.

Si Fillol, como vimos, obtuvo una segunda medalla, Sorolla sin embargo no alcanzó por la “Trata” ninguna.

## EPÍLOGO

Mediante la recopilación de estas críticas hemos creído demostrar la amargura que determinados temas, como la prostitución, despertaban ante los ojos de nuestros críticos; lamentos más moralistas que artísticos, pues en ningún momento se ataca a la calidad pictórica de las obras.

La mala aceptación se debía tanto al puritanismo religioso de nuestra sociedad fin de siglo, como por el hecho de ser un malestar social que iba aumentando en nuestra cultura como causa del masivo éxodo rural y la consecuente falta de trabajo para nuestras féminas en las ciudades.

El tema así escogido era un asunto contemporáneo, por lo tanto más deprimente que si se hubiese suavizado con la presencia lejana de un tiempo histórico, o un asunto literario concreto.

Así a nuestros pintores se les achacó el no haber utilizado recursos simbólicos que apaciguasen los ánimos de tan escabroso asunto, en especial a Fillol, de quien el Sr. Balsa de la Vega llegó a decir: “Si el Sr. Fillol ha pretendido enseñarnos moral no lo ha conseguido. Si su pensamiento ha sido otro ha pecado de atrevido” pues “la obra de arte de asunto o escena erótica debe tratarse rayando lo sublime”<sup>51</sup>.

Pero siendo similar el asunto ¿Por qué se atacó más a la *Bestia* que a *Trata*? Pensamos, por las críticas consultadas, que las razones fueron las siguientes:

- El inicio pictórico de Fillol frente a la consolidación de Sorolla, por eso a este último se le permitió el asunto, además ya premiado con anterioridad.
- Aunque el trasfondo de las obras de los valencianos era el mismo. Fillol se atrevió a más, pues al incluir la figura masculina en el momento de la contrata, hacía sugerir la consumación inmediata del deseo. La obra de Sorolla lo adivinaba, pero no lo dejaba ver tan palpablemente, además al estar las víctimas

dormidas el carácter de inocencia parece manifestarse por encima de todo.

En Sorolla es el futuro, lo posible; en Fillol es el presente, la compra está comercializada.

Esta hipocresía burguesa parece predisponer las escasas escenas que en nuestra plástica disponemos de semejantes asuntos, pero no por ello aulentas, pudiendo calificar a aquellos que se atreven a ejecutarlas como verdaderos amantes del arte por el arte.

## NOTAS

- 1 PARDO, L.: "Exposición de Bellas Artes: Criterio artístico", *El País*, 14 de mayo de 1897.
- 2 Dentro de este grupo encontramos las ideas del Sr. Zozoya, crítico de *La Justicia*, o del Sr. Gótor y Briz columnista del *Correo Español*.
- 3 Partidarios del mismo serían el Sr. Guerra y Alarcón del *Heraldo de Madrid* o las palabras que desde *La Revista Moderna* nos dirige el Sr. Navarro y Ledesma.
- 4 "Los premios de la Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 6 de junio de 1897.
- 5 ADNARA, BARÓN DE: "Crónicas de la Exposición", *El Estandarte*, 3 de junio de 1897.
- 6 GOTOR Y BRIZ: "Por el interior: Cartas de Arte", *El Correo Español...*, 12 de junio de 1897.
- 7 SORIANO, R.: "Esculturas de la Exposición: Desolación", *La Época*, 11 de junio de 1897.
- 8 GOTOR Y BRIZ: "Por el interior: Cartas de Arte", *El Correo Español...*, 28 de junio de 1897.
- 9 SORIANO, R.: *Art. cit.*
- 10 *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1897*, Edición Oficial, Madrid, 1897, pág: 58.
- 11 OLMEDA SÁNCHEZ, A.: En *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Ed. Antiquaria, Madrid, 1988, Vol: II, pág: 415.
- 12 ALCAHALÍ, BARÓN DE.: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Edic. facsímil, Valencia, 1989.
- 13 *La Bestia Humana* (alto 2,50 m. - ancho 3,50 m.) fue adquirido por el Estado, incorporándose a las colecciones del Museo de Arte Moderno de Madrid. Expuesto hasta hace pocos meses en el Casón del Buen Retiro, hoy en día registrado con el n.º 7.167, se encuentra en el servicio de restauración del Museo del Prado.
- 14 PARDO, L.: *Art. cit.*
- 15 SORIANO, R.: "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, 24 de mayo de 1897.
- 16 PARDO, L.: "Exposición de Bellas Artes: Inauguración", *El País*, 26 de mayo de 1897.
- 17 MÍNIMO: "Apertura de la Exposición de Bellas Artes: Diálogos al vuelo", *El Globo: Diario Político Ilustrado* n.º 7856, 26 de mayo de 1897.
- 18 FUENTES E IRIARTE, F.: "Exposición de Bellas Artes", *El Tiempo*, 26 de mayo de 1897.
- 19 "Y efectivamente es así", *La Correspondencia de España: Diario político y de noticias*, 31 de mayo de 1897.
- 20 GOTOR Y BRIZ: "Por el interior: Cartas de Arte", *El Correo Español...*, 5 de junio de 1897.
- 21 ADNARA, BARÓN DE: *Art. cit.*, 1 de junio de 1897.
- 22 ROVIRA, P.: "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Correspondencia de España...*, 25 de mayo de 1897.
- 23 ARELIUGA: "Instantánea: La Bestia Humana", *La Justicia: Diario Republicano* n.º 3278, 9 de junio de 1897.
- 24 ALCÁNTARA, F.: "Exposición de Bellas Artes: La Bestia Humana", *El Imparcial*, 1 de junio de 1897.
- 25 VAHILLO, F.: *La Prostitución y las Casas de Juego consideradas bajo el punto de vista político, legal, moral y económico*, Imprenta de Tomás Rey, Madrid, 1872.
- 26 Balsa de la Vega, R.: "La Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, 5 de junio de 1897.
- 27 La elaboración y venta de este catálogo, así como el nombre de su autor se han extraído de *El País*, 8 y 31 de mayo de 1897; *El Liberal*, 26 de mayo de 1897.
- 28 *Catálogo crítico en verso de la Exposición de Bellas Artes*, Imprenta de la correspondencia militar, Madrid, 1897, pág: 8.
- 29 NIN Y TUDÓ, J.: *La Celestina* (52x43 cm.), colección particular; PLÁ Y GALLARDO, C.: *La Celestina*, col. Prensa Española, S. A. editores de *ABC y Blanco y Negro*; IZQUIERDO Y VIVAS, M.: *Después de la Batida de Caza en Arenas de San Pedro* (1,95x2,40 m.), depositado por el Museo del Prado en el Ministerio de Trabajo; DE LA GARZA, C.: *Brujerías*, depositado por el Museo del Prado en el Ministerio de Hacienda.
- 30 SORIANO, R.: "Cuadros de la Exposición: La Bestia Humana", *La Época* n.º 16.883, 4 de junio de 1897.
- 31 OCTAVIO PICÓN, J.: "La Exposición de Bellas Artes: Impresiones IV", *El Imparcial*, 30 de junio de 1897.
- 32 MARÍN, R.: "R. Marín en la Exposición", *Revista Moderna*, 19 de junio de 1897.

- <sup>33</sup> SORIANO, R.: *Art. cit.*, 4 de junio de 1897.
- <sup>34</sup> ALCÁNTARA, F.: *Art. cit.*
- <sup>35</sup> GARCÍA LLANSÓ, A.: "La prostitución", *Ilustración Española y Americana* nº 225, 22 de febrero de 1885.
- <sup>36</sup> FROLLO, C.: "Crónica: La Mujer de Hoy", *El País*, 6 de julio de 1897.
- <sup>37</sup> "En el Palacio de Bellas Artes", *La Correspondencia de España...*, 27 de mayo de 1897.
- <sup>38</sup> SORIANO, R.: *Art. cit.*, 4 de junio de 1897.
- <sup>39</sup> OCTAVIO PICÓN, J.: *Art. cit.*
- <sup>40</sup> *Ibidem.*
- <sup>41</sup> "Los premios...", *La Época*, *art. cit.*, y PANTORBA, B. DE: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Ed. Alcor, Madrid, 1948, pág: 154.
- <sup>42</sup> GOTOR Y BRIZ: "Por el Interior: Cartas de Arte", *El Correo Español...*, 8 de junio de 1897.
- <sup>43</sup> *Catálogo de la Exposición General...*, *op. cit.*, pág: 159. *La Trata de Blancas* (alto 2,20 m.- ancho 2,50 m.), fue adquirida por el también valenciano Navarrotreverte, Ministro de Hacienda, pudiendo ser hoy contemplada en las salas del Museo Sorolla de Madrid.
- <sup>44</sup> REYERO, C.: "La obra de Sorolla en el París fin de siglo", *Goya*, 1990 , pág: 295.
- <sup>45</sup> ADNARA, Barón DE: *Art. cit.*, 3 de junio de 1897.
- <sup>46</sup> NAVARRO Y LEDESMA, F.: "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 22 de junio de 1897.
- <sup>47</sup> ROVIRA, P.: *Art. cit.*
- <sup>48</sup> GLADIATOR: "Bellas Artes: La Exposición", *El Heraldo de Madrid*, 29 de mayo de 1897.
- <sup>49</sup> "Un día a cuadros", *Blanco y Negro* n.º 318, 5 de junio de 1897.
- <sup>50</sup> NAVARRO Y LEDESMA, F.: "Exposición de Bellas Artes", *El Globo*, 5 de julio de 1897.
- <sup>51</sup> Balsa de la Vega, R.: *Art. cit.*, 5 de junio de 1897.

# En los límites de la realidad y el arte. El ilusionismo espacio-temporal en la escultura monumental española en torno a 1900

Carlos Reyero\*

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vols. IX-X, 1997-1998

## RESUMEN

*Este artículo se centra en los límites metafóricos entre la realidad y el arte en la escultura española alrededor de 1900. Se estudian tres problemas: la caracterización realista de las figuras en relación con el tiempo (pasado/presente) y el espacio (real/histórico); los elementos de continuidad entre el arte y la realidad; y el pedestal como una realidad virtual.*

## SUMMARY

*This article focuses on metaphorical limits between art and reality in spanish sculpture circa 1900. Three problems are studied: the realistic characterization of figures in relation with time (past/present) and space (real/historic); the elements of continuity between art and reality; and the pedestal as a virtual reality.*

A lo largo de todo el siglo XIX estuvo muy extendida la idea, tanto entre críticos como entre artistas, de que la escultura había de ser forzosamente clásica<sup>1</sup>. Esta resignada servidumbre a los principios del clasicismo venía justificada, sobre todo, por el carácter intrínsecamente abstracto, fruto de un pensamiento elaborado, de la concepción artística escultórica (que parecía prestarse poco a la expresión de aspectos tan queridos en el siglo como la emotividad sensorial suscitada por una circunstancia concreta, por ejemplo). Pero también, desde luego, obedecía a los inevitables condicionantes con los que las materias más habituales en la tradición clásica –mármol y bronce– y las técnicas –la elaboración, aunque simplificada o diversificada, seguía siendo compleja y lenta– actuaban sobre los escultores (siempre deseosos de escapar como fuera a ellas). Todo ello no sólo no se vió atenuado por el entramado sociológico en el que se desarrolló la escultura, sino, incluso, al contrario: el aparato económico –los encargos públicos, lastrados de intereses muy poco “experimentales”, acapararon la mayor

parte de la actividad– y el público, a cuyo asentimiento apeló siempre el artista, no contribuyeron sino a la consolidación de los modelos antiguos.

No obstante, las crecientes demandas de verosimilitud, que empezaron a plantearse en los mismos comienzos del siglo, llegarían a alterar profundamente algunos axiomas esenciales del clasicismo. Precisamente una de estas alteraciones –que habría de resultar capital para la transformación ulterior de los procedimientos técnicos y los objetivos estéticos de la escultura como arte– radicó en la caracterización espacio-temporal de la escultura. La aparición y desarrollo de la circunstancialidad –el dónde y el cuándo de la representación, tan ajenos a la tradición clásica– habría de convertirse, a fines de siglo, en un ideal estético de importancia primordial para la apreciación de la escultura. De hecho, una de las más interesantes preocupaciones del Realismo, que se terminaría por imponer como una especie de “ideal artístico del sentido común” (muy en contra de las motivaciones provocadoras que llevaron a él), fue la aspiración a iden-

tificar la verdad de las cosas con su representación en un espacio y un tiempo concretos.

La primera consecuencia formal que trajo consigo este deseo ilusionista fue la representación de una acción. En esa aspiración, compartida con la pintura, por situar a los personajes en un tiempo histórico conocido y en un lugar determinado, los escultores, dadas las posibilidades representativas de su especialidad, optaron por evocar a sus héroes como si hubiesen escapado misteriosamente –como por un instante, digamos– del lugar y tiempo históricos en los que, según la lógica, deberían encontrarse, es decir, en el momento y circunstancia más significativa para ser representados (frente a la intemporalidad y ausencia de referencias espaciales del mundo antiguo). En el caso del monumento, ello implica la necesidad de considerar el entorno ocupado por la estatua como una evocación ficticia –y por lo tanto artística, en tanto que sugerida por el artista– del lugar; pero también, obviamente, una realidad diferente de la obra de arte apreciada en su estricta materialidad que llega a confundirse con la realidad misma y, por lo tanto también, se relaciona con el tiempo presente.

Lo que quizá resulta más interesante de todo ello es que la frontera que definía ese entorno comenzó a resultar cada vez menos clara. Para hacer aún más equívoca esta frontera aparecieron los elementos de continuidad. Ya algunas de las obras de Antonio Canova, que pasan por ser arquetipos del neoclasicismo, y, en especial, el *Monumento funerario a María Cristina de Austria* (1798-1815, Viena, Agustinerkirche), habían quebrado la hasta entonces insalvable frontera entre el mundo real y el mundo ficticio del arte al introducir elementos de encadenamiento entre uno y otro. Precisamente por eso, una personalidad tan preocupada por alcanzar la espacialidad esencial del objeto escultórico como Adolf von Hildebrand, clave, por lo demás, para la modernización de la escultura, combatiría a fines de siglo tales recursos: “Recuerdo todas esas estatuas, ante las cuales algunos personajes de piedra o bronce, de un modo totalmente gratuito, se ponen en cuclillas en los escalones, tal vez escriben el nombre del monumento o le cuelgan guirnaldas, etc. Estos ingredientes establecen un paso hacia el espectador y la realidad, y la frontera es completamente arbitraria. / Igualmente se podrían colocar algunos espectadores de piedra ante el monumento. La novedad de tales creaciones es sólo una tosquedad artística propia del género de las figuras de cera y de los panoramas”<sup>2</sup>.

En general, podemos atribuir al movimiento realista el auge alcanzado por esta tipología, que, en cierto modo, cabe calificar, en efecto, de seductoramente engañosa, pues se sitúa en una frontera intencionadamente ambigua: hay algo que no parece verdaderamente artístico pero, desde luego, tampoco es real (lo que también

puede formularse a la inversa: parece casi real, pero tiene pretensiones artísticas). Justamente en esa paradójica ambigüedad es donde se genera uno de los mecanismos de ilusionismo espacio-temporal más frecuentes en la estatuaria monumental de fines del siglo XIX.

El aspecto más fascinante de este problema es, con todo, la imbricación que se produce entre la evocación ficticia de un espacio y un tiempo históricos –a los que la escultura comienza enseguida a hacer referencia– junto a la posibilidad de generar la ilusión de un espacio y un tiempo presentes en los que, de alguna manera, se rompen las barreras perceptivas del espectador tradicional entre el objeto artístico y sus límites: la respuesta al dónde al cuándo termina por parecer, en ocasiones, al menos metafóricamente, un aquí y un ahora virtual.

## ESCAPADOS DE SU CIRCUNSTANCIA

Si damos un repaso a la estatuaria monumental española de los tres primeros cuartos del siglo XIX, aproximadamente, resultaría difícil encontrar una pieza que pueda ser comprendida en un contexto “natural”: por el contrario, todas permanecen en una actitud ensimismada más allá del espacio y del tiempo en una pose convencional más o menos abstracta. Es justamente a través de una gradual liquidación de ese aspecto como puede apreciarse una asimilación del Realismo, que nunca deber ser confundido, en ningún caso, sólo con una apropiación fidedigna de los rasgos del representado<sup>3</sup>. En efecto, la adecuada caracterización de los personajes obedece, desde antiguo, a principios representativos, pero nunca antes de finales del siglo XIX hubo tal preocupación por retratar a los personajes en la actitud que presumiblemente adoptaron con motivo del acontecimiento que los hizo famosos.

Existen bastantes ejemplos de esa “naturalización” de la escultura monumental cuyas consecuencias son aparentemente inocentes. Por ejemplo, el proyecto de Aniceto Marinas para el *Monumento a Concepción Arenal* (1896-98, Orense, Plaza de Concepción Arenal), cuya idea surgió en vida de la penalista –y, quizá eso fuera decisivo, ya que ella misma no se consideraba ni una heroína ni una santa para merecer el monumento– fue uno de los tres presentados que vistieron a la dama con una bata de andar por casa (aunque los académicos de San Fernando, insatisfechos por la excesiva cola recomendaron reducirla), frente a los veintiuno que la vestían con abrigo, circunstancia que, al parecer, era una incongruencia, puesto que la ilustre dama no salía de casa<sup>4</sup>. Lo normal, en efecto, era que, las personas representadas en la escultura monumental, en su mayor parte varones, llevaran siempre –desde que los escultores decidieran renunciar a la uniformadora vestimenta clásica–



Fig. 1. MANUEL FUXÁ: *Monumento a Clavé*, 1883-88, Barcelona, *Passeig de Sant Joan*.

ca o seudoclásica—gabán o levita con una falsa naturalidad que, en realidad, no hacía más que “revestirlos” de excepcionalidad: por mucho realismo que apreciemos —y lo hay, sin duda— en las efigies que coronan los monumentos de Claudio Moyano (1900, Madrid, Glorieta de Carlos V), obra de Agustín Querol, de Cánovas del Castillo (1900, Madrid, Plaza de la Marina Española), realizado por Joaquín Bilbao, o el *Marqués de Salamanca* (1902, Madrid, Plaza del marqués de Salamanca), original de Jerónimo Suñol, por citar tres muy representativos de ese momento erigidos en la capital, son imágenes estereotipadas<sup>5</sup>. Algunos usos de la levita son, de hecho, tan incongruentes —al menos, desde esa simplista lógica del Realismo más estricto— como en el caso de la figura de Josep Anselm Clavé: en su monumento (1883-88, Barcelona, *Passeig de Sant Joan*) de Manuel Fuxá, aparece captado en el momento de dirigir las masas corales —en clara alusión a la intrascendente cotidianeidad de su oficio— sin haberse desprendido, sin embargo, de su presumiblemente incómoda vestidura<sup>6</sup>.

La “naturalización” de los personajes de épocas más antiguas es un fenómeno aún mucho más curioso, que puede ponerse en paralelo con cuanto sucede en la repre-



Fig. 2. ANTONIO SUSILLO: *Monumento a Daoiz*, 1887-89, Sevilla, *Plaza de la Gavidia*.

sentación pictórica de asuntos históricos, donde se comprueba reiteradamente la utilización de recursos formales y compositivos derivados de la percepción inedita de la realidad, lo que termina por resultar paradójico, dada la imposibilidad intrínseca de asumir simultáneamente historia (pasado) y realidad (presente). Existen, sin duda, muchos ejemplos donde la percepción realista de los detalles conduce, por sí misma, a estos equívocos: cuando se ofrece una visión el pasado como si se hubiera estado allí, en una especie de “presente histórico”. Pero quizá merezca más la pena señalar —porque puede pasar más desapercibido— el cambio que se produce a la hora de caracterizar iconográficamente algunos tipos: con anterioridad al movimiento realista, la estatuaria monumental recurrió reiteradamente a representar figuras en pie, por lo general apoyadas sobre un basamento o, a lo sumo, con una de las piernas flexionadas, lo que, de por sí, implica distanciamiento. Las posturas relajadas, propias de la intimidad o ajenas al decoro público, sólo empiezan a ser utilizadas en la escultura española a fines del siglo y se desarrollarán a comienzos del siguiente. Aniceto Marinas, cuando ideó la escultura de *Velázquez* (1899, Madrid, Paseo del Prado), aunque bien



Fig. 3. MARIANO BENLLIURE: *Monumento al Teniente Ruiz*, 1890-92, Madrid, Plaza del Rey.

es verdad que tuvo también en cuenta que el monumento no debía ser demasiado elevado para no interrumpir la visión del edificio (lo que comprendió Vicente Lampérez al diseñar el pedestal), aspiró, sobre todo, a que se pudiera “conversar con Velázquez”, lo que parece más que una metáfora, en una de los primeros monumentos que prescinden, también, de la barrera distanciadora de la verja. Esta familiarización –tan impropia para unos vulgares ciudadanos del siglo XIX– con el pintor de Felipe IV es posible, sobre todo, porque permanece sentado que –salvo el trono– es siempre una postura íntima<sup>7</sup>.

Esa costumbre, iniciada por el Realismo, de captar a los personajes en una actitud cotidiana de su trabajo implica la insinuación de una realidad no figurada: nosotros sólo “vemos” al personaje, pero él “ve” su realidad. Se produce así una gran escenografía ilusoria que mentalmente necesita ser recreada. El *Velázquez* de Marinas pinta, inexplicablemente sentado, ya que lleva el pincel y la paleta en sus manos, lo que hace sugerir la existencia de un lienzo. En un naturalismo, hasta cierto punto mas osado, el *Ribera* (1887-88, Valencia, Plaza del poeta Llorente) de Mariano Benlliure, que aparece también con paleta y pincel, ha sido representado esta vez en el



Fig. 4. PERE ESTANY: *Monumento a Jesús de Monasterio*, c. 1903, Potes (Cantabria), Plaza de la Iglesia.

momento en el que se aparta del lienzo para ver una pincelada, en un rasgo de azarosa naturalidad, pues implica la consideración del pedestal como una parte real del suelo ilusorio que necesita prolongarse visualmente, ya que el pintor va a volver inmediatamente hacia el lienzo<sup>8</sup>.

Algunos políticos, caracterizados en la mentalidad colectiva como oradores, tal es el caso Castelar por ejemplo, son representados según esos principios ilusionistas. En el realizado por Eduardo Barrón (1905, Cádiz, Plaza de la Candelaria), colocado frente a la casa natal del político, se representa al ilustre personaje en actitud declamatoria ante un público evidentemente inexistente, aunque, hasta cierto punto, por las dimensiones del pedestal, casi llega a parecer que somos nosotros mismos, circunstanciales espectadores, los destinatarios de su plática<sup>9</sup>.

Son, quizá, las figuras que aluden a escenas de guerra o las actitudes belicosas de los héroes las que, con más claridad, remiten a una “actuación real”. Es verdad que existe un prototipo, ideado por un escultor inspirado aún por el espíritu romántico, que, en cierto modo, sin embargo, prelude el camino hacia el Realismo: se trata del monumento al *Mariscal Ney* (1852-53, París,

Carrefour de l'Observatoire) de François Rude, cuya actitud de aliento implica la consideración mental de la tropa que supuestamente está tras él. El primer monumento en seguir ese modelo tal vez sea el dedicado a *Velarde* (1880, Santander, Avenida de Alfonso XIII) de Elías Martín, no obstante todavía bastante estereotipado en su gesto<sup>10</sup>. La asimilación más fiel, aunque no por ello falta de interés en su adaptación circunstancial, es el monumento al *Teniente Ruiz* (1890-92, Madrid, Plaza del Rey) de Mariano Benlliure cuyo envalentonado gesto se dirige, "en realidad", a quienes le contemplan<sup>11</sup>. También algunos héroes de épocas históricas más antiguas son representados en el momento de realizar el gesto con el que la historia los ha consagrado. Uno de los más espectaculares es, sin duda, el *Guzmán el Bueno* (1896, León, Glorieta de Guzmán el Bueno) de Aniceto Marinas cuya enrabiada postura nos hace creernos, casi, parte de una representación en la que el artista nos ha hecho adoptar el papel de enemigos<sup>12</sup>.

No deja de resultar curioso que, pese a lo dicho, a algunos escultores estas actitudes enérgicas empezaran a parecerles, por otros motivos, poco realistas, en virtud de la identificación que se produce enseguida entre tensión, teatralidad y falsedad. Es el caso de *Eloy Gonzalo* (1902, Madrid, Plaza de Cascorro) del propio Marinas, que camina indiferente a su destino suicida sin alardes de ningún tipo, como ajeno a cualquier posible espectador<sup>13</sup>. La supresión del espectador privilegiado es, en efecto, una conquista del Realismo, reiteradamente constatada en pintura, pero más difícil de apreciar en escultura, por el carácter inevitablemente selectivo de esta. Aquí lo que hay, más bien, es una indiferencia hacia el lugar. Quizás el caso más curioso de desentendimiento de la ubicación real es el *Daoiz* (1887-89, Sevilla, Plaza de la Gavidia), de Antonio Susillo, que, con el pie derecho adelantado, se sitúa físicamente fuera del pedestal, en clara alusión a dos realidades distintas, sin conexión posible, como si el personaje pudiera prescindir de su soporte, lo que, de algún modo, nos hace olvidar su existencia liminar<sup>14</sup>.

## TEATRALIZACIÓN Y ELEMENTOS DE CONTINUIDAD

Hasta ahora hemos visto como algunos personajes de la escultura monumental, aunque representados individualmente, tienden a sugerir implícitamente la existencia de una escenografía figurada, sin la cual es imposible comprender las razones de su gesto. La expresión del movimiento aparece, pues, como un recurso utilizado por los escultores para aludir al espacio y al tiempo y, consecuentemente, a una realidad que viene definida por esas dos coordenadas. En este sentido, el mayor grado de



Fig. 5. JULIO GONZÁLEZ POLA: Monumento al Capitán Melgar, 1911, Madrid, Plaza de Oriente.

complejidad se alcanza en la representación de grupos que desarrollan una determinada acción.

Ya desde la Antigüedad la representación escultórica de dos o más figuras había traído consigo problemas de difícil resolución compositiva, sobre todo cuando se aspiraba a conseguir una integración de los personajes sin imponer una jerarquía visual o simbólica de uno u otro. El escultor de fines del siglo XIX tendió a confundir sus esquemas compositivos con visiones realistas de los sucesos, en virtud de una cierta naturalidad en las poses, aunque difícilmente pudo escapar a la jerarquía representativa. No obstante, consiguió resultados que acentúan el carácter durativo de la representación escultórica y, obviamente, al introducir más figuras, amplió físicamente el espacio de la acción.

Uno de los primeros ejemplos donde se reconocen estas aspiraciones es en el monumento a *Isabel la Católica* (1881-1883, Madrid, Paseo de la Castellana), de Manuel Oms, donde el escultor ha recreado una acción conjunta —por lo demás absolutamente imaginaria y, en consecuencia, imposible de calificar como realista— de tres personajes, la Reina, el cardenal Mendoza y el Gran Capitán. Los tres parecen marchar con una cierta





Fig. 6. MIGUEL BLAY: Monumento al Doctor Federico Rubio y Gali, 1904-6, Madrid, Parque del Oeste.

naturalidad, aunque más con un carácter ritual que como consecuencia de la referencia selectiva a un hecho concreto, pero, en todo caso, queda sugerida una imprecisa continuidad espacio-temporal. Ya Casado del Alisal, director de la Academia Española de Roma cuando Oms realizaba allí este trabajo, hizo referencia expresa, en su informe descriptivo, al objetivo de esa marcha, “la realización de nuestra unidad nacional”, de manera que la apropiación espacio-temporal que sugiere el monumento adquiere un sentido simbólico<sup>15</sup>.

La teatralización de los grupos escultóricos se ve gradualmente inmersa en un proceso cada vez más complejo. Bien es verdad que la representación de dos o más figuras tiene, unas veces, una justificación derivada del recuerdo simultáneo a otros tantos personajes señalados de la historia que coincidieron en el tiempo, pero, otras veces, funciona con absoluto sentido escenográfico, debido al carácter anónimo de una acción grupal. En el primer caso se consigue que el monumento tenga, de hecho, más de un uso conmemorativo (es decir, que con un sólo monumento se recuerde a dos personajes o a dos hechos que, generalmente, interesa poner en relación). Tal es el caso del monumento a *Isabel la Católica* (1892, Granada, Gran Vía) de Mariano Benlliure, en el que, además de la Reina, sentada en un trono, como figura principal, aparece Colón recibido por ella, en una iconografía relativamente similar a la de los cuadros de historia, lo que implica una recreación más aparatosa: en realidad, más que la exaltación concreta de uno o dos personajes, se está representando un suceso, probablemente el de las Capitulaciones de Santa Fe (que, además, es el

tema de uno de los relieves del pedestal), ya que el monumento fue levantado con motivo del Cuarto Centenario de la toma de la ciudad por las tropas cristianas: las inscripciones confirman que se recuerda tanto la toma de Granada, justificación inicial del monumento, como la empresa del Descubrimiento, encarnada en Colón y la Reina<sup>16</sup>.

Los grupos escultóricos sin caracterización específica de protagonistas se utilizaron reiteradamente en las primeras décadas del siglo XIX con la intención de aludir genéricamente a los desconocidos héroes de guerra que, sin embargo, se perpetuaron en la memoria colectiva a través de hazañas concretas. Algo de eso empieza a verse en el monumento a los *Héroes del Dos de Mayo* (1891-1908, Madrid, Jardines del general Fanjul) de Aniceto Marinas, alusión al pueblo de Madrid, pero lleno todavía de una retórica académica —como la significativa figura alegórica de La Victoria— que hace difícil su lectura en términos puramente naturalistas<sup>17</sup>. Una acción de guerra más próxima con la sensibilidad de los tiempos se escenifica en el monumento a los *Defensores de los Sitios* (1894, Gerona, Plaza de la Independencia), de Antonio Parera<sup>18</sup>.

Por otra parte, el pedestal, aunque, a primer vista, parece marcar físicamente una frontera nítida entre la realidad y el arte, debe entenderse, muchas veces, como soporte de una realidad figurada con la que se integra perfectamente o, en ocasiones, incluso, llega a ser virtualmente ignorado. Todo ello supone, por sí mismo, el establecimiento de una cierta continuidad —sin elementos expresos que aludan a ella— entre la esfera de la rea-



Fig. 7. LORENZO COULLAUT-VALERA: *Monumento a Bécquer*, 1910-12, Sevilla, Parque de María Luisa, Glorieta de Bécquer.



Fig. 8. LORENZO COULLAUT-VALERA: *Monumento a Campoamor*, 1912-14, Madrid, Parque del Retiro, Avenida de Fernán Núñez.



Fig. 9. AURELIO RODRÍGUEZ-VICENTE CARRETERO: *Monumento a Campoamor*, 1912-14, Navia (Asturias), Parque Municipal.



Fig. 10. *Monumento a Mariano Suárez Pola*, 1914, Luanco (Asturias), Plaza de la Villa.

lidad y la del arte. Pero lo más habitual es que los escultores del siglo XIX utilizaran elementos de continuidad en aras de diluir la frontera entre esos dos ámbitos.

En ese sentido, es frecuente encontrar lo que podríamos llamar una teatralización del pedestal. Ello se produce, en unos casos, mediante la incorporación al mismo de elementos figurativos, en apariencia dejados al azar, de manera que simulan formar parte de una “realidad congelada”, cercana, física e intelectualmente, al espectador y claramente distinta del sujeto del monumento: uno de los ejemplos más ilustrativos se da en el citado monumento al *Teniente Ruiz* de Benlliure, donde unas banderas de bronce cubren parte del pedestal. Lo más frecuente, sin embargo, es que sean uno o varios personajes, colocados al nivel del espectador y representados con rasgos y dimensiones puramente realistas, quienes simulan haber sido inmovilizados desde el mundo real, mientras el personaje conmemorado sigue caracterizado con rasgos o tipologías idealistas (como el busto, por ejemplo, que, de suyo, es una abstracción). Se consigue, así, identificar al espectador con los personajes que están a su mismo nivel, que efectivamente parecen haber salido de su misma realidad para detenerse ante otra física y moralmente superior. Ello implica el establecimiento de una comprensión gradual del monumento.

A finales del siglo XIX terminan por aparecer claramente diferenciados, casi siempre, el nivel del conmemorado y el de las figuras, siempre más realistas, que quedan subordinadas a él, aunque estas no suelen descender, todavía, al menos con todas las consecuencias (físicas e ideológicas), al nivel del espectador. Así, por ejemplo, en el monumento a *Rius i Taulet* (1896-1901, Barcelona, Passeig Lluís Companys), de Manuel Fuxá y Eusebi Arnau, las imágenes que rinden homenaje al ilustre alcalde, sendas alegorías del Trabajo y de la Ciudad de Barcelona, permanecen en las alturas, sin posibilidad alguna de identificación inmediata (19), como tampoco en el del *Marqués de Laros* (1899, Málaga, Alameda), de Mariano Benlliure, donde, además de otra similar alegoría del Trabajo, aparece también la matrona agradecida de la Ciudad: aquí, sin embargo, en lugar de una mujer con vestimenta clásica, esta es ya una madre, de rasgos realistas, con un niño entre los brazos<sup>20</sup>. A veces llega a producirse el descenso físico —que resulta el elemento más decisivo para establecer la continuidad— pero permanece el carácter alegórico de la figura, generalmente femenina, como en el monumento a *Jesús de Monasterio* (c. 1903, Potes, Cantabria, Plaza de la Iglesia), de Pere Estany<sup>21</sup>. En otras ocasiones, el homenaje se hace con una extraordinaria fidelidad al modelo, como el soldado que aparece ante el busto del *Capitán Melgar* (1911, Madrid, Plaza de Oriente), de Julio González Pola, que casi llega a ser una figura ajena al monumento mismo, como si hubiera salido circunstan-

cialmente de la formación para rendir honores militares. Incluso la extraña escala entre busto y soldado contribuye a subrayar la pertenencia de ambos a mundos conceptualmente diferentes<sup>22</sup>.

Uno de los escultores que más exploraron las distintas posibilidades simbólicas de esta tipología fue Miguel Blay. Quizás el más significativo de todos ellos, al menos en lo que respecta al establecimiento de mecanismos de continuidad, sea el dedicado al *Doctor Federico Rubio y Gali* (1904-6, Madrid, Parque del Oeste), donde una mujer joven, con emotiva actitud, presenta sus hijos al ilustre médico que, por el contrario, permanece distante, como integrado en el soporte semicircular que sirve de fondo. A pesar de la estilización del grupo familiar y de la circunstancia de que los niños vayan desnudos, estas figuras juegan, por su humanidad, con una participación ilusoria inserta en el nivel de la realidad, frente a la pose soberana del médico, que parece haber entrado en la gloria. Ya Mérida señaló, poco después de su inauguración, que “tan expresivo conjunto no lo ha puesto el autor sobre elevado pedestal, sino en bajo, para que el bienhechor de los hombres reciba mejor su homenaje”<sup>23</sup>, como si, en efecto, la referencia intrínsecamente humana del homenajeado (frente a políticos, militares o, incluso, personalidades de las artes o las letras) necesitase de una proximidad mayor con el mundo real.

El escultor que más distorsionó estos elementos de continuidad, hasta el extremo de invertir la tradicional jerarquía entre quien recibe el homenaje y quien lo realiza, tratando, al mismo tiempo, de sugerir, metafóricamente, una reflexión sobre el paso del tiempo, fue Lorenzo Coullaut-Valera. Uno de los monumentos, en este sentido, más complejos es el dedicado a *Bécquer* (1910-12, Sevilla, Parque de María Luisa, Glorieta de Bécquer). Ya de por sí su ubicación es excepcional, al desarrollarse alrededor de un taxodio preexistente en el parque, de manera que genera un espacio escénico circular, controlado por una doble verja, la que rodea el monumento propiamente dicho y la que limita el ámbito de la glorieta, entre las cuales se sitúa el espectador: este, no sólo necesita recorrerlo circularmente para contemplarlo, sino que queda inmerso en un espacio creado por el artista, que deseaba “ese recogimiento y esa tristeza íntima ... que hubiera perdido en sitio más amplio y de más perspectiva”. En el conjunto escultórico, la imagen del poeta —un busto sobre pedestal, al uso— es, en realidad, una parte menor del conjunto. La dos figuras a ambos lados, que representan al amor herido y al amor vivo, sugieren transitoriedad, pero la referencia temporal y, al propio, tiempo la parte más significativa del monumento, está encarnada por las tres figuras femeninas que simbolizan tres actitudes sucesivas del amor, el presentimiento, el éxtasis y la melancolía, aunque por su natura-

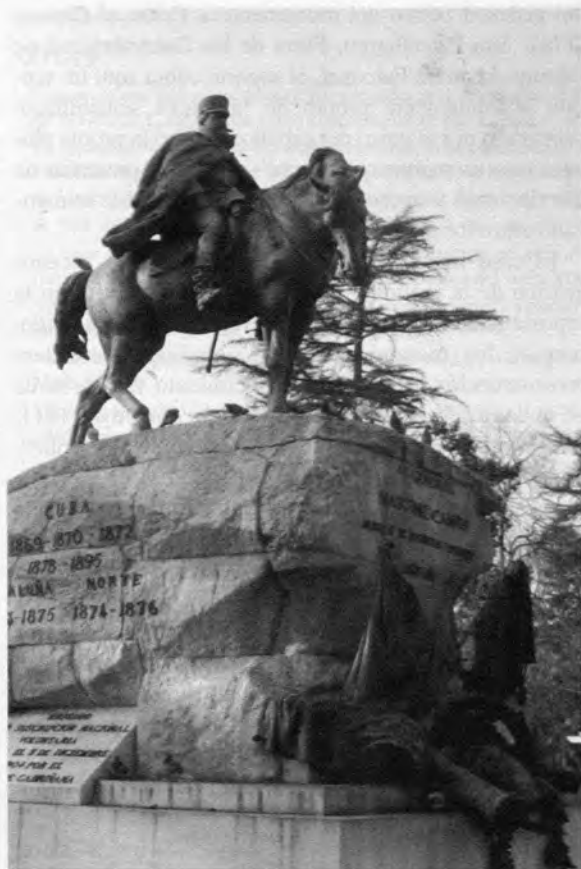


Fig. 11. MARIANO BENLLIURE: Monumento al General Martínez Campos, 1907, Madrid, Parque del Retiro, Plaza de Guatemala.

lidad—sentadas junto al banco que rodea el taxodio— son, de hecho, elementos de continuidad entre el espectador y el poeta conmemorado, como si hubiesen atravesado misteriosamente un círculo de la vida<sup>24</sup>.

Un mecanismo relativamente similar, aunque, quizá, por tratarse de quien se trata, el desarrollo es mucho más prosaico, es utilizado en el monumento a *Ramón de Campoamor* (1912-1914, Madrid, Parque del Retiro, Avenida de Fernán Núñez), también de Coullaut-Valera. Las tres figuras femeninas que se acercan a la figura del poeta han sido identificadas con las tres edades de la vida, aunque por su ubicación escalonada componen, a la vez, una escenografía monumental y actúan como elementos de continuidad<sup>25</sup>.

#### PEDESTAL Y REALIDAD VIRTUAL

La idea de pedestal como altar inaccesible para los nuevos dioses del siglo, como dijera Louis Veuillot<sup>26</sup>, parece, pues, desmoronarse en torno a 1900, al menos en lo que respecta a su función distanciadora. Como ya señalé en otro lugar, se produce un gradual aprovecha-



Fig. 12. JULIO GONZÁLEZ POLA: Monumento a los Héroes de Pontevedra, 1911, Pontevedra, Plaza de España.

miento escultórico del mismo, lo que significa la progresiva desaparición —al menos, mental— de lo que hasta entonces era considerado un límite, que entra así a formar parte del mundo imaginario que se recrea<sup>27</sup>. Pero, por sí misma, esa circunstancia no diluye las fronteras entre el arte y realidad. De hecho, el verdadero equívoco ilusionista no se produce tanto como consecuencia de la integración de pedestal y escultura, sino, más bien, por la sutil asimilación entre pedestal y realidad, sin que sea necesario recurrir a los elementos de continuidad vistos hasta ahora. Ello supone una apropiación espacial ilusoria que va mucho más allá de lo escenográfico.

Al respecto se desarrollaron distintas tipologías. La más sencilla es la del personaje sentado. Como se ha dicho, permanecer sentado es, de suyo, una actitud intrascendentemente íntima, que sugiere la inexistencia de un espectador. El asiento se presta, más que ningún otro soporte, a la identificación realista con un objeto concreto, ya que está, de algún modo a la vez, en el mundo del arte y en el mundo de la realidad. De hecho, el asiento debió de convertirse, por sí mismo, en un elemento de naturalidad, cuyo circunstancial abandono,

servía para sugerir el elemento temporal tan querido del Realismo: así, por ejemplo, representa Agustín Querol a *Moret* (1909, Cádiz, Plaza de la Estación), en el instante de abandonar su asiento. La primera obra que condujo a popularizar esa tipología fue seguramente el monumento a *Antonio Trueba* (1895, Bilbao, Jardines de Albia) de Benlliure, aunque su condición elevada, que no corresponde con la posición que debe ocupar un banco de un parque urbano, impide, a pesar de la pose intrascendente del personaje, alcanzar el completo equívoco<sup>28</sup>. Algo de esto parece intentar evitarse, en aras de conseguir una apropiación completa de la realidad, en el monumento a *Campoamor* (1912-13, Navia, Asturias, Parque Municipal) de Aurelio Rodríguez-Vicente Carretero, mediante la incorporación de un soporte de piedra, distinto del pedestal propiamente dicho, que sugiere la ubicación del banco en un promontorio rocoso<sup>29</sup>. Un acabado ilusionismo se da en el monumento a *Mariano Suárez Pola* (1914, Luanco, Plaza de la Villa), de autor desconocido, donde la figura reposa con toda naturalidad sobre una roca, que parece un accidente del terreno, a su vez sobre un pedestal<sup>30</sup>.

Una segunda tipología donde las obsesiones realistas acaban por transformar el sentido y la forma del pedestal es en la estatua ecuestre, a pesar de que, por contar con una larga tradición en la historia del monumento público, podría pensarse que estaba necesariamente obligada a someterse a los prototipos antiguos. La captación visual de los movimientos del caballo según se producen en la realidad había sido posible, como se sabe, por la fotografía. La escultura recoge también esos elementos naturalistas, de manera que, frente a las convencionales posiciones tradicionales de las patas, al paso o en corveta (que siguen estando muy extendidas), el caballo de algunas estatuas ecuestres, como la del *Marqués del Duero* (1885, Madrid, Paseo de la Castellana) de Andreu Aleu, por ejemplo, sobre todo cuando es contemplada desde atrás, flexiona sus patas y parece detenerse, con naturalidad, ante el vacío que se abre<sup>31</sup>. Aunque el pedestal conserva su forma de paralelepípedo no es ya un límite mentalmente inexistente para el jinete, como lo era en el *Daoiz* de Susillo, citado con anterioridad: antes al contrario, es tan real desde su perspectiva como desde la nuestra. El ejemplo más naturalista de toda la escultura monumental española de esa época es, sin duda, el espectacular monumento al *General Martínez Campos* (1907, Madrid, Parque del Retiro, Plaza de Guatemala), de Benlliure, en el que, aunque es evidente el recuerdo

del pedestal pétreo del monumento a *Pedro el Grande* (1782, San Petersburgo, Plaza de los Decembristas) de Etienne-Maurice Falconet, el soporte cobra aquí un sentido absolutamente propio de la nueva sensibilidad, subrayado por el gesto del caballo: incluso la propia ubicación en un parque contribuye –aun con la presencia de inscripciones y trofeos– a que el pedestal quede mimetizado entre los elementos de la realidad<sup>32</sup>.

El caso más extremo de aprovechamiento escenográfico de la realidad como pedestal se produce en la representación de escenas guerreras. En ese sentido, uno de los monumentos más complejos, verdadera reconstrucción teatral del acontecimiento vivido, se da en el dedicado a los *Héroes de Puente Sampayo* (1911, Pontevedra, Plaza de España) de Julio González Pola<sup>33</sup>. El pedestal tiene forma de arco, apoyado sobre un volumen rocoso y parcialmente destruido, en referencia a la gesta llevada a cabo por varios soldados, dirigidos por Pablo Morillo, que volaron el puente sobre el río Verdugo, en la localidad de Puente Sampayo, para impedir el paso de las tropas francesas, mandadas por el mariscal Ney, durante la guerra de la Independencia. El ilusionismo hubiese sido extremo si, como fue acordado por los ayuntamientos de Puente Sampayo y Arcade, que llevaron la iniciativa para levantar el monumento, este se hubiese ubicado en el preciso lugar donde sucedió la gesta. Pero, en última instancia, a pesar de la protesta de estos, la autoridades pensaron que la capital de la provincia era lugar más representativo: ¡Falta de Realismo!

Todo ello viene a reflejar el mundo de contradicciones a que había llegado la representación realista en torno a 1900. Teóricamente el arte seguía cumpliendo unas funciones simbólicas, heredadas de la cultura artística del Antiguo Régimen en lo social y dependientes genéricamente del bagaje plástico académico en lo formal. Pero los deseos de mimesis y de comprensión estética en términos de reproductibilidad sensorial llevaron a los escultores al deseo de apropiarse de las coordenadas más intrínsecas de la realidad humana: las referencias espacio-temporales. Ello implica una paradoja, la que deriva de la alusión simultánea a la duración (aunque fuera sólo a un instante congelado de la misma) en un ámbito que, a la vez, era recreado y existente. Por eso, quizá, a pesar de los improbables esfuerzos realizados por los escultores, todavía nadie se ha preguntado, como Gautier ante *Las Meninas*, incapaz de quedar sumido en el mismo ilusionismo, *Où est donc le monument?*

## NOTAS

- \* El autor de este trabajo es director del proyecto de investigación PS94-0039: "Escultura y conciencia social en la España del siglo XIX", financiado por la DGICYT, algunas de cuyas conclusiones se dan a conocer en este artículo.
- <sup>1</sup> En tal sentido es frecuente recordar, entre otros, el pensamiento de Hegel o de Gautier (Véase, por ejemplo, H. HONOUR, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 132 y ss.), que ha terminado por condicionar absolutamente cualquier juicio sobre los compromisos de la escultura y de los escultores del siglo XIX con la modernidad, mucho más allá incluso del análisis de las piezas mismas.
  - <sup>2</sup> A. VON HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*, La Balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 1988, pp. 88-89 (1.ª ed. 1893).
  - <sup>3</sup> Ya traté el tema en relación con la pintura de historia en mi trabajo: "Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas. Problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, n.º 4, 409-416.
  - <sup>4</sup> Véase, sobre todo, M. GALLEGRO ESPERANZA, *Evocaciones en piedra y bronce. Escultura pública en Orense*, Servicio de Publicaciones da Deputacion, Orense, 1993, pp. 27-35.
  - <sup>5</sup> Véase, con bibliografía anterior, M.ª S. SALVADOR, *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Alpuerto, Madrid, 1990.
  - <sup>6</sup> Véanse, sobre todo, los trabajos de J. SUBIRACHS I BURGAYA, J.: *L'Escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936*, La Llar del Llibre, Barcelona, 1986, págs. 27, 113 y 133; y *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1994, págs. 151 y 246-247.
  - <sup>7</sup> Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*, Imprenta Municipal, Madrid, 1909, p. 218; E. SERRANO FATIGATI, "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. X: Últimos años del siglo XIX y primeros del XX", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, vol. XIX, p. 153; y M. S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 155-159.
  - <sup>8</sup> Véase, sobre todo, C. QUEVEDO PESSANHA, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947, pp. 78-81.
  - <sup>9</sup> Véase, sobre todo, E. BARRÓN CASANOVA, *Un escultor olvidado*, Madrid, 1977, pp. 150-154.
  - <sup>10</sup> Véase, sobre todo, L. VILLAR PARDO, *Monumentos de Santander. Estatuas, placas y motivos ornamentales*, Ediciones de Librería Estudio, Santander, 1990, pp. 9-10.
  - <sup>11</sup> Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, pp. 170-175; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, 126 y 128; C. QUEVEDO PESSANHA, 1947, pp. 97-100; M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, 122-127.
  - <sup>12</sup> Véase, sobre todo, J. L. MELENDREAS GIMENO, "Monumento a Guzmán el Bueno, obra del escultor Aniceto Marinas", en *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 1229-1239.
  - <sup>13</sup> Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, 238-239; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, 147-148 y 153; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, 185-189.
  - <sup>14</sup> Véase, sobre todo, M. ESPIAU, *El monumento público en Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 24, 70 y 139-142.
  - <sup>15</sup> Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, pp. 143-147; E. SERRANO FATIGATI, 1911, 116 y 134-135; M. BRÚ ROMO, *La Academia Española de Bellas Artes de Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971, pp. 145-146; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, 44-52.
  - <sup>16</sup> Véase, sobre todo, C. QUEVEDO PESSANHA, *ob. cit.*, págs. 101-105.
  - <sup>17</sup> Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, pp. 317-330; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, pp. 147; M. BRÚ ROMO, *ob. cit.*, 165; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 133-143.
  - <sup>18</sup> Véase, sobre todo, J. FABRE, *Guia d'Escultures als carrers de Girona*, Girona, 1985, p. 41.
  - <sup>19</sup> Véase, sobre todo, J. SUBIRACHS, *ob. cit.* 1986, pp. 123 y 134; J. SUBIRACHS, *ob. cit.*, 1994, pp. 151.
  - <sup>20</sup> Véase, sobre todo, D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, "El monumento al marqués de Laríos en Málaga y la problemática de la escultura decimonónica", *Boletín de Arte. Universidad de Málaga* n.º 1, 1980, pp. 179-188.
  - <sup>21</sup> Véase L. SAZATORNIL RUIZ, *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 1997, pp. 92-93.
  - <sup>22</sup> Véase: F. J. PORTELA SANDOVAL, "Julio González Pola y la escultura conmemorativa española en los albores del siglo XX", *El Museo de Pontevedra*, XXXIX, 1985, p. 274; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 266-270.
  - <sup>23</sup> *El monumento público. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910*, Madrid, 1910, pp. 49-50. Sobre el monumento, véase, sobre todo: J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, 283-287; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, 120; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, 235-243.
  - <sup>24</sup> Véase, sobre todo, E. INFIESTA COULLAUT-VALERA, *Guía para ver y sentir el monumento a Bécquer*, Biblioteca de Ediciones Andaluzas, Sevilla, 1981. También, entre otros, M. ESPIAU, 1993, pp. 221-222.
  - <sup>25</sup> Véase, sobre todo, SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 292-297.
  - <sup>26</sup> Citado por C. CHEVILLOT, "Le socle", en *La sculpture française au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986 (Cat. Exp.), p. 251.
  - <sup>27</sup> *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 282-283 (en colaboración con M. FREIXA).
  - <sup>28</sup> Véase, sobre todo, G. de BONA, G. DE: "Estatua de Trueba", *Euskalerraren Alde*, 1913, v. III, pp. 618-623. También: C. QUEVEDO PESSANHA, *ob. cit.*, pp. 125-127.
  - <sup>29</sup> Véase, sobre todo, J. M. PARAJA, *La estatuaría en Asturias*, Gijón, 1966, p. 117; y J. URREA FERNÁNDEZ, *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1980, p. 149.
  - <sup>30</sup> Véase, sobre todo, J. M. PARAJA, *ob. cit.*, p. 95..
  - <sup>31</sup> Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, pp. 151-152; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, pp. 116, 135 y 141; M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 53-60.
  - <sup>32</sup> Véase, sobre todo, J. RINCÓN LAZCANO, *ob. cit.*, 291-313; E. SERRANO FATIGATI, *ob. cit.*, p. 126; C. QUEVEDO PESSANHA, *ob. cit.*, pp. 230-232; y M.ª S. SALVADOR, *ob. cit.*, pp. 244-251.
  - <sup>33</sup> Véase, sobre todo, PORTELA SANDOVAL, *ob. cit.*, pp. 270-273

## NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Ciudad Universitaria de Canto Blanco. 28049 MADRID). Teléf. 397 46 11

El **texto** de los trabajos deberá redactarse de forma definitiva, con una extensión máxima de 50 páginas y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada se escribirá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicados con su dirección postal y teléfono. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención. A continuación se añadirán dos resúmenes, en español y en inglés, con una extensión aproximada de 20 líneas que, a ser posible, distinga las motivaciones del artículo, el estado de la cuestión, la idea general, el método o las conclusiones que el autor considere convenientes para hacer comprensible su contenido.

Se presentará una copia en papel de formato DIN-A4 actualizada, que contenga todos los cambios o modificaciones que el autor hubiera realizado y **soporte informático**, preferentemente para PC en un programa estándar (Microsoft Word, WordPerfect). Para mayor seguridad los autores deberán entregar dos copias de cada fichero en el mismo disquete.

El **texto** se escribirá evitando la introducción de códigos de cualquier tipo (sangrados, tabuladores, cambios de letra, doble retorno de carro, etc.). Las tablas, cuadros, etc. se presentarán en hoja aparte.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto y con sus mismas características de escritura que el resto.

Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en versalita o minúsculas, con los títulos de los libros, los nombres de revistas y abreviaturas en latín en cursiva, y entrecomillando los artículos, comunicaciones a congresos, o capítulos de obras colectivas, cuidando que no falte ningún dato imprescindible.

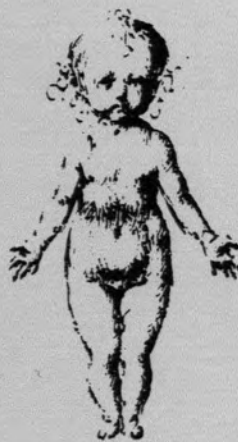
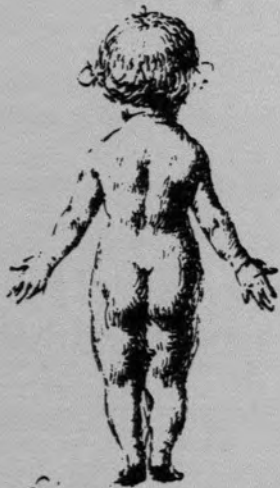
Las **ilustraciones al texto**, tanto si son mapas, fotografías, planos o dibujos a línea, serán considerados a efectos de su identificación y rotulación como figuras y numerados correlativamente (Fig. 1, Fig. 2, etc.). El Consejo de redacción hace hincapié en la calidad de los originales que sean presentados como **ilustraciones**, prefiriendo fotografías en blanco y negro, o en color (13 x 18 cm. o mayor), diapositivas o transparencias en color, planos en papel vegetal o poliéster, todo ello bien contrastado, reservándose en todos los casos la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas las **figuras** irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes, haciendo constar en ellos: autor, obra, edificio, lugar de localización, cronología, o lo que el autor estime más oportuno.

El **Consejo de Redacción** se reserva el derecho de rechazar todos aquellos artículos que no se adapten estrictamente a las normas de presentación de originales.

### Ejemplos de citas:

PEREDA ESPESO, F. "Escultura y teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del Deán Diego Velázquez de Cepeda", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol.VI. 1994. pp. 179-196.

DOMINGUEZ CASAS, R., *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques*, Madrid, 1993.



UNIVERSIDAD AUTONOMA  
DE MADRID