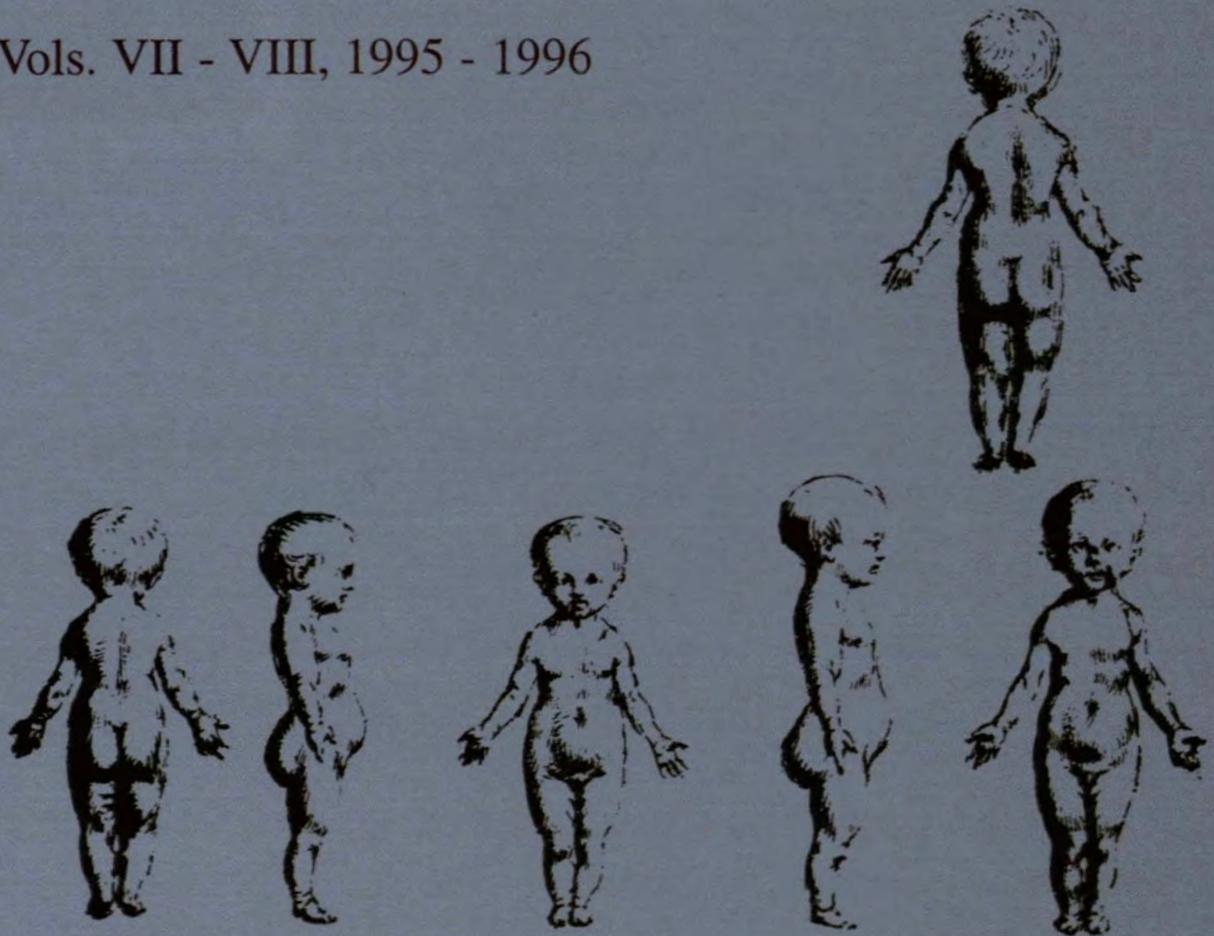


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vols. VII - VIII, 1995 - 1996



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA Y TEORÍA
DEL ARTE



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vols. VII - VIII, 1995 - 1996

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

EDITOR :

Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor

CONSEJO DE REDACCIÓN :

Dr. D. Fernando Marías
Dr. D. Alfoso Rodríguez Gutiérrez Ceballos
Dr. D. Rogelio Buendía
Dr. D. Isidro Bango Torviso
Dra. Dña. Lourdes Roldán Gómez

DIRECCIÓN DE LA REDACCIÓN

Anuario del Departamento del 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
Tlfno. (91) 397 46 11

I.S.B.N: 84-922475-0-9

Depósito Legal: M-30918-1989

Imprime : Industrias Gráficas Caro, S.L.
Gamonal, 2 - 28031 Madrid.



Placas de Marfil Etruscas en la Península Ibérica

Laura Rodríguez
Universidad Autónoma de Madrid

SUMARIO

Placas de marfil etruscas en la Península Ibérica. LOURDES ROLDÁN GÓMEZ	9
Notas y recuerdos del robo, desperfectos y restauraciones de la joya prerrománica asturiana de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. CARLOS CID PRIEGO	25
Sobre la cronología y el autor de la imagen románica de Sta. María la Real de Irache (Navarra). JAVIER MARTÍNEZ AGUIRRE.....	45
Liturgia y culto en las iglesias de Palladio. ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ CEBALLOS.....	51
Las estatuas de bronce de El Escorial. Datos para su historia III. AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA.....	69
Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido. DAMIÁN DOMBROWSKI	87
Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya. ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	95
Teodoro Ardemans, Pintor. ÁNGEL ATERIDO CARRILLO	133
El Sagrario de la catedral de Granada y la Junta de Maestros de 1737. RENÉ TAYLOR	149
La cultura de Ventura Rodríguez y la biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez. JUAN LUIS BLANCO MOZO.....	181
En torno al <i>Último día de Sagunto</i> de Francisco Domingo Marqués y el <i>Mosaico de Alejandro</i>. FERNANDO QUESADA SANZ.....	223
Cambó y su legado artístico a través de la Prensa Española de postguerra. MIGUEL CABAÑAS BRAVO.....	229

Placas de Marfil Etruscas en la Península Ibérica

Lourdes Roldán Gómez

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN

En el presente artículo estudiamos algunas placas de marfil figuradas de procedencia etrusca, aparecidas en un depósito votivo de la necrópolis ibérica de Los Villares en Albacete. Tanto la iconografía de las placas, con escenas de banquete, como la técnica empleada las identifican como elementos fabricados en centros etruscos a finales del s. VI a. C.

SUMMARY

In this article we study some figured ivory plates found in a votive deposit in the Iberian cemetery of Los Villares in Albacete. The iconography of the plates with banquet scenes, and the technic employed, identified this plates as elements manufactured in Etruscan centers in the finally of the VI century B.C.

La presencia de materiales etruscos en la Península Ibérica, si bien no muy abundantes, es algo considerado hoy normal gracias a los hallazgos que tradicionalmente se han venido documentando y que se han mantenido en los últimos años. Estas evidencias explican, en parte, la larga tradición de publicaciones sobre la presencia etrusca en nuestra península que podrían remontarse a la década de los años 50 centradas fundamentalmente, en la presentación científica de materiales arqueológicos y una constante preocupación por el significado cultural de los mismos en el marco de la Península Ibérica; si bien, estos trabajos, quedaron un poco al margen del desarrollo de los estudios etruscológicos que tan en boga estuvieron en la primera mitad de siglo¹. No obstante, a pesar del reciente incremento de los hallazgos, podemos decir que los yacimientos en los que aparece, mayoritariamente costeros, siguen siendo escasos, así como su número si lo ponemos en relación con las importaciones fenicio-púnicas o griegas. Estos materiales

tienden, sobre todo, a cerámicas de *bucchero nero* y ánforas y, ya en menor medida, cerámicas etrusco-corintias, bronce y algún objeto en hueso.

Uno de los principales temas de discusión, especialmente en los últimos años, ha sido la definición de los cauces por los que estos materiales habían llegado a la Península y, muy en particular, la naturaleza de sus agentes distribuidores, planteándose el problema de si considerar la existencia de un comercio etrusco original en nuestras costas. Ante estas cuestiones las opiniones, todavía hoy, se encuentran divididas entre los que consideran al comercio foceo como agente intermediario en su llegada; aquellos que creen que su difusión se realizó, más bien, a través de la actividad comercial fenicia y, por último, aquellos otros que defienden que puede deberse a un comercio directo con los etruscos. Esta última teoría, de más reciente aceptación, se ha defendido en función de la dispersión únicamente costera de las cerámicas etruscas². Sin embargo, nuevas piezas etruscas aparecidas en las tierras del interior peninsular,



Fig. 1.- Mapa de difusión en la Península Ibérica de productos etrusco-itálicos y de sus imitaciones según Almagro, 1992. Ampliado con la incorporación de nuevas placas de marfil: 1.- Los Villares (Hoyangonzalo, Albacete); 2.- Jaén; 3.- Mérida

en particular en Castilla-La Mancha y Andalucía, obligan a ampliar de manera significativa el área de dispersión de estos materiales, si bien ello no supone tener que descartar de manera obligada un comercio etrusco de primera mano³.

Con todo ello, los materiales que aquí presentamos, unas placas figuradas de clara procedencia etrusca, suponen una importante novedad en un doble sentido. En primer lugar suponen una aportación más al elenco, todavía reducido, de materiales etruscos aparecidos en la Península Ibérica (Fig.1). Pero, en esta ocasión no se trata de los materiales habituales (anforas o de *bucchero nero*) sino de piezas de lujo en el sentido más literal de la palabra. No solo es que se trate muy posiblemente de marfil, difícil de conseguir en los ámbitos comerciales mediterráneos⁴, sino también por lo que respecta a su misma funcionalidad, ya que se trata de placas figuradas empleadas para decorar cajas de tocador.

La importancia de este tipo de piezas, así como su interpretación como revestimiento de cajas para contener cosméticos o joyas, parece clara gracias a los trabajos de J.R.Jannot⁵ (Fig.2) y en este sentido las placas halladas en la necrópolis de Villares suponen una aportación más a su conocimiento, así como del "mobiliario" en las sociedades protohistóricas peninsulares. Los datos al respecto son aún hoy por hoy difíciles de rastrear debido a la escasez de hallazgos de este tipo con que contamos, dado el carácter eminentemente perecedero de estas piezas como: madera, marfil y hueso.

Por último, la presencia de estas cajas de tocador en el ambiente de necrópolis ibérica de Los Villares plantea una serie de expectativas de interpretación conceptual e ideológica que podemos concretar en algunos aspectos, gracias a las iconografías representadas tan sugerentes como las escenas de *symposium* y satiros danzantes.

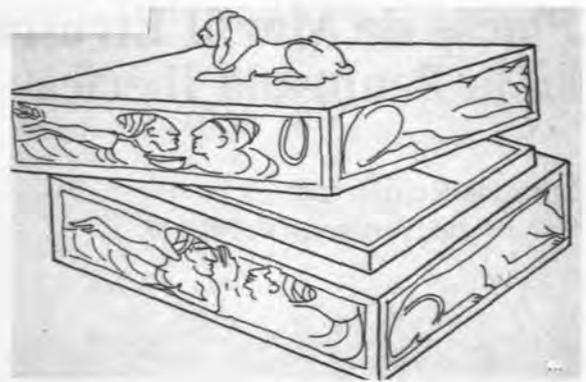


Fig. 2.- Dibujo reconstructivo de una caja de madera con decoración de placas de marfil. según J. Jannot, 1987.

Todo ello nos mueve a presentar, justificadamente creemos, un primer estudio de estas placas de marfil que, como luego comentaremos, no suponen un *unicum* en nuestra Península a la luz de más recientes hallazgos.

EL LUGAR DEL HALLAZGO

Las placas de marfil decoradas que presentamos formaban parte de un depósito votivo (un *silicernium*) dedicado a un personaje de alto rango de la sociedad ibérica, un caballero a tenor de su escultura a caballo colocada encima de su tumba que ha aparecido en la necrópolis de Los Villares en Hoya Gonzalo (Albacete)(fig. 3) un área de importante concentración de yacimientos ibéricos como Pozo Moro, Hoya de Santa Ana y Cerro de Los Santos.

La citada necrópolis, cuyos principales materiales se han dado a conocer a través de una variada bibliografía⁶, fue excavada entre los años 1983 y 1990. Situada, como comentábamos, en pleno corazón del territorio ibérico, en la submeseta sur, muestra a través de sus varias fases de uso algunas de las características que podemos considerar como definitorias de la sociedad ibérica tanto desde su momento de formación, como durante el periodo clásico, dada la cronología del yacimiento que abarca desde finales del s.VI a.C., hasta los comienzos del s.IV a.C.

Los materiales que presentamos se encuadran en la *Fase II*, la más rica y mejor conocida desarrollada durante el s.V a.C. En ella se documentan cremaciones en hoyo con urna y ajuares depositados, tanto dentro, como fuera de la misma. Estos documentan elementos variados que abarcan desde cerámicas de importación griegas, joyas cerámicas indígenas, fibulas y otros objetos personales. Se generalizan en esta fase las cubriciones tumulares que, en ocasiones, eran rematadas



Fig. 3.- Necrópolis tumular de Los Villares en Hoyagonzalo, Albacete.



Fig. 4.- Necrópolis de Los Villares (Hoyagonzalo, Albacete). Detalle del silicernium aparecido en el túmulo 19.

enterramientos permiten documentar la existencia de verdaderos rituales funerarios que evidencian la alta complejidad social de esta cultura, propia de su rango urbano y donde el consumo de vino, entre otros elementos, estaría presente tal y como documentan las vajillas halladas⁷.

A un momento avanzado de la citada *Fase II* de la necrópolis corresponde el hallazgo de dos *silicernia*, la llamada "Tumba 25" o primer *silicernium* y un segundo, que ahora tratamos, documentado en el interior de la estructura tumular nº 20. Ambos contienen seriaciones de materiales parecidas y están fechados con precisión gracias a la presencia, entre otros elementos, de cerámicas áticas de *Saint Valentin*.

El *silicernium* de la tumba tumular nº 20 apareció dentro de un hoyo, practicado sobre el suelo y endurecido gracias a la cremación de los materiales *in situ* y que se cerró por un nivel de adobes rectangulares enlazarados. Los objetos hallados en el interior relacionan, tal y como hemos indicado, muy estrechamente ambos *silicernia*. Se trata de objetos de metal (bronce y oro fundamentalmente); cerámicas indígenas (ollas pequeñas, ollitas trípode, vasijas bitroncocónicas, fustayolas y pequeñas piezas filiformes difíciles de interpretar); cerámicas áticas y los marfiles trabajados objeto de este estudio (Fig. 4).

Los marfiles, en la actualidad algo deformados por el efecto del fuego, son placas rectangulares de aproximadamente 100 x 170 mm y 4 mm de grosor. La reconstrucción de este tipo de piezas como placas que se incrustaban en las paredes de pequeñas cajas, o cofres de madera, para decorarlas parece segura⁸ (Fig. 2).

Su reciente restauración ha permitido analizar sus características, compararlas con paralelos de procedencia etrusca y poder encuadrarlas dentro de los grupos *primero* y *segundo* del periodo tardo arcaico⁹. Nos

encontramos ante piezas originarias de Vulci que, según las hipótesis tradicionales, habrían sido realizadas fundamentalmente para satisfacer un consumo aristocrático de la elite local y, por tanto, con una exportación hacia Occidente muy limitada¹⁰.

DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS

Pieza nº 1.- Placa de revestimiento en marfil con escena de silenos. Incompleta. Dos fragmentos (Fig. 5, Fig. 6).

Se trata de una placa de marfil dividida en dos fragmentos que no llegan a unir entre sí, ambos con la representación de sendas figuras de silenos.

El primer fragmento constituye la parte derecha de la placa, de 2,4 cm. de longitud; 2,1 cm. de anchura y 3 mm. de grosor medio roto en su lado izquierdo y en el que una figura ocupa todo el espacio disponible. Se trata de la parte superior de un sileno representado con el cuerpo de frente y el rostro de perfil, hacia la derecha, al que le falta el brazo derecho y la parte anterior del rostro. El personaje muestra las características habituales en estos seres grotescos con barba en punta, hacia delante, las orejas puntiagudas y un peculiar peinado en el que el cráneo aparece liso, de modo que parece estar tocado con un casquete del que salen en la parte inferior trasera cinco largos mechones que se levantan hacia atrás sobre la espalda. El torso y comienzo de la parte inferior del cuerpo están representados con detalle, señalando claramente el pecho, pezones y el ombligo, mientras que el brazo izquierdo se eleva hacia atrás. La mano esquematizada, de dedos extremadamente alargados, que probablemente indica el movimiento de la danza, se representa sobre la cabeza. En la parte inferior, tras la figura, se ha tallado lo que parece ser el final de su cola animal.

Los lados superior y derecho de la representación



Fig. 5.- Detalle de la figura de un sileno en una de las placas de marfil decoradas de Los Villares, *silicernium* de la tumba 20 y reverso de la misma (pieza nº 1).

Los lados superior y derecho de la representación están enmarcados por una moldura lisa y plana que en dos puntos es invadida por la figura, en la parte superior por la mano del sileno y en la parte derecha por el codo. Por fuera de la moldura aparece representada una línea de ovas de talla cuidada que constituye el remate exterior de la placa y que, posiblemente, iría recubierta con lámina de oro. Ni en este, ni en el resto de los fragmentos se han conservado restos de policromía que, indudablemente, hubieron de llevar.

El segundo fragmento, menos completo que el anterior, mide 3 cm. de longitud; 3,1 cm. de anchura y 4mm. de grosor y está roto en tres de sus lados, superior y laterales, mientras que el inferior permanece intacto.

En él se representa una segunda figura de sileno, de frente y con el rostro vuelto hacia la izquierda. El brazo derecho aparece doblado sobre el torso mientras que el izquierdo, que no se conserva, parece haber estado dirigido hacia delante. El rostro del sileno, del que solo se conserva la parte inferior, muestra el mismo aspecto grotesco con la nariz bien definida, la boca formando una sonrisa a modo de mueca y enmarcada en una frondosa barba dirigida en punta hacia delante. La única mano conservada está representada de forma semejante al anterior sileno, es decir, con los dedos exageradamente alargados y junto a la figura aparece dibujada parte de la cola del sileno. Su disposición afrontada y la representación del cabello y de los brazos y las manos responden al estereotipo de silenos danzantes¹¹.

Ambos fragmentos son muy semejantes en cuanto a estilo e iconografía. Se trata de un trabajo esmerado de talla cuidada, cuyos detalles mas representativos se

realizan de forma precisa. La parte inferior, en ambos casos, es lisa y carece de remate, lo cual indica que la escena se completaría con una segunda placa en la que debería aparecer la parte inferior del cuerpo de los silenos. De esta manera se formaría un conjunto de dimensiones mas cuadradas constituido por dos placas rectangulares con representaciones complementarias. Muy bien podrían corresponder a la decoración de la tapa de la caja, tal y como sucede en otros ejemplos etruscos. El recorte triangular del primero de los fragmentos, dado su corte regularizado, posiblemente responda a algún tipo de remache que sujetaría las placas sobre el soporte original. Ello estaría complementado con el rallado inciso intencionado que, con una disposición sesgada de derecha a izquierda, se dispuso a lo largo de todas las placas, así se conseguiría una mejor adhesión de la cola empleada para su sujeción al soporte original. En el caso concreto de nuestra caja de estudio no se han hallado letras del alfabeto etrusco, tal y como es relativamente frecuente en otros ejemplares aparecidos¹², incluso, de nuestra Península como en el hallazgo efectuado en Andalucía¹³.

Pieza nº 2.- Placa de marfil con escena de banquete. Fragmentada (Fig. 6, Fig.8).

Se trata de una placa rectangular, de 6 cm. de longitud; 1,7 cm. de anchura y 4 mm. de grosor de la que no se conserva el extremo izquierdo por efecto del quemado del *silicernium*. Representa, si duda, una escena de banquete en la cual aparece un personaje que ocupa toda la superficie disponible. Aparece representado con el cuerpo de 3/4 y la cabeza de perfil, reclinado sobre un lecho y dirigiendo su mirada hacia la

Fig. 6.- Detalle de la figura del comensal en una de las placas de marfil decoradas de Los Villares, *silicernium* de la tumba 20 (pieza n° 2).

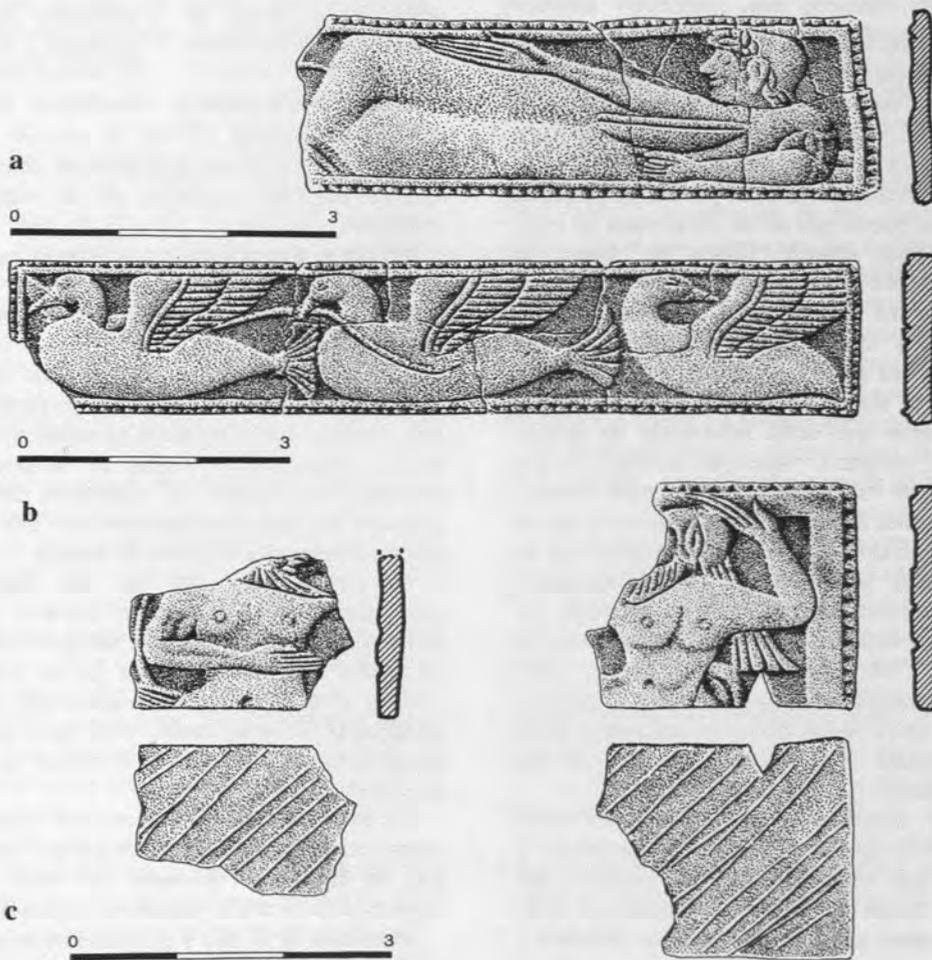


Fig. 7.- Placas de marfil decorado de la necrópolis de Los Villares (Hoyagonzalo, Albacete).

a) figura de un comensal (pieza n° 2).
b) representación de 3 ánades (pieza n° 3).
c) figuras de silenos (pieza n° 1) y reverso de los dos fragmentos.



Fig. 8.- Placas de marfil decorado de Los Villares (tumba 20), con representaciones figuradas con representación de silenos, trío de ánades y simposiasta.

derecha. En el lado derecho de la placa puede verse la parte superior del cuerpo del personaje, apoyado sobre el brazo izquierdo y cuya mano sujeto una clica de pié de copa mientras que, el derecho, lo dirige extendido hacia delante invitando a la danza (placa de los silenos); o quizás, mas genericamente, al baile y la bebida propia de todo *symposium*, puesto que de un simposiasta se trata. Su mano derecha aparece tallada de forma ya característica, con los dedos exageradamente alargados.

La cabeza se ha realizado con detención, con el cabello recogido y tocado por lo que parece ser una corona de laurel. El perfil esta bien definido con nariz prominente y boca abierta en una leve sonrisa. La parte inferior del cuerpo que debía representar las piernas aparece, por el contrario, vagamente definida, lo que unido a su carácter incompleto no nos permite detallar. Su posición reclinada insinuaría una *kline* sobre la que se apoya su brazo y codo izquierdo en lo que parece ser un cojín o almohadón, las piernas se disponen alargadas, cruzando cómodamente la derecha sobre la izquierda. En la esquina inferior izquierda de la placa se conservan dos líneas incisas, mas una tercera superior cuya interpretación no deja de ser una pura hipótesis: pliegues del manto a la altura de los piés y lo que podría ser el contorno de alguna pieza metálica presente en los banquetes para beber, o servir.

La placa se encuentra enmarcada por una doble moldura, ambas de grosor semejante, lisa la interna y decorada con una banda de ovas la exterior, que constituyen el remate de la placa. Muestra un estilo semejante a la placa anterior, de contornos definidos y detalles bien marcados. Por sus dimensiones, decoraría muy posiblemente uno de los frontales de la caja.



Fig. 9.- Detalle de un ánade en una de las placas de marfil decoradas de Los Villares, silicernium de la tumba 20 (pieza nº 3).

Pieza nº 3.- Placa de revestimiento de marfil con representación de ánades. Fragmentada y completa (Fig. 9. Fig. 8).

Se trata de una placa de revestimiento rectangular de 10 cm. de longitud; 1,7 cm. de anchura y 5 mm. de grosor que se conserva prácticamente completa, a falta de un pequeño fragmento en la esquina inferior izquierda.

En ella se representa una procesión de tres ánades que desfilan hacia la izquierda, con las alas en alto y la cola estirada hacia atrás. En todos ellos el cuerpo es liso y en la cabeza solo se señalan el pico y el ojo izquierdo. Las alas, que aparecen cortadas en su parte superior están trabajadas de manera diferente en dos partes; la anterior lisa, mientras que la posterior se divide en dos registros en los cuales sendas bandas de incisiones paralelas marcan con claridad la disposición horizontal del plumaje. La cola esta formada por una sucesión de plumas desplegadas en forma de abanico.

La representación de los tres ánades no es exactamente igual, ya que, el primero desfila hacia delante, con la cabeza en alto, mientras que el segundo la inclina levemente llevando en su pico un tallo, vegetal, a modo de guirnalda plasmando así un vuelo entrelazado. El tercer ánade, cuya figura esta cortada a la altura de la cola, vuelve la cabeza completamente hacia atrás.

La placa está enmarcada por sus cuatro lados del mismo modo que en el caso anterior por doble moldura, lisa la interior y decorada con ovas la exterior, constituyendo el remate externo de la propia placa.

El cuidado de la talla y el detallismo en el acabado de las figuras así como en el remate de ovas indican que se trata de un trabajo de indudable calidad artística y técnica, propia de los talleres etruscos.

Por sus medidas ésta placa, así como aquella otra con

la escena de banquete, pensamos que corresponderían a los lados largos de la caja.

OBJETOS DE ARTE Y COMERCIO ETRUSCO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Como hemos ya comentado con anterioridad, la presencia etrusca en la Península Ibérica ha venido tradicionalmente definida por las importaciones de cerámicas de *bucchero nero*, anforas vinarias y cerámicas etrusco corintias, además de otros materiales - objetos de lujo como metales o marfiles- cuya presencia es muy inferior a las anteriores. Las mayores concentraciones de aquellos productos se sitúan principalmente en dos focos costeros, en la zona emporitana: Ampurias, Ullastret e Illa d'en Reixach y el otro en la zona mediterránea del sur peninsular, en yacimientos fenicios como Villaricos, Guadalhorce o Toscanos y zona tartésica de Huelva. En los últimos años, se han ido documentando algunos otros hallazgos en las provincias de Castellón y Valencia¹⁴ y Málaga.

No obstante, a pesar del aumento efectivo de los hallazgos y de la realización de un Congreso monográfico sobre el tema nuestro conocimiento actual es aún parcial y no permite, todavía, grandes precisiones. Prueba de ello son las distintas opiniones vertidas en el citado Congreso o expuestas periódicamente en otras publicaciones, sobre aspectos tan importantes como quienes fueron los agentes responsables de la distribución de estos productos y, en relación con ello, cuales las rutas comerciales por las que transitarían. Aspectos básicos, a su vez, de cara a valorar los procesos de aculturación que ello pudo suponer.

Los materiales etruscos de la zona emporitana se han venido considerando como fruto de una prolongación del comercio etrusco con el sur de Francia en un momento fechable a finales del s.VII a.C. y, por tanto, con anterioridad a la aparición de los primeros productos griegos en el primer cuarto del s.VI a.C. A partir de los comienzos del s. VI a.C., con la aparición de los primeros productos griegos, se aprecia una notable disminución del *bucchero* y de las cerámicas etrusco-corintias hasta que, finalmente, desaparecen a finales de siglo al ser remplazadas por la cerámica ática contra las que, evidentemente, no podrán competir¹⁵. Permanecieron, no obstante las importaciones anforicas denotando una continuada utilización del vino etrusco.

En el área empordanesa las importaciones que se han documentado en la franja costera se inician en el segundo cuarto del s.VI a.C., se hacen progresivamente mas numerosas y comienzan a disminuir a partir del tercer cuarto de siglo desapareciendo, por completo, el *bucchero nero*, y perdurando, no obstante el material

anfórico hasta el s.IV a.C.¹⁶. Consideradas como una prolongación del comercio etrusco en la costa del Golfo de León, estas importaciones habrían podido realizarse sin necesidad de intermediarios¹⁷. Sin embargo, los materiales etruscos hallados en la zona de Castellón, en un momento anterior al auge del comercio massaliota, se han explicado como fruto de la acción mercantil fenicia que habría sido responsable, entre fines del s.VII a.C. y la primera mitad del s.VI a.C., de la distribución de productos etruscos a partir de Ebusus¹⁸.

A partir de la mitad del s.VI a.C. y coincidiendo con la fundación de Massalia, las opiniones se encuentran divididas entre los que consideran responsable de las importaciones etruscas en la Península a los focos o a los fenicios.

La primera propuesta, que es la más generalizada, se basa en el hecho de que los hallazgos de la zona catalana se asocian en general con productos griegos o con el horizonte comercial focense¹⁹. Incluso los hallazgos del Mediodía Peninsular, que proceden de yacimientos fenicios como Villaricos, Guadalhorce o Toscanos, suelen ir asociados a importaciones de cerámica jonia. De igual modo ocurre en Huelva, donde la presencia de cerámicas etruscas en la primera mitad del s.VI a.C. viene asociada a cerámicas arcaicas griegas²⁰.

Los defensores de la hipótesis fenicia, a través de Ibiza, para la importación de los materiales etruscos antiguos en el país valenciano, sin embargo, consideran posible que en el siglo V a.C. la redistribución de éstos materiales se realizase a través del circuito Massaliota²¹. También se ha considerado la posibilidad de que los agentes de transporte en los asentamientos fenicio-punicos como Villaricos, Toscanos, Málaga y Guadalhorce fueran los propios fenicios²².

De cualquier manera, parece claro el papel jugado por los focos, especialmente a través de sus colonias de Massalia y Ampurias, en la comercialización de los materiales etruscos, junto con otros productos griegos, por las costas del Levante español. Los mismos agentes debieron ser responsables de la comercialización hacia el interior de estos productos griegos y etruscos, como parecen demostrarlo las asociaciones que nos documentan algunos yacimientos, aunque su redistribución hacia el interior debió ser consumada físicamente por elementos ya indígenas a través de una red viaria terrestre preexistente, como mínimo desde época tartésica. Este papel activo del agente ibérico comienza a dibujársenos cada vez con mayor claridad a tenor de sucesivos registros escritos en donde aparecen citados nombres ibéricos como agentes de transacciones comerciales²³.

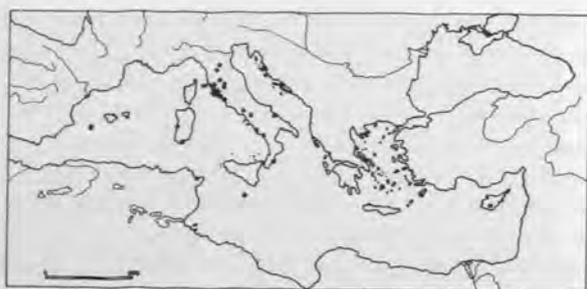


Fig. 10 - Mapa de distribución de las placas de marfil etrusco en el Mediterráneo, según M. Martelli, 1985.

PRODUCCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE LOS MARFILES ETRUSCOS.

El uso del marfil, cuya tradición se remonta al tercer milenio, fue considerado en la Antigüedad como un objeto de lujo al que se atribuían, incluso, caracteres divinos. Su talla no era fácil, con el inconveniente añadido de que su manipulación no permitía rectificaciones y necesitaba una larga práctica antes de lograr la maestría en el trabajo. Durante mucho tiempo la materia prima fue monopolio egipcio, pero a mediados del segundo milenio se usó de forma intensa en el Próximo Oriente donde los fenicios y sirios llegaron a ser buenos artesanos a partir de la práctica adquirida mediante el trabajo de la madera de cedro²⁴.

En Etruria, como hemos comentado, el uso del marfil es fruto de sus contactos con el mundo oriental, documentándose a partir del s.VII a.C. Su evolución puede seguirse en Praeneste, donde se establecieron talleres orientales que dieron lugar, posteriormente, a un artesanado local²⁵. Como todo material difícil de obtener, el marfil fue siempre en el mundo etrusco un elemento de lujo, ligado en gran parte al *mundus muliebris* y de la clase aristocrática para la realización de cajas, espátulas para ungüentos, agujas del cabello, peines etc. Muchos de estos objetos eran policromos, o se acompañaban de otros materiales, también de lujo, que favorecían una variabilidad cromática, como ambar, oro, o plata.

El estudio y sistematización de la producción de marfiles etruscos lo debemos a Y.Huls²⁶ quién, en 1957, realizó un importante trabajo que continua siendo válido en la actualidad en muchos aspectos. Mucho más reciente es el trabajo de Marina Martelli centrado, en esta ocasión, en los marfiles tardo-arcaicos y en donde se recogen hallazgos posteriores sistematizándolos y estableciendo una clasificación en cuatro grupos distintos. Ambos trabajos, junto con algunos otros de carácter más parcial, nos proporcionan hoy un correcto conocimiento en torno a la producción y comercialización de los marfiles etruscos durante los siglos VI a.C. al IV a.C.

Como es sabido, los estudios de Huls definieron la

existencia de una primera fase en el trabajo del marfil etrusco de clara influencia oriental (Ciclo Orientalizante)²⁷. La calidad de estos primeros productos hace difícil hoy diferenciar muchos de los mismos de aquellos otros de procedencia oriental que habían constituido sus modelos. En efecto, sus contactos comerciales con los pueblos del mediterráneo les permitieron conocer y admirar los marfiles trabajados en centros chipriotas y Levante llegados hasta sus costas por intermedio del comercio fenicio-chipriota. El gusto etrusco por estos productos de calidad provocaría el establecimiento de marfilistas en Italia central, así como el desarrollo de una producción indígena que seguiría muy de cerca, tanto las técnicas, como la iconografía de los artesanos orientales²⁸.

El segundo grupo establecido por Huls se define, a diferencia del primero, como un estilo propiamente etrusco en el que se dieron influencias jónicas muy marcadas; algo general en el periodo arcaico del arte etrusco. En este momento en el que los griegos comerciaban con la materia prima por intermedio de los egipcios se realizaron en este material mayoritariamente placas rectangulares talladas que decoraban cajas, o cofres, realizados en madera. En ellas fueron habituales las escenas de banquete, de caza y carreras, jinetes, silenos y algunos temas animalísticos (de gran influencia jónica). Huls considera como probable centro de producción la ciudad de Tarquinia²⁹.

Durante el periodo clásico comenzaría la decadencia del artesanado con una producción cada vez más industrializada y una consecuente esquematización de los temas conjunta a la progresiva decadencia de la calidad artística. La iconografía se fue reduciendo a representaciones animalísticas al tiempo que el marfil se iría sustituyendo por el hueso, del que es buen ejemplo la placa de Puig dels Molins³⁰.

El estudio de Martelli sobre las placas de marfil tardoarcaicas con representaciones figuradas ha supuesto la incorporación de nuevas iconografías parejo a un notable aumento de las piezas catalogadas hasta el momento en anteriores trabajos. La autora recoge ejemplares tanto de la propia Etruria, como de fuera de ella, estableciendo la existencia de cuatro grupos distintos que abarcan entre la segunda mitad del siglo VI y el primer cuarto del siglo V a.C. Los tres primeros se desarrollan en secuencia continua articulados en diversos talleres, mientras que el cuarto refleja un notable cambio de estilo³¹.

La temática en todas ellas es común a otras manifestaciones artísticas del momento de claro origen grecororiental, al igual que el estilo: "realizado con un lenguaje rico y florido, atento a los detalles" que muestra claras influencias jónicas. Según la investigadora se trataría de objetos destinados a un consumo aristocrático y de elite con su centro de producción en Vulci³².

Los grupos primero y segundo de Martelli estarían conectados entre sí y compartirían algunos elementos estilísticos. El primero de ellos se fecha entre el 540-520 y el segundo entre el 540-30 y el último cuarto del s.VI a.C. El tercero de los grupos, el más abundante, se caracterizaría por el empleo más frecuente del hueso y por una decadencia progresiva iniciada ya en el grupo anterior y que afectaría tanto a la temática, con una simplificación del repertorio, como a la propia representación, a partir de entonces más esquemática y de inferior calidad técnica. Este grupo podría ser fechado en el primer cuarto del siglo V a.C.³³. Por último, el cuarto se fecharía entre el 480-470 a.C.

Para M. Martelli la comercialización de estas cajas adornadas con marfiles figurados, destinadas al consumo de las élites aristocráticas locales, no se exportarían al Occidente sino, más bien y de manera ocasional, a las zonas centrales y orientales del Mediterráneo (Fig. 10). Así, por ejemplo, se han hallado estos materiales en Chipre, Rodas, Sur de Italia (Ruvo) y Cerdeña (Nora), siendo el hallazgo de Ibiza el ejemplar más occidental y, posible excepción que confirmaba la regla. Sin embargo, nuestra caja en estudio; una segunda aparecida también en este yacimiento, sólo que mucho más incompleta, el ejemplar jienense; el posible fragmento aparecido en Mérida y, por último, producciones locales (ibéricas) nos obligan, como conjunto, a defender una difusión también por el Occidente mediterráneo y muy en particular, por la Península Ibérica.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS PLACAS.

La representación que aparece en la placa nº2 se trata de una de las características escenas de banquete que aparecen en el Arte Etrusco a comienzos del s.VI a.C. (Fig. 8) tomadas del Arte Griego y que son comunes, en este periodo, a otras manifestaciones artísticas, como la pintura, coroplástica y teoreútica³⁴.

Estas escenas con representaciones de banquetes aparecen a menudo tanto en los marfiles del grupo I, como del grupo II (clasificación de Martelli). Los personajes normalmente aparecen ataviados con un *tutulus*, reclinados sobre el lecho y llevando una copa en la mano que, en ocasiones, alzan mientras que extienden el otro brazo hacia delante para dirigirse a su interlocutor. Sus facciones pueden considerarse características de los ejemplares etruscos de finales del siglo VI a.C.³⁵. Ejemplo del primer grupo es la lastra descubierta en 1882 en la necrópolis del Crucifijo del Tufo en Orvieto, cuya datación puede fijarse entre 540-520 a.C.³⁶ y en la que aparecen dos comensales recostados sobre el lecho en animada conversación. El personaje de la derecha levanta la copa en su mano, al tiempo que se sobre el brazo izquierdo, mientras que el

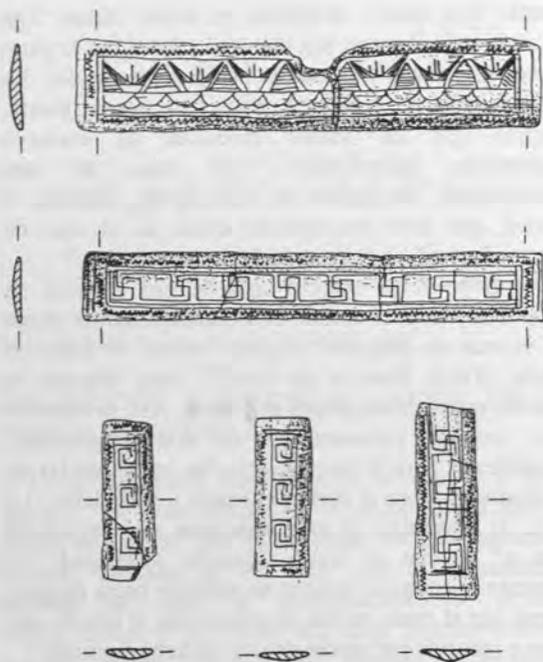
segundo lleva sendos recipientes en ambas manos. Los dos están ataviados con una túnica que les cubre la parte inferior del cuerpo y la cabeza cubierta con *tutulus*. La representación del rostro es característicamente jónica, mientras que las manos muestran un excesivo alargamiento intencionado³⁷. Se trata de una representación compuesta en dos partes, superior e inferior, que debe corresponder como en el caso de nuestra placa nº 1 a la decoración de una tapadera³⁸.

Del grupo II se conocen más de una veintena de ejemplares y en ellos encontramos también nuevas placas con escenas de banquete, algunas incluso de fuera de Etruria: Vulci, Ruvo y de Locri³⁹. Para Martelli la conexión entre ambos grupos es grande. Así, la lastra de Locri, con la representación de dos simposiastas, ejemplificaría para la investigadora las interferencias de los grupos I y II en el perfil del rostro y en la labra. La figura de la derecha es muy semejante a la de nuestra placa nº 2, con el brazo izquierdo sosteniendo un recipiente mientras el derecho se extiende hacia delante, al igual que el modo en que se representa el cabello que aparece recogido por medio de una diadema o corona⁴⁰.

Por lo que respecta a la placa nº 1 con los dos silenos (Fig. 7), encontramos una representación muy semejante en la tumba 103 de Lucca (grupo II de Martelli, nº 39a) en la que aparecen dos sátiros frente a frente⁴¹. Al igual que en nuestra placa, el ejemplar de Lucca está rodeado de un friso de ovas salvo en la parte inferior. También, en este caso, se trata de una placa de revestimiento que adorna la parte superior de la tapadera del cofre y, por su tamaño, se complementaría por una segunda que cubriría la mitad inferior⁴².

Las figuras de silenos aparecen en el arte etrusco en el s.VI a.C., Huls señala que, al igual que las escenas de banquete, estas escenas con representaciones de silenos aparecen sobre distintos tipos de soporte⁴³. Se trata de representaciones tomadas de la cerámica atica a su vez heredera de una tradición corintia que progresivamente humanizan. Los sátiros danzantes representados en la placa nº 1 de Los Villares mostrarían al igual que en el caso del sátiro del Llano de la Consolación, la vertiente mitológica del comasta humano. En la Península Ibérica estas representaciones del mundo de los comastas y de los simposiastas pueden asimismo ser relacionados con el comercio aristocrático y con los ritos del vino⁴⁴.

Hay que señalar, además, la interrelación existente entre las escenas de danza y de *symposium* que aparecen en nuestras placas nº1 y nº2. Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en el llamado Sileno-simposiasta de Capilla (Badajoz) que enlaza conceptualmente al comasta con las representaciones míticas del *symposium* realizado por sátiros. El tema del *symposium* heroizado en su vertiente estática, que tuvo también su desarrollo en el mundo ibérico, tiene su representación en la placa nº 2⁴⁵.



Por último, la placa nº 3 con la representación de tres ánades (Fig. 9) tiene paralelos muy cercanos en ejemplares pertenecientes al Grupo nº 1 de Martelli. De éste grupo se conservan una treintena escasa de piezas provenientes de Tarquinia, Vulci y Orvieto y, ya fuera de Etruria Nora y Marzabotto, estas dos últimas muy semejantes a la nuestra⁴⁶. En la placa de Nora (Cerdeña) aparece un solo ánade, vuelto hacia la derecha, delante del cual se representa una flor de loto. La forma del cuerpo del ave, así como el modo de trabajar las alas, se asemejan a las de los nuestros, aunque en la pieza de Nora aparece con las alas plegadas⁴⁷. El doble enmarque con cadena de ovas al exterior es, asimismo, muy parecido al nuestro.

En el ejemplar hallado en Marzabotto se representan tres aves que avanzan hacia la derecha pero, de nuevo, tanto la forma del cuerpo de los animales, como la representación de las alas desplegadas, son semejantes a las nuestras. También en esta ocasión la primera y la segunda de las aves vuelven su cabeza hacia atrás, del mismo modo que lo hace el tercer ejemplar de nuestra placa.

LOS PARALELOS

Entre los escasos ejemplares de placas etruscas hallados en la Península Ibérica no existe ninguno que se aproxime en su iconografía a las que presentamos. Sin embargo, creemos que la importación de estas cajas de madera con decoración en marfil, o hueso debió ser más frecuente de lo que pudiera parecernos a tenor de tan



Fig. 11.- Placas de marfil decorado de la necrópolis de la Hoya de Santa Anta (Tobarra, Albacete): Decoraciones geométricas y de vegetales estilizados. Según J. Blázquez, 1992.

escasa bibliografía. La mala conservación de estos materiales orgánicos, así como la cremación de muchos de ellos en las necrópolis como amortización definitiva de las piezas ha dificultado, en muchas ocasiones, su conservación hasta nuestros días.

Los ejemplares peninsulares hasta ahora publicados se reducen a una placa de hueso decorada con una esfinge de tipo helénico hallada en Ibiza, y otra placa más, esta vez posiblemente en marfil, decorada con motivos figurados aparecida en la necrópolis de Los Villares en Hoya Gonzalo (tumba 25). Conocemos otros ejemplares esta vez en hueso, procedentes de la necrópolis de la Hoya de Santa Ana en Albacete (Fig. 11)⁴⁸ y, por último, unos fragmentos muy deteriorados en la tumba nº14 de la necrópolis emporitana de Marti⁴⁹. En ambos casos, las representaciones son de tipo geométrico y pensamos que podría tratarse de imitaciones locales. Asimismo, algunos ejemplares semejantes hallados en el Santuario de Cancho Roano han sido interpretados como decoraciones de mobiliario⁵⁰.

La citada placa de Ibiza, fue identificada por Aubert como de procedencia etrusca y encuadrable, según la autora, en el periodo Clásico Antiguo de Huls⁵¹ por su iconografía, ya que en este periodo se popularizaron los temas zoomorfos de carácter puramente ornamental, y por su estilo, de formas poco proporcionadas y adaptadas al espacio rectangular de la placa⁵². Martelli la considera estilísticamente semejante al ejemplar del grupo IV a.C., fechándola en el segundo cuarto del s. V a.C.

La otra caja encontrada en Los Villares y no recogida

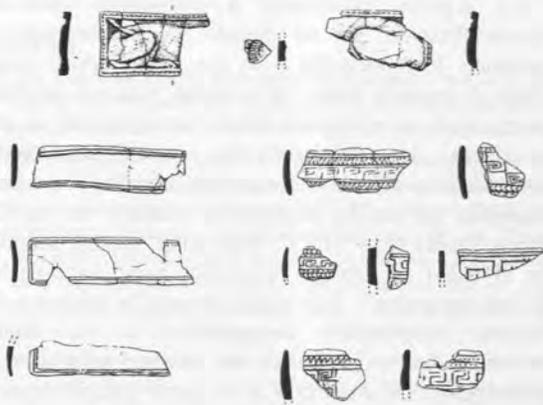


Fig. 12. - Placas de marfil decorado de la tumba 25 (1º silicernium) en la necrópolis de Los Villares (Hoyagonzalo, Albacete): Felinos afrontados y decoraciones geométricas. Según J. Blázquez, 1992.

aquí, apareció en la llamada tumba 25, si bien corresponde a otro *silicernium*. Las condiciones del hallazgo son muy semejantes a nuestro caso de estudio. Así, además de la placa figurada que puede identificarse como de procedencia etrusca, aparecieron numerosísimos fragmentos de placas de hueso, tanto con decoración geométrica como sin ella (Fig. 12)⁵³. Corresponden asimismo a cajas de madera rectangulares y con tapadera y pueden identificarse como de procedencia etrusca. Los ejemplares lisos y con decoración geométrica, realizados en hueso podrían constituir imitaciones locales, aunque la semejanza de sus decoraciones con otras placas aparecidas en Etruria, nos inclinan a pensar que éste sea también su origen⁵⁴. La placa con decoración figurada presenta una escena zoomorfa con dos felinos afrontados cuyas colas aparecen replegadas tras los cuartos traseros⁵⁵. La semejanza estilística con la pieza nº 3 de las que aquí presentamos así como su propia temática nos inclinan a considerarla como perteneciente al grupo 1 de Martelli y, por tanto, fechable entre el 540-520 a.C.

Las placas aparecieron asociadas con treinta piezas de cerámica ática con finalidades específicas que, según la interpretación de su excavador, habrían sido adquiridas para su utilización en los ritos funerarios de la necrópolis, demostrando con ello que se trataba de un comercio seriado, no ocasional, que respondería a una demanda concreta y selectiva⁵⁶.

Las placas aparecidas en la provincia de Jaén y que conforman, como mínimo, una caja más, prácticamente completa, recogen una interesantísima iconografía, si bien exclusivamente zoomorfa⁵⁷.

Por último, el fragmento aparecido recientemente en las cercanías de la ciudad de Mérida corresponde a la



Fig. 13. - Cerámica de Figuras Rojas que formaba parte del ajuar de la tumba 20. 3 chous decorados con escenas infantiles.

representación de la cabeza de una figura humana con peluca y barba puntiaguda que empuña una palma o espiga⁵⁸.

CONCLUSIONES

Consideramos, por tanto, teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, que las placas de marfil halladas en la tumba 20 de la necrópolis de Los Villares pueden encuadrarse en el Ciclo Arcaico Reciente según la clasificación de Huls y, más concretamente, entre los grupos I y II de Martelli. Serían, en este caso, fabricadas en centros de producción etruscos, probablemente en Vulci, a finales del s.VI a.C. La caja, que decoraron estas placas, fue depositada en una tumba de la necrópolis ibérica de Los Villares a finales del s.V a.C. Transcurrió, así, un considerable periodo tiempo, casi un siglo, desde que fueron fabricadas hasta su amortización total al ser quemadas en el ritual funerario del que formaron parte.

La cronología del enterramiento es segura gracias a la presencia de cerámicas griegas, en especial, *Kantharos* del tipo *Saint Valentin* de los grupos IV, V y VI de Howard y Johnson⁵⁹, que permiten ser fechadas con exactitud en el último cuarto del s. V a.C.

Se pone de manifiesto así la presencia, a finales del s. V a.C., de un comercio de lujo en el interior peninsular donde, hasta ahora, se consideraban prácticamente inexistentes los objetos de comercio etrusco y estaban ausentes estas placas trabajadas. La asociación de estas cajas de marfil con piezas de cerámica griega parece indicar que su llegada se produjo por los mismos cauces que éstas, como fruto del comercio griego-foceo y, probablemente, a través de sus colonias de *Massalia* y, especialmente, *Emporion* pero que podrían haber tenido una redistribución hacia el interior a manos indígenas, a

tenor de los datos anteriormente citados.

Como hemos dicho, tradicionalmente se había considerado el marfil como un material de lujo cuyos productos se destinaban a un consumo aristocrático y no a su exportación. Sin embargo, los citados hallazgos de la necrópolis de Los Villares, junto con los datos procedentes de los otros yacimientos del interior, obligan a considerar nuevos planteamientos. Algo semejante ocurre con tres *choes* de Figuras Rojas aparecidos entre las cerámicas del *silicernium* (Fig. 13), ya que se trataba de un tipo de vaso apenas exportado⁶⁰ y de los que el único ejemplar completo conocido en la Península hasta la aparición de éste *silicernium* era el de Ullastret⁶¹. Los ejemplares de los Villares encuadran perfectamente en la iconografía de estos ejemplares griegos y su cronología pudo establecerse a comienzos del s.V a.C.⁶².

El desfase cronológico de casi un siglo existente entre el momento de fabricación de las cajas y el de su amortización definitiva en la necrópolis obliga a plantear dos posibles explicaciones. En primer lugar, la posibilidad de que las cajas de marfil hubieran sido adquiridas por el propio difunto como un elemento más de reafirmación de su clase aristocrática y de su propia categoría, junto con el tipo de enterramiento tumular, la utilización de esculturas, o el empleo de ajuares costosos y el consumo del vino que evidencia el conjunto de cerámicas áticas halladas en el propio enterramiento.

En relación con ello podemos preguntarnos qué sentido pudo tener la utilización de estas cajas de marfil para el ibero; si tuvo un carácter exclusivamente funerario, o si formaría parte de los objetos personales del difunto adquiridos con anterioridad y que fue enterrado ahora con él, tras su muerte. La iconografía de las placas con un sentido funerario no es determinante, ya que se trata de temas de amplia interpretación relacionados con las ceremonias de *symposia*, ritualización en el consumo del vino y utilizados con frecuencia en el mundo etrusco como decoración de elementos de uso común, como cajas, espejos, etc. En cualquier caso se trataría de un material que fue objeto, casi con seguridad, de un comercio secundario y de lujo desde su lugar de origen, una vez hubiera sido utilizado allí con una función quizás ajena a su sentido funerario.

La segunda posibilidad a considerar sería su comercialización en un tiempo contemporáneo al momento de fabricación y no con posterioridad como objeto de segunda mano. De cualquier forma el contexto funerario de la necrópolis donde han aparecido se nos manifiesta lo suficientemente rico, socialmente estructurado y abierto a un comercio exterior como para posibilitar su rápida importación también en aquella época -finales del s.VI a.C. Baste citar, en este sentido, los *aryballoi* de fayenza aparecidos como parte de los ajuares funerarios⁶³. Ello podría denotar la existencia de vínculos gentilicios yuxtapuestos a la rígida estructuración social ibérica de carácter caballeresco-aristocrático. De este modo, y de forma complementaria al resto de los elementos antes citados presentes en el enterramiento, las cajas de madera con decoraciones en marfil adquirirían un valor ideológico muy notable, unido al valor material de su carácter importado y de su uso restringido a una minoría aristocrática.

Con respecto a la iconografía que presentan estas placas también es una cuestión a debatir cómo entenderían los ibéricos las escenas representadas. Bien interpretándolas del mismo modo que lo hacían los griegos, o los etruscos o, por el contrario, apoyándonos en la propia personalidad de las gentes ibéricas, realizarían una reinterpretación cuya modificación y alcance es un aspecto todavía muy difícil de cuantificar con argumentos objetivos⁶⁴. En el caso de las cerámicas podemos pensar, a través del ejemplo de Los Villares, que fueron expresamente importadas para ser utilizadas en el banquete funerario. La asociación de piezas para bebida y perfume fundamentalmente y su repetición en otro hallazgo muy cercano indica una intencionalidad en su adquisición para un uso determinado, es decir, para el normal desarrollo de una actuación (funeraria), ritualizada. Ahora bien, en el caso de las cajas de madera con decoración en marfil, es probable que pudieran haber tenido un sentido diferente, no estrictamente funerario. Se trataría, en ese caso, de cofres que habrían tenido una utilización en vida del difunto y quizás también en la de sus antepasados y que ante su muerte fueron enterrados como parte más personal de su ajuar, produciéndose así la amortización definitiva de estos materiales.

NOTAS

- ¹. Una valoración general sobre estos estudios puede verse en S.MONTERO HERRERO, S., "Los estudios de Historia, Religión y Lengua etruscas en España", *La Presencia del material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona 1991, 69-76. En este Congreso puede verse un estado de la cuestión sobre las relaciones del mundo ibérico con Etruria así como las recopilaciones de los últimos hallazgos de materiales etruscos en la Península.
Existen algunas recopilaciones anteriores del material etrusco hallado en la Península, en las cuales se evidencia esta especial preocupación por su significado. De ellas podemos señalar las siguientes: M.ALMAGRO, "Los hallazgos de *bucchero* negro etrusco hacia Occidente y su significado", *Boletín Arqueológico de Tarragona* XLIX 47, 1949, pp. 47-102; Benoit, F., "Les figures zoomorphes d'Albacete et le probleme etrusque", *Anales del Seminario de Historia y Arqueología de Albacete* 1951, pp. 13-18.; E.SANMARTI Y F.MARTI, "Algunas observaciones sobre el comercio etrusco en Ampurias", *Simposio Internacional de Colonizaciones*, Barcelona-Ampurias 1971, pp. 53-59; J.AYMERICH, "Observaciones sobre la presencia etrusca en el Mediterráneo Occidental", *Simposio Internacional de Colonizaciones 1971* pp. 47-52. López Monteagudo, G., "Panorama actual de la colonización griega en la Península Ibérica", *Archivo Español de Arqueología* 50-51, 1977-78, 3-14; Llobregat Conesa, E., "Iberia y Etruria: Notas para una revisión de las relaciones", *Lucentum* I, 1982, 149-164 y ARANEGUI GASCO, C., "El hierro antiguo valenciano. Las transformaciones del medio indígena entre los siglos VIII y V a.C.", *Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas*, Alicante, 1985, 185-200; B.COSTA RIBA Y C. GÓMEZ BELLARD, "Las importaciones cerámicas griegas y etruscas en Ibiza", *Melanges de la Casa de Velazquez*, tome XXIII 1987, pp. 31-56; J.GRAN AYMECHICH "Cerámicas griegas y etruscas de Málaga. Excavaciones de 1980 a 1986", *Archivo Español de Arqueología*, 61, 1988, pp. 201-221.
- ². Esta posibilidad era así señalada por Gran Aymerich en 1991 "jusqu'a présent on a considéré la diffusion des matériaux étrusques comme une composante marchande minoritaire et secondaire du commerce phénicien ou grec, et en particulier phocéén; cependant, la présence commerciale proprement étrusque dans la Péninsule Ibérique ne manque pas d'arguments, et plusieurs chercheurs n'excluent pas l'existence d'artisans et relèvent même des influences étrusques sur la grande architecture", J.GRAN AYMERICH, *Malaga phénicienne et punique*, París 1991, p.136; también este mismo autor en "La presencia etrusca en la Península Ibérica: origen y desarrollo de un tema controvertido; nuevas perspectivas a partir de los hallazgos recientes", *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona 1991, p.626. Como ha señalado el Prof. Almagro Gorbea no hay una conclusión definitiva sobre la presencia directa etrusca en la Península por falta de elementos seguros aunque la ausencia de información no es aún una prueba negativa dado que se trata de un campo en el cual los conocimientos se amplían día a día "Questa dibattuta questione non offre elementi per una conclusione definitiva come potrebbero essere iscrizione graffite etrusche che dimostrerebbero una presenza etrusca diretta; ma tale assenza di informazioni non è tuttavia una prova negativa, particolarmente in questo campo in cui ogni giorno le conoscenze si ampliano", M.ALMAGRO, "Gli Etruschi e la penisola iberica" *Gli Etruschi e l'Europa*, Milán 1992, p.178.
A favor de una presencia directa en nuestras costas de navegantes etruscos tendremos los hallazgos de ánforas en Ullastret, MARTÍN ORTEGA, M.A., "El material etrusco en el mundo indígena del NE. de Catalunya", *La presencia del material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona 1991. En esta misma línea los recurrentes hallazgos anfóricos de la Playa de El Saler, publicados por A.FERNÁNDEZ ; C. GÓMEZ Y A.RIBERA, "Las ánforas griegas, etruscas y fenicias del yacimiento submarino de Cabanyal-Malvarrosa (Valencia)", *XIX C.N.A.*, Castellon de la Plana 1987, pp. 607-704., o de *bucchero nero* en los recientes últimos trabajos de Málaga (sondeo de San Agustín) no nos parecen tan evidentes si tomamos en consideración el nº de piezas y nº de fragmentos. Sobre estos hallazgos ver A.RECIO RUIZ, *La cerámica fenicio-púnica, griega y etrusca del sondeo de San Agustín (Málaga)*, (Monografías nº 3), Málaga 1989 y J.AYMERICH, *op.cit.*
- ³. Para la valoración de la presencia de estos materiales en sus contextos arqueológicos ver BLÁNQUEZ PÉREZ, J., *La formación del mundo Ibérico en el sureste de la Meseta*, Albacete 1990. Un estudio reciente sobre todos estos materiales con mapa de dispersión de los hallazgos en M. ALAMAGRO GORBEA, *op.cit.* nota 2, pp. 174 ss., en particular, fig. 1. Actualmente habría que añadir nuevos hallazgos en la provincia de Jaén y uno más, probable, aparecido en las afueras de la ciudad de Mérida.
- ⁴. Sobre la comercialización del marfil en la cuenca Occidental del Mediterráneo ver J.MAS, "El polígono submarino de Cabo de Palos; sus aportaciones al estudio del tráfico marítimo antiguo", *VI Congreso Internacional de Arqueología Submarina* (Cartagena, 1982), Madrid 1985, pp.156-161, con el hallazgo de trece defensas de elefantes, restos de un cargamento de marfil de procedencia africana, algunas de ellas con grafitos interpretados como marcas de propiedad en caracteres fenicios de los siglos V-IV a.C. Véase sobre ellos J.SANMARTÍN ASCASO, "Inscripciones fenicio-púnicas del sureste hispánico (I)" en G.DEL OLMO LETE Y M.E. AUBET, *Los Fenicios en la Península Ibérica*, Barcelona 1986, pp.89-90.
- ⁵. JANNOT, J.R., "Sur les coffrets archaïques à decoration d'ivoire et d'os: hypothèses sur la production et la diffusion, in *Italian Iron Artefacts*", *Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium*, 1982, London, 1986, 405 ss.
- ⁶. Pueden consultarse entre otras las siguientes publicaciones: BLÁNQUEZ PÉREZ, *op.cit.* nota 3; *Idem*, "Los enterramientos de estructura tumular en el mundo ibérico", *Congreso Peninsular de Historia antigua*, Santiago de Compostela 1988, vol II pp. 5-38; "El factor griego en la formación de las culturas prerromanas de la Submeseta Sur", *CuPAUAM*, 17, 1990, pp.9-24; "Las necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta" *Actas del Congreso Nacional de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid 1992; "Nuevas consideraciones en torno a la escultura ibérica", *CuPAUAM*, 19, 1992, pp.121-144; "El impacto del mundo griego en los pueblos ibéricos de la Meseta", *Huelva Arqueológica*, XIII,1, (Ampurias, 1991), pp. 321-354.
- ⁷. Véase nota anterior.
- ⁸. Véase nota 5.
- ⁹. M.MARTELLI, "Gli avori tardo-araici: Botteghe e aree di diffusione", *Il Commercio Etrusco Arcaico* 1983, Roma, 1985, pp. 215-223.
- ¹⁰. M.MARTELLI, *op.cit.*, pp.237-239 y especialmente mapa de distribución de las cajas de marfil en la fig. 92.
- ¹¹. Escenas en esta misma línea, *comastai* y sátiros danzantes, están documentadas en nuestra península en soportes variados desde cronologías muy antiguas. Baste recordar los varios fragmentos cerámicos del pintor KY, aparecidos en Huelva, R.OLMOS "comastas en Tartesos", *Athlon Saturata Grammatica, in honorem Fracisci R. Adrados* II, 1987, pp.683-695; los sátiros de Capilla y Llano de la Consolación, R.OLMOS, "El sileno simpisiasta de Capilla (Badajoz)", *trab. Preh.* 34, 1977, pp. 371-388.
- ¹². M.MARTELLI, *op.cit.* nota 9.

- ¹³. Esta otra caja andaluza, de la que todavía se conservan restos de policromía y laminado en oro esta siendo estudiada por J. Blázquez Pérez, a quien agradecemos estos datos.
- ¹⁴. Véase sobre todos estos hallazgos los datos recogidos en los distintos artículos del Congreso celebrado en Barcelona en 1990: REMESAL, J. y MUSSO, O., coord., *La Presencia de material etrusco en el ámbito de la colonización arcaica en la Península Ibérica* (Barcelona 1990), Barcelona 1991.
- ¹⁵. ASENSI, R.M., "Los materiales etruscos del orientalizante reciente y período arcaico de la Península Ibérica: Las cerámicas etrusco-corintias de Ampurias", *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona 1991, p.230; Véase un estado de la cuestión en B. BOULOUMIÉ, "Il commercio marittimo nel Sud della Francia", *Gli Etruschi e l'Europa*, Paris 1992, pp.168-173
- ¹⁶. M.A. MARTÍN ORTEGA, *op.cit.* nota 2, p. 99. La autora considera que las importaciones fechadas entre el 600 y el 525 deben corresponder al comercio etrusco directo bien atestiguado en la costa francesa mientras que, los materiales posteriores, llegarían a través del comercio griego.
- ¹⁷. *Idem*, p.99. Anteriormente otros autores han defendido un comercio directo con Etruria, especialmente E. LLOBREGAT CONESA, *op.cit.* nota 1.
- ¹⁸. A. OLIVER FOIX; F. GUSI JENER, "Los primeros contactos comerciales mediterráneos en el norte del País valenciano (siglos VII-VI a.C.)", *La presencia del material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 1991, p. 208. También en este sentido, C. GÓMEZ BELLARD, "Kantharos, aryballos y esfinge de hueso: reflexiones a partir de los materiales etruscos en Ibiza", *La presencia del material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 1991, p.298.
- ¹⁹. M. ALMAGRO GORBEA, "L'Etruria e la Penisola Ibérica. Stato attuale della questione sui ritrovamenti di ceramiche", *Secondo Congresso Internazionale Etrusco*, Firenze, 1989, pp. 1149-1160; J. Fernández Jurado, "Las cerámicas etruscas de Huelva", *La presencia del material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 1991, p. 425.
- ²⁰. J. FERNÁNDEZ JURADO, "Presencia de cerámicas etruscas en Huelva", *Huelva Arqueológica (Monog. Tartessos y Huelva)*, 10-11/3, Huelva 1988-89, pp. 103.120 y *op.cit.* nota 19, 425.
- ²¹. A. OLIVER FOIX Y F. GUSI JENER *op.cit.* nota 18, p.208.
- ²². C. GÓMEZ BELLARD, *op.cit.* nota 18, p. 301, parece inclinarse por esta teoría definiendo dos rutas comerciales bien diferenciadas, una por el Golfo de León que recorrerían los etruscos y después los griegos focenses y una segunda ruta por las islas o por el norte de Africa, transitada por los fenicios. No obstante, el autor no se define de forma clara a la espera de que se lleve a cabo el estudio en profundidad de los materiales.
- ²³. Ejemplo de ellos son los casos de los plomos hallados en la misma *Emporion* o en Pech Mahó, con inscripciones de origen etrusco, foceo-masalota e ibérico, interpretadas como cartas comerciales. Recientemente recogidas por F. GRACIA, "Comercio del vino y estructuras de intercambio en el NE. de la Península Ibérica y Lanquedoc-rosellón entre los siglos VII-V a.C.", *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*, Jerez de la Frontera 1995, pp.316 y ss.
- ²⁴. M.E. AUBET, *Los marfiles orientalizantes de Praeneste*, Barcelona, 1971, p. 23, con datos generales sobre el trabajo del marfil, origen, comercialización, etc. en el mundo antiguo. También sobre el trabajo del metal; técnica, producción y comercialización en la Antigüedad puede verse el ya clásico trabajo de R.D. BONNET, *Fine Ivory work a history of technology*, Oxford 1954.
- ²⁵. M.E. Aubet, *op.cit.* nota 24, p.19.
- ²⁶. Y. HULS, *Ivoires d'Etrurie*, Bruxelles-Rome, 1957.
- ²⁷. Y. Huls, *op.cit.* nota 26, p.137-161.
- ²⁸. *Idem*.
- ²⁹. *Idem*, p.175.
- ³⁰. M.E. AUBET, "El origen de las placas en hueso de Nora", *Studi Sardi*, volume XXIII, 1973-74, p. 127; *Idem*, "Dos marfiles con representación de esfinge de la Necrópolis púnica de Ibiza", *Rivista di Studi Fenici*, vol.I, 1973.
- ³¹. M. MARTELLI, *op.cit.* nota 9, p. 208.
- ³². *Idem*.
- ³³. *Idem*, p. 223.
- ³⁴. Y. Huls, *op.cit.* nota 26, p. 191.
- ³⁵. "las caras estilizadas de tipo jónico, con la típica sonrisa arcaica, en las que el perfil de la nariz es una simple prolongación de la frente huidiza" M.E. AUBET, *op.cit.* nota 30, p. 67.
- ³⁶. Según M. MARTELLI, *op.cit.* nota 24, p.215.
- ³⁷. - M. MARTELLI, *op.cit.* nota 24, fig.21.
- ³⁸. - Se trata de la placa N° 69 de Huls, del ciclo arcaico reciente (525-450) *op.cit.* nota 26, pp. 186-191) que el autor describe como: escena de banquete en la que dos convidados, hombre y mujer están echados sobre un lecho; la mujer vuelve la cabeza hacia su compañero quien eleva una copa y se dispone a vaciarla. Los dos están tocados con gorro puntiagudo (*Idem*, p.69, pl. XXXV, fig. 1).
- ³⁹. N° 24; 27; 30 y 37, respectivamente del inventario de materiales de esta autora, *op.cit.* nota 9.
- ⁴⁰. M. MARTELLI, *op.cit.* nota 24, p.216, fig. 37.
- ⁴¹. M. MARTELLI, *op.cit.* nota 24 p. 216.
- ⁴². Y. Huls, *op.cit.* nota 18, p. 73.
- ⁴³. "se encuentran pintados sobre los vasos de figuras negras e incisos sobre los espejos, empleados como antefijas, como puños de cista y como soportes de candelabros. Estos personajes están frecuentemente acompañados de menades" Y. HULS, *op.cit.* nota 18, p. 185.
- ⁴⁴. Recogemos las sugerentes interpretaciones sobre ello de R. OLMOS quien considera que estos productos de lujo podrían haber tenido para el indígena un carácter religioso y funerario, además del propio concepto de prestigio que obtenían de su posesión. Véase especialmente R. Olmos, *op.cit.* nota 11a y 11b.

- ⁴⁵ Según el mismo autor "este motivo del simposiasta heroizado arraigó profundamente en las imágenes del mundo ibérico donde la heroización por la bebida adoptará generalmente una vertiente conceptual funeraria" R.Olmos, *op.cit.* nota 11a, p.689.
- ⁴⁶ M.MARTELLI, *op.cit.* nota 9, figs. 6 y 7.
- ⁴⁷ La recoge también Y.HULS, *op.cit.* nota 26, p. 76, pl.XLII. Fig.2, encuadrándola en el ciclo clásico.
- ⁴⁸ Los materiales hallados en la excavación de esta necrópolis conocida desde antiguo, fueron revisados por J.Blánquez en 1986, quién los ha dado a conocer en diversos trabajos. Cif. J.BLÁNQUEZ PÉREZ, *op.cit.* nota 3, pp. 269-335, en particular las placas de hueso se recogen en p. 324 y fig. 94. Se trata de 3 placas rectangulares, dos de ellas con motivos geométricos incisos de esvásticas y meandros y una con motivos florales esquematizados, *op.cit.*, fig. 94. Véase también sobre ello J.BLÁNQUEZ PÉREZ, "Notas acerca de una revisión de la necrópolis ibérica de la Hoya de Santa ana (Chinchilla, Albacete), *CuPAUAM*, 13-14, 1986-87, pp.9-28.
- ⁴⁹ J.BLÁNQUEZ PÉREZ, *op.cit.* nota 3, p.452.
- ⁵⁰ J.MALUQUER DE MOTES, *El santuario protohistórico de Zalamea de la Serena, Badajóz*, II, Barcelon 1983, pp. 98-99, fig. 40.
- ⁵¹ M.E.AUBET, *op.cit.* nota, 30b p. 66.
- ⁵² *Idem*, p. 67.
- ⁵³ Los citados ejemplares pueden verse dibujados en J.BLÁNQUEZ PÉREZ, *op.cit.* nota 3 pp. Figs. 64,65 y 66.
- ⁵⁴ M.MARTELLI, *op.cit.* nota 9, figs. 42, 58, 59 y 72b.
- ⁵⁵ Estas placas fueron dadas a conocer por J.Blánquez Pérez, *op.cit.* nota, 3, pp.246, fig. 68. Posteriormente el mismo autor interpreta la placa figurada de marfil como de procedencia etrusca: J.BLÁNQUEZ PÉREZ, *op.cit.* nota 6e, p.328.
- ⁵⁶ J.BLÁNQUEZ PÉREZ, *op.cit.* nota 6e, p.329.
- ⁵⁷ Agradecemos a J. Blánquez esta información sobre la citada placa que actualmente tiene en estudio y de la esperamos su pronta publicación.
- ⁵⁸ Agradecemos a Javier Jiménez y Coronada Domínguez la información sobre este interesante fragmento que será próximamente publicado, J.JIMÉNEZ Y C.DOMÍNGUEZ, "Materiales protohistóricos de "El Turuñuelo" (Mérida, Badajoz), *Pyrenae*, en prensa.
- ⁵⁹ S.HOWARD Y F.P. JOHNSON, "The Saint Valentín vases", *A.J.A.* 1954, pp.200-206.
- ⁶⁰ M.PICAZO, *La cerámica ática de Ullastret*. Publicaciones Eventuales 28, Barcelona 1977.
- ⁶¹ Publicado por M.PICAZO, *La cerámica ática de Ullastret*, Instituto de Arqueología y Prehistoria, Madrid 1977, pp.45-46 y Lam.XI, 3, cuya presencia en el yacimiento se explica, según la autora, a través de una comercio de segunda mano, *Idem*, p.127.
- ⁶² Véase L.ROLDÁN GÓMEZ "Choes y Anthesteria. Nuevos ejemplares en la Península Ibérica", *Anuario de Arte*, vol. V, 1993, pp. 9-18.
- ⁶³ J.BLÁNQUEZ PÉREZ, *op.cit.* nota 6e, fig.2.a y nota 48, p.15 y ss.sobre las fases mas antiguas de la necrópolis y la comercialización de los objetos de fayenza.
- ⁶² A este respecto veáse R.OLMOS, "Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la iconografía ibérica", *Nuevas tendencias. Arqueología*, Madrid 1991, especialmente p.213 y ss.

Notas y recuerdos del robo, desperfectos y restauraciones de las joyas prerrománicas asturianas de la Cámara Santa de Oviedo

Carlos Cid Priego
Universidad de Oviedo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII. 1995-1996

A MODO DE JUSTIFICACION

Las tres joyas prerrománicas de la Cámara Santa, Cruces de los Angeles y de la Victoria y Caja de las Agatas, sufrieron en 1977 uno de los robos más famosos, dolorosos y destructivos que haya padecido en mucho tiempo un tesoro artístico altomedieval de incalculables valores estéticos y morales. Le siguieron la novelesca recuperación de sus restos y la casi increíble reconstrucción de algo que parecía definitivamente perdido. Las tres piezas vuelven a lucir su belleza prístina y siguen proclamando el ser y el alma de Asturias tal como lo hicieron durante más de un milenio.

Todo lo acontecido en las teorías, los hechos y las técnicas constituye una rica y larga historia que ya debería estar publicada.

La Comisión para la restauración pensó desde su constitución en la fijación tipográfica de lo sucedido para informar a los siglos venideros de asunto tan importante y grave. En 1985 se acordó la redacción de un extenso libro formado por varias partes encomendadas a los autores más idóneos, y la reproducción de las actas, marcha de los trabajos y documentos más importantes.

Quien esto escribe fue uno de los comisionados, pero pasaron los años y se prolongan las demoras. Existe el riesgo de que la publicación no aparezca en un futuro próximo, por lo que creo un deber dejar constancia de las notas y recuerdos que conservo como miembro de la Comisión, antes de que se pierdan con mi propia extin-

ción biológica. Lo que sigue es modesto, el desarrollo *in extenso* de una conferencia pronunciada en Gijón el 6 de julio de 1995 en el Ciclo de Intervenciones en el Patrimonio Artístico Asturiano III. El Prerrománico.

LAS FUENTES HISTÓRICAS

Creo importante dejar constancia para posibles investigaciones futuras de la clase y localización de los documentos escritos y gráficos, verdaderas fuentes históricas de lo ocurrido y de lo hecho.

En los fondos de la Comisión de Restauración, en el Arzobispado de Oviedo, figuran los libros de actas de sus sesiones, informes y opiniones de instituciones, expertos y técnicos consultados. También la correspondencia mantenida, las colecciones de grabados, fotografías antiguas y modernas que sirvieron de base a las restauraciones. También el libro de contabilidad, recibos, etc.

Son inapreciables los datos elaborados y conservados por don Carlos Alvarez de Benito, orfebre responsable técnico de las restauraciones: grandes dibujos de tamaño natural, diarios de trabajo de taller con dibujos y descripciones minuciosas de todo lo hecho día a día, numerosas fotografías y diapositivas en color.

Capítulo importante es la prensa diaria asturiana, en menor grado la nacional y algo la extranjera. Aunque fue imposible su catalogación exhaustiva, se hizo un amplio listado de los artículos y noticias que alcanza

varios cientos de citas. La Caja de Ahorros de Asturias donó a la Comisión un grueso volumen encuadernado de fotocopias de prensa en que se recoge lo más importante. Hay que añadir el *Boletín del Arzobispado*. La mayor densidad de escritos se centra en las fechas subsiguientes al robo, en los primeros tiempos de las restauraciones, los días de las entregas de las joyas recompuestas, y en acontecimientos esporádicos, aunque importantes, como la visita de SS. MM. los Reyes y S. A. R. el Príncipe de Asturias, o el tardío hallazgo de la placa franca.

Existe alguna bibliografía, escasa y corta, que se irá relacionando. Más dispersos, pero históricamente importantes, son los informes y atestados de la Guardia Civil, de la Policía Nacional de Oviedo, Pontevedra y Orense, también de la Policía de Portugal. Hay que añadir la documentación jurídica de las Audiencias que intervinieron en los hechos.

Finalmente, quedan datos esporádicos en las actas y documentación de las instituciones que de algún modo se relacionaron con la Comisión y contribuyeron a las restauraciones, como la Dirección General de Bellas Artes, el Instituto Español de Restauraciones Artísticas, la Sociedad de Amigos de la Catedral de Oviedo, antigua Diputación Provincial de Asturias y Gobierno Autonómico del Principado de Asturias. Y naturalmente, las anotaciones de las entidades económicas y bancarias por las que pasó la financiación de los trabajos, singularmente la Caja de Ahorros de Asturias.

ESTADO ORIGINARIO DE LAS JOYAS

Las publicaciones sobre las joyas son numerosas¹. No obstante es conveniente recordar su estructura y estado en 1977 como referencia a los desperfectos e intervenciones.

La Cruz de los Angeles

Es la más antigua, la donó Alfonso II el Casto en 808 según consta en la inscripción del reverso. Es de tipo griego, brazos casi iguales que arrancan de un disco central. Este mide 85 mm. de diámetro, la altura total es de 465 mm. de alto por 450 de ancho, grosor 25 mm., peso 1.765 grs². La formaban dos piezas de madera de cerezo silvestre ensambladas en el centro. En cada brazo una cajita encajada con tapa corredera para reliquias. La madera revestida con lámina de oro sujeta con clavitos. En el anverso fina decoración de filigrana y 48 piezas en cabujones, número supuestamente simbólico. Cinco son entalles romanos aprovechados. El reverso con lámina lisa de oro, letreros en los cuatro brazos de caracteres formados por laminilla áurea vertical soldada a la base. En cada extremo una gema enmarcada por dos círculos

de piedrecillas y perlas, en el centro lucía un gran camafeo romano de ágata rodeado de doble círculo de perlas y piedras.

Las cabezas de los clavos se ocultaban bajo pequeñas cruces y esferitas. Un cordón de oro trenzado recorría todos los bordes. Las piedras eran zafiros, berilos, cristal de roca y perlas.

Los entalles del anverso son: escena báquica de calcedonia azul clara; *Aeneas pietas*, turquesa azul verdosa; divinidad femenina vestida, ¿la Fortuna?, calcedonia azul y marrón; Hebe, calcedonia azul y negra; al lado había otro entalle desaparecido en fecha desconocida; figura gnóstica de PHACA VAL, acaso de pedernal o jaspe. Al reverso corresponden un entalle con Minerva armada y sentada con la estatuilla de la Victoria, calcedonia anaranjada; un cristal de roca con una figura humana con cabeza animal pintado en rojo. La restauración ha demostrado que las piedras decoradas eran el gran camafeo, seis entalles figurados, seis con signos abstractos no naturales, seis pintadas sin figuración, salvo la últimamente citada de la mujer con cabeza animal³. En el medallón central del anverso había un gran granate rodeado por ocho piedras, rubíes, zafiros, amatistas y ópalos.

La Cruz no era procesional, tardíamente se le dio ese uso perforando el brazo inferior para introducir el astil, con el consiguiente destrozo de la lámina de oro. Tampoco era de altar porque le faltaba el pie⁴. Los brazos horizontales tienen tres enganches cada uno acaso para colgar el Alpha y la Omega o pinjantes, pero su situación inferior imposibilita que la Cruz fuera colgante.

Desde muy antiguo es el blasón de la diócesis, del cabildo y de la ciudad de Oviedo. A ella se refieren numerosas leyendas, la más difundida es que la hicieron los ángeles que se presentaron a Alfonso II en apariencia de orfebres peregrinos y a los que el monarca entregó el oro y las gemas para que confeccionaran la joya. La leyenda se interpreta como la obra de artistas ambulantes, probablemente del Norte de Italia, ya que son estrechas las relaciones de la Cruz con las joyas lombardas⁵.

La Cruz de la Victoria

La donó en 908 Alfonso III a la Basílica del Salvador juntamente con su esposa Jimena, según consta en el letrero del reverso. Es de tipo latino, la forman dos piezas de madera ensambladas en el centro en el que crean un medallón con cajita relicario. Se revistió de lámina de oro, los brazos se ensanchan ligeramente hacia los extremos que acaban en tres medios círculos rematados a su vez por otros tantos casi enteros, salvo el extremo inferior que tiene dos para dejar sitio al astil, ya que la Cruz es procesional.



Fig. 1.- La Cruz de los Angeles tal como se encontraba antes del robo.



Fig. 2.- Entalle romano aprovechado en la Cruz de los Angeles, tema gnóstico de PHACA VAL. Se recuperó en perfectas condiciones igual que todos los entalles de la Cruz.

Mide 920 mm. de alto, 720 de ancho, el medallón 140 de diámetro, los brazos laterales 230 mm. cada uno, el superior 350 mm., el inferior 430; grueso 25 mm. en general y 40 mm. en el centro del medallón. Pesaba 4.967 grs.⁶

El reverso, además del letrero de caracteres soldados, contiene cuatro grandes gemas, una en cada extremo, y otras más pequeñas en los salientes, florecillas, esferitas y formas amigdaloides soldadas que ocultan los clavos de fijación de la lámina a la madera. Todo va ribeteado con cordón de oro.

El medallón lo forman el relicario añadido en el centro, cuatro gemas ovales y radiales en cazoletas rodeadas de alambre de oro de esferillas, ocho trifolios con esmaltes verdes intercalados. El círculo externo lleva ocho piedras en cabujones rodeados de cordoncillo vermiculado, que también se empleó en las delicadas ornamentaciones florales que rellenan todo el espacio libre que dejan las piedras, así como el borde circular más externo.

El anverso del medallón era muy rico. En el centro un gran cristal de roca que dejaba ver un *lignum Crucis* luego sustituido por una amatista oscura rodeada por una corona de esmaltes tabicados con temas florales verdes, rojos y blancos, de los que faltaban dos. A continuación otra corona con ocho piedras ovales y relleno de esmaltes. La corona externa la formaban ocho gemas cuadradas, circulares y ovales y entre ellas preciosos esmaltes policromos que figuran cuadrúpedos, aves y peces. En el

primer tramo de cada uno de los brazos, junto al medallón, se colocaron placas cuadradas partidas en cuatro triángulos por dos gruesas divisorias de oro. En cada lado hay una gema, otra en el centro, algunas más pequeñas en los lados exteriores, todo ello sujeto con garras. Rellenan los triángulos esmaltes policromos con peces, aves, cuadrúpedos y plantas. En todos estos esmaltes se representó el simbolismo de la Naturaleza, nuevamente recreada, o redimida, por la Cruz.

Los brazos del anverso se dividen en tres zonas paralelas con cordones vermiculados. En las tres hay gemas y perlas sujetas con garras, sistema que se repite en los circuitos terminales. Las piedras alternan con trifolios áureos rellenos de vidrio verde, había 787 cristales tabicados en total. Todos los perfiles de los brazos se remataban con cordón vermiculado.

En el letrero consta que la joya se hizo en el castillo de Gozón, bien documentado, pero aún no localizado con seguridad, sin duda cerca del mar y no demasiado lejos de Oviedo. Es posible que en él colaboraran orfebres francos con los asturianos, ya que la Cruz tiene fuertes semejanzas con piezas de este estilo.

También protagonizó varias leyendas. La primera que la enarbó Pelayo en la batalla de Covadonga tras su aparición en el cielo. Se trata de una versión de la visión de Constantino, no en balde la llamó Gonzalo Menéndez Pidal "el lábaro de la reconquista". Otra tradición posible, aunque no confirmada, la supone custodiada en la capilla de la Santa Cruz que levantó Favila, hijo de Pe-

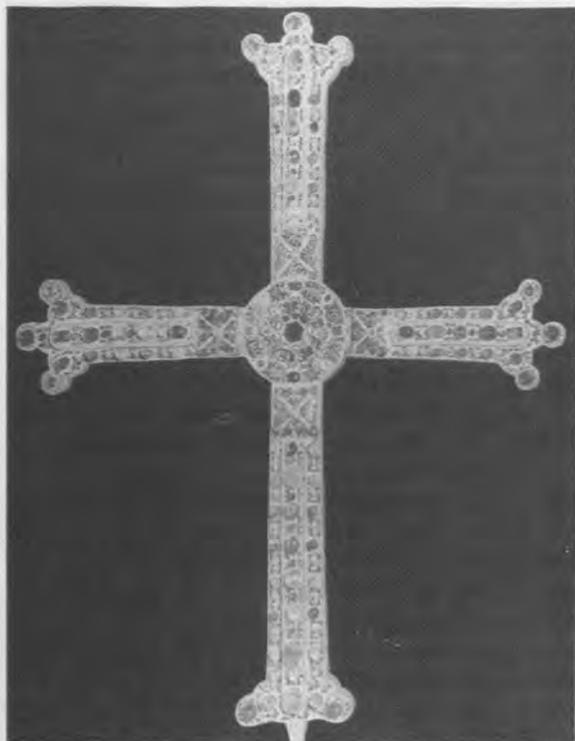


Fig. 3.- Cruz de la Victoria, estado anterior al robo.

layo, en las cercanías de Cangas de Onís. De allí la tomaría Alfonso III para enriquecerla con oro, gemas y esmaltes, y donarla al Salvador de Oviedo. Fue como el sello de este monarca, que la reprodujo siempre en las lápidas que colocaba en todos los edificios que construía. Desde entonces representó a Asturias. Figura en el escudo y la bandera de la Comunidad autónoma del Principado.

La Caja de las Agatas

La donaron a la basílica del Salvador de Oviedo Fruela II, hijo de Alfonso III, y su esposa Nunilo Jimena, en el 910, poco antes de la muerte de su padre, ya entonces depuesto por su esposa y sus hijos. La documenta la extensa inscripción grabada en el solero.

Es una caja paralelepípeda de madera de ciprés con tapa de lados inclinados rematados por una placa horizontal, es decir, una pirámide truncada. Mide 424 mm. de largo, 271 mm. de ancho, 165 mm. de alto, a los que hay que añadir otros 19 mm. de las esferitas del solero que le sirven de apoyo. las dimensiones de la placa superior son de 150 mm. por 100 mm., el peso 7.420 grs.⁷ Salvo el solero y la placa está revestida de lámina de oro repujada con temas florales estilizados y perforada por 99 recortes, muchos en forma de arcos de herradura,

otros de medio punto, peraltados, semielípticos y otras formas elipsoidales irregulares de tamaños diferentes. Los huecos se rellenaron con las placas de ágata listada de 3 mm. de espesor que dan nombre a la pieza. Los laterales se dividen en dos pisos separados por cenefas de trazos rectilíneos oblicuos repujados que alternan con gemas, en la tapa no existe esta separación. Los cabujones eran 212, muchos reemplazados.

La placa de base o solero es de lámina de plata sujeta a la madera con 129 clavitos, como todas las demás. Contiene la inscripción incisa, en el centro una cruz repujada que es una simplificación de la de la Victoria. En las superficies entre los brazos, los Cuatro Vivientes, también repujados, según la visión de Ezequiel. Hay además cuatro medias esferas fijadas con un reborde fileteado y clavitos. El conjunto es tan mozárabe que da la impresión de una miniatura de folio entero de un códice de ese estilo.

La pieza de remate es mucho más antigua, una placa de cinturón franca aprovechada de hacia el 700. Su base es de oro, la bordean celdillas tabicadas que contienen cristales de granate y que se prolongan en el interior formando dibujos curvilíneos. Gemas en cabujones de borde semicircular lucen en los cuatro ángulos, en los medianeros largos, además de tres en el eje mayor y uno en el centro. Los espacios libres se rellenaron con preciosos esmaltes policromos con dragones, cuadrúpedos, pájaros, peces, reptiles y estilizaciones arboriformes. En total tenía 655 granates, 13 cabujones (3 grandes, 6 pequeños), 4 perlas, 12 esmaltes. Esta magnífica pieza tiene analogías con otras francas, como la encuadernación del Evangelionario de Lindau o la bolsa de Enger.

La caja carece de leyendas. Pudo ser para la reserva eucarística o para relicario. Documentalmente sabemos que en siglos relativamente recientes contuvo reliquias. Luego quedó vacía.

EL LADRON Y EL ROBO DE 1977

El ladrón, José Domínguez Saavedra, era natural de Pozo, municipio de 6.000 habitantes casi pegado a Pontevedra. Tenía 19 años y poseía antecedentes penales. La tarde del 9 de agosto de 1977 se escondió en la catedral esperando el cierre para robar los cepillos. Sus movimientos fueron muchos y complejos, no todos se han reconstruido con seguridad. En esencia, cogió en la torre románica una fuerte palanqueta de las llamadas de pie de cabra, que estaba allí entre otras herramientas por razón de unas obras. Con ella forzó la puerta de la antecámara y robó unas 5000 pts. de la venta de postales, folletos y recuerdos. Volvió a la torre, se apropió de una soga y con ella se descolgó hasta el balconcillo desde el que se muestra a los fieles el Santo Sudario, descendió a las naves y robó los cepillos.



Fig. 4.- La Caja de las Agatas antes de 1977.

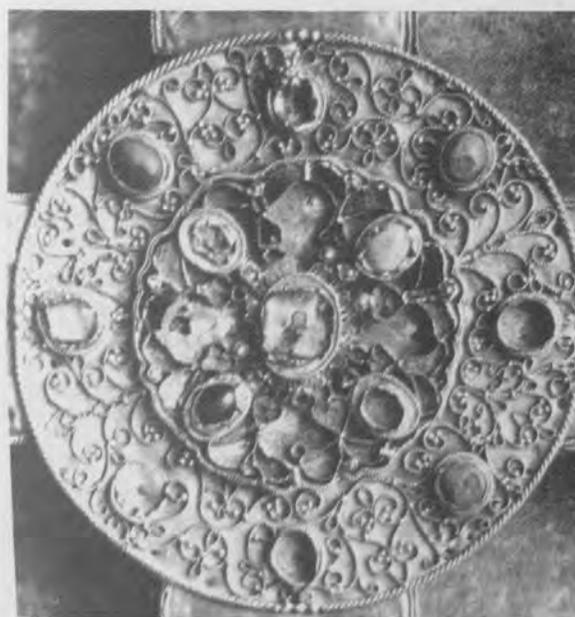


Fig. 5.- El Medallón central de la Cruz de la Victoria, reverso, tal como se encontraba en 1977.

Luego forzó la puerta de la escalera que desde el crucero Sur comunica con la Cámara Santa, siguió des-cerrajando puertas y entró en la Cámara. En ella quedó deslumbrado por el brillo de las joyas y creyó que era su día de suerte. Destruyó las vitrinas, cogió las joyas y les arrancó bestialmente las láminas de oro y la pedrería y las metió en una bolsa que encontró en la antecámara. La Cruz de los Angeles casi desapareció salvo mínimos fragmentos, de la Cruz de la Victoria quedaron la madera y parte de la chapa del reverso con algunas letras, de la Caja de las Agatas se recobró toda la madera y la placa de plata repujada del solero. El ladrón desconocía en su ignorancia los grandes valores religiosos, históricos, artísticos, institucionales y emotivos, que no tienen precio, mientras que su valor material a precio de chatarra es muy reducido.

Antes de salir se apropió de un jersey y, como detalle grotesco, se comió una lata de mejillones en el lugar del delito. Era ya avanzada la madrugada del día 10. Pasó al claustro, forzó la Puerta de la Limosna que comunica con la Corrada del Obispo, abandonó la palanca y se marchó con el botín.

Por la mañana todos los asturianos y la mayoría de los españoles quedaron atónitos y desolados al conocer la noticia. La prensa le dedicó grandes titulares y sus primeras páginas. Tal osadía se supuso obra de una banda internacional bien organizada, no fue verdad, aunque fue el argumento de una novela de ficción que se publicó tiempo después⁸. Una llamada anónima al periódico *El País* reivindicó el hecho para un grupo de extrema derecha, lo que fue una estupidez, sin ningún fundamento.

El escándalo fue nacional. Las secciones de cartas al director se llenaron de condenas del acto y de la poca seguridad con que se conservaban las joyas. Miles de

asturianos se manifestaron el día 18 convocados por la Asociación de Amigos de la Catedral de Oviedo. No faltó nadie, ni siquiera los partidos y organizaciones de izquierdas y aconfesionales.

Intervino el Ministro de Cultura, que entonces era Pío Cavanillas, el gobierno pensó en promover una nueva Ley del Patrimonio Artístico Nacional, que se demoró hasta que el PSOE hizo la suya en 1985⁹. Algunos asturianos reunidos en la sacristía de la catedral -les negaron los salones de la Diputación Provincial- fundaron la Plataforma para la Defensa del Patrimonio Artístico y Cultural de Asturias.

El 12 de agosto se depositaron en la caja fuerte del Arzobispado los restos recogidos. La noche del 18 la Guardia Civil dio el alto a un presunto contrabandista que intentaba cruzar la frontera portuguesa por Puente Bargas, se dio a la fuga y se perdió en la oscuridad, pero arrojó al suelo un paquete en el que había una parte importante del robo. La formaban fragmentos de láminas de oro, esmaltes, 251 piedras, un peso total de 1.900 grs., además de algo de dinero. La policía portuguesa halló en la estación de ferrocarril de San Beto otro lote de 40 piedras.

El 13 de septiembre la policía lusitana detuvo al ladrón en el tejado de la iglesia de las Animas de Oporto, donde intentaba robar. Durante el interrogatorio le preguntaron si era creyente, respondió que no sabía de qué le hablaban. Dijo que cuando vio las joyas se consideró un hombre muy afortunado, pero que se asustó al enterarse por la prensa de la magnitud del delito cometido, ya que su intención sólo era la de obtener algo de dinero. Se declaró culpable y reveló que había escondido el resto del botín en una escombrera cerca de la fábrica Moreda Gijón. El día 15 la policía procedió a buscar el alijo. Lo

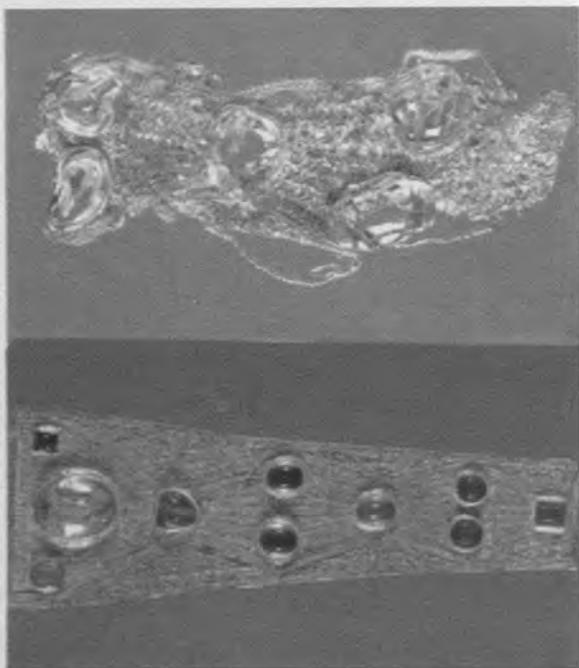


Fig. 6.- Oro del brazo izquierdo de la Cruz de los Angeles. Arriba como llegó al taller, abajo una vez restaurado (fotos carlos Alvarez).

que se encontró era para llorar: las láminas de oro destrozadas y arrugadas como gurullos de papel, las piedras sueltas, todo ennegrecido por haber sufrido la acción del fuego. En total era la tercera parte de la fechoría, aproximadamente 2.185 grs. El 7 de octubre se hallaron más piedras pequeñas. Se entregó todo al deán del cabildo don Demetrio Cabo.

La Audiencia Provincial condenó al delincuente el 2 de junio de 1978 a 18 años de reclusión menor, pena que se conmutó en una revisión del 5 de abril de 1979 por 10 años de reclusión mayor. De modo increíble la Audiencia estimó en 1.605.150 pts. el valor de las tres joyas y el costo de su restauración.

La historia criminal no acabó aquí. El 15 de noviembre de 1986 la portuguesa Celeste María Vasconcelos Pereira y un hombre que entonces no fue identificado, cometieron un atraco en una sucursal del Banco de Galicia en Padrón (La Coruña). Un cliente se dio cuenta al entrar y alertó a la policía; en la persecución resultó herida la mujer, que nunca delató a su compinche que logró escapar. El comportamiento de Domínguez Saavedra en la prisión de Vigo era la de un recluso ejemplar. Sólo después, al cometer otro delito, se descubrió que el atracador fue él, que hizo la tropelía aprovechando la salida de la cárcel con un permiso de fin de semana¹⁰.

No cesaron las trágicas aventuras. Domínguez salió de la prisión cuando contaba 29 años. Apenas en liber-

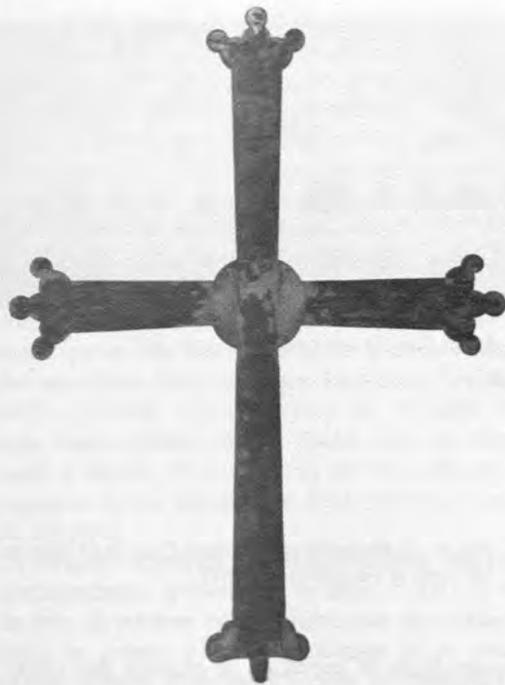


Fig. 7.- Alma de madera de roble de la Cruz de la Victoria separada del oro y la pedrería durante la restauración. De ser cierta la tradición, sería la que enarboló Pelayo en Covadonga (foto Carlos Alvarez).

tad, la noche del 7 de febrero de 1987, junto con su compañera Isabel Gómez Paz de 23 años, natural de Vigo y vecina de Pontevedra, su hermano José Antonio Gómez Paz, de 30, nacido y residente en Vigo, y María José Sierra, de 19 años y también de Vigo, se desplazaron en un coche del primero (C-5225-K) a un bar de O Grove, donde trabaron conversación con dos peristas portugueses: Augusto de Sousa Franco de San Sebastián de Pedreira (Lisboa), y Miguel Bernardo García de Oliveira, de Páramos (Oporto). Acordaron comprarles la mercancía que tenían por 100.000 pts., y diciendo que no las llevaban encima los atrajeron a su casa, calle de Ernesto Caballero de Pontevedra, a donde cada grupo se dirigió en su coche (el de los portugueses O-3651-J).

Domínguez subió al domicilio y bajó con una pistola Luger de 9 mm. Parabellum, amenazó a los portugueses, los maniató e introdujo en su coche. Los llevó a una afuera junto a la estación de bombeo del abastecimiento de aguas a Pontevedra, lugar solitario y ruidoso apropiado a sus fines. Allí les disparó un tiro a cada uno en la cabeza con resultados de muerte instantánea. Subió al coche y se marchó.

El homicida se descubrió gracias a que una niña que estaba casualmente asomada a una ventana de su casa de la calle Caballero oyó una discusión junto a un coche que pudo describir como Seat 132, matrícula de La Coruña con dos cincos. Con estos datos fue fácil localizar el vehículo, que era el de Domínguez. Le faltaba el espejo

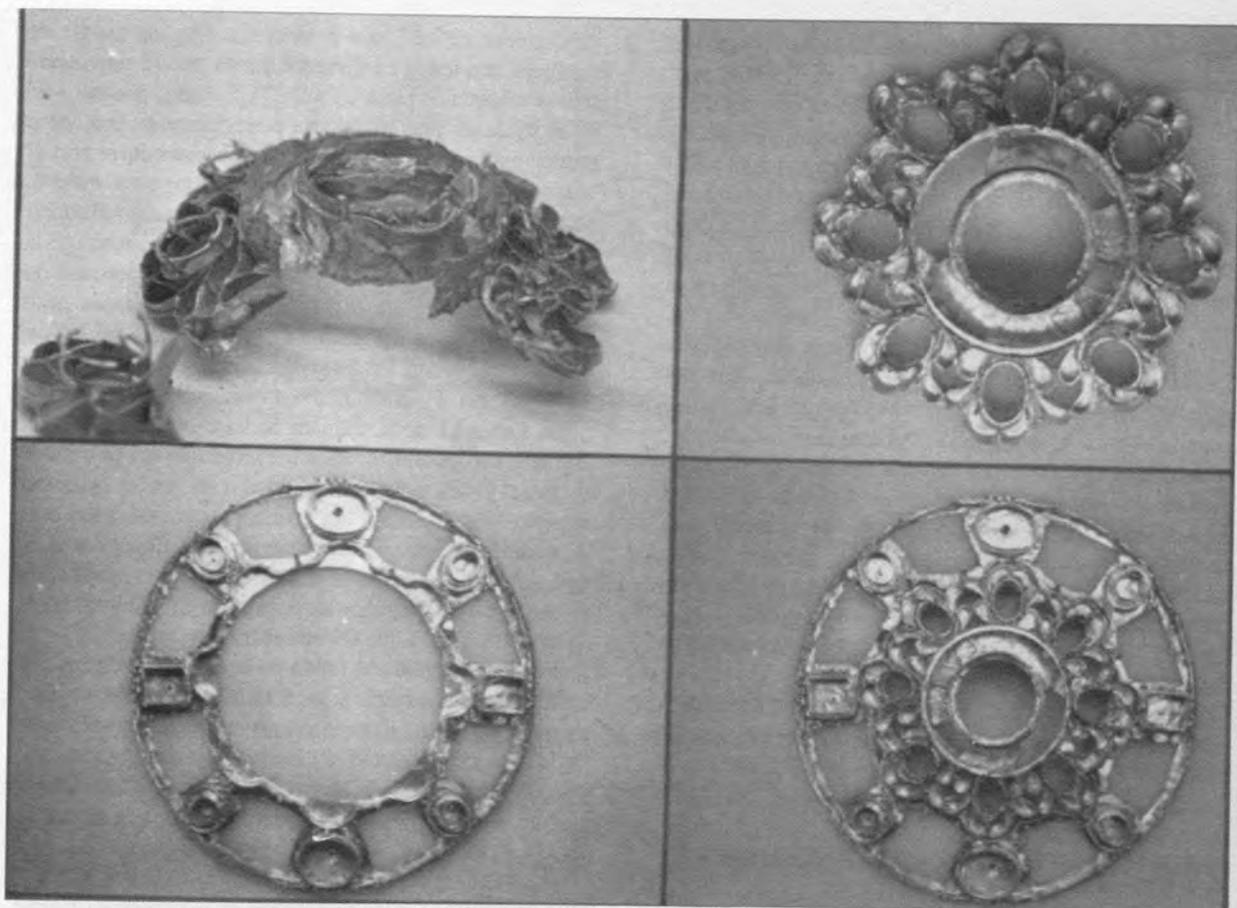


Fig. 8.- *Proceso de restauración del anverso del medallón central de la Cruz de la Victoria, anverserso. Arriba, izquierda, tal como quedó después del robo, derecha, la corona interior restaurada, abajo, izquierda la corona exterior restaurada, derecha, las dos piezas ensambladas (fotos Carlos Alvarez).*

retrovisor, que se encontró hecho pedazos en el lugar del crimen. Se había roto al recibir el rebote de una bala y encajó como un puzzle; también se encontraron dos casquillos de munición de Parabellum. Todos los implicados fueron a parar a la cárcel de La Perla, de Pontevedra, salvo el hermano de la compañera de Domínguez, que fue a la de Vigo. Al parecer el asesino se jactaba en la prisión de su listeza para atraer a sus víctimas a la trampa.

Me alargué en esta historia para que quede clara la personalidad inmoral y delictiva del ladrón de las joyas y también porque tuvo cierta relación con ellas. Durante años le corroyó el rescoldo de la venganza porque le estafaron en la compra de los restos o porque le denunciaron, o por ambas cosas a la vez. Declaró que al menos en una de sus víctimas reconoció a uno de los autores de estos hechos. Es difícil que el otro tuviera algo que ver porque en 1977 tenía 13 años. Este capítulo, que

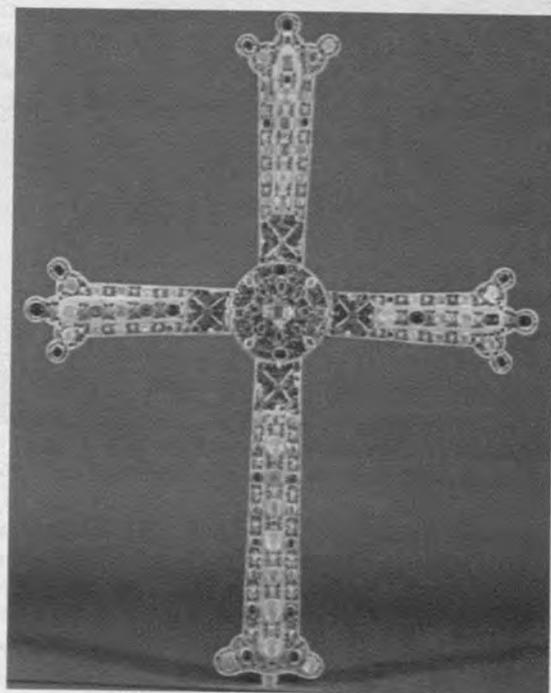


Fig. 9.- *La Cruz de la Victoria completamente restaurada, 1982 (foto Angel Ricardo).*

parece la historia interminable no acaba aquí y puede que tenga futuras continuaciones.

Lo que resta es el final feliz de la recuperación de la placa franca, que parece un cuento de hadas. A comienzos de octubre de 1989 un niño gitano jugaba a la orilla de una corriente de agua en Galicia y encontró entre los guijarros una placa de metal dorado y brillante. Como no sabía qué era lo enseñó a su padre que tampoco tenía idea, pero que creyó que sería algo valioso y lo llevó a un joyero de Orense con la intención de vendérselo.

El comerciante fue honrado, llamó con disimulo a la policía, que se personó y se incautó del objeto. Por fortuna, uno de los agentes intervino tiempo atrás en el asunto del robo y se aficionó al prerrománico asturiano, sabía qué era la placa. La mostró a un canónigo amigo suyo de Orense que telefoneó inmediatamente al cabildo de Oviedo. Una delegación de éste se personó para traerla a Oviedo, donde el júbilo fue grande. Parece increíble que permaneciera doce años a la intemperie sin destruirse, sin que la arrastraran las aguas, que se encontrara y que tras pasar por varias manos volviera a su lugar.

Fue un prodigio que sería deseable que se repitiera con el gran camafeo de la Cruz de los Angeles. Es casi impensable, pero después de lo ocurrido ¿quién sabe?.

PERDIDAS E INTERVENCIONES ANTERIORES A 1977

Las joyas sufrieron muchos desperfectos e intervenciones a través de su historia anterior. Muchos las ignoran y la espectacularidad y proximidad de lo ocurrido en 1977 las relega a segundo término, pero sería erróneo olvidarlas y ceer que en ese año estaban igual que en 808, 908 y 910. Las pérdidas y recuperaciones más antiguas comenzaron en la época románica y duraron hasta 1971. La restauración tuvo que tener también muy en cuenta esas viejas alteraciones.

La Cruz de los Angeles

En fecha imprecisa, que puede ser románica, rodearon el medallón central con filigrana espiraliforme. En la zona inferior se añadió doble hilera de menudos cuadrifolios que engloban crucecillas y pequeños lises. Esta operación parece gótica, como también la adición de un fragmento de lámina con un arquito apuntado recortado.

Un documeto excepcional da cuenta de su estado en el siglo XIV. En el *Libro Becerro* del Archivo Capitular, folio 174 vuelto, fechado en 1385, se incluye el inventario de las joyas que entonces existían en la catedral. Al referirse a la Cruz de los Angeles dice:

“Primeramente una cruz que ficieron los angeles toda de oro en que ha unos camafeos y quarenta y nueve piedras,

en derredor de las cinco piedras dos filos de aliofar de faballoro con letras en derredor y esta en una caja guardada y cubierta de plata”.

Si había 49 piedras faltaría posteriormente una, pero parece más bien un error, ya que no coincidiría con el número simbólico 48. En fecha imprecisa, pero antigua, se perforó el extremo del brazo inferior para introducir la cabeza de un astil para la utilización procesional de la cruz, lo que se hizo tan burdamente que destrozó la lámina de oro en ese lugar. Hubo intervenciones poco definidas a finales del siglo XIX o comienzos del XX, y en los años veinte. Y llegó la catástrofe de octubre de 1934. El día 11 acumularon dinamita en la cripta de Santa Leocadia de la Cámara Santa e hicieron saltar el edificio. Los revolucionarios creyeron que era la base de la torre gótica -que en realidad está en el extremo opuesto- y su intención era arruinarla con sus defensores los Guardias de Asalto del gobierno de la República. Los daños fueron inenarrables. La casi increíble restauración tuvo que esperar algunos años, porque en 1936 estalló la Guerra Civil en la que Oviedo sufrió un famoso sitio¹¹.

Las joyas cayeron al fondo de la cripta mezcladas con los cascotes del edificio y los fragmentos del Apostolado. A pesar de todo sufrieron relativamente poco. La Cruz de los Angeles apareció el día 29 de octubre cruzada por uno de los barrotes de hierro de la vitrina que la custodiaba¹². Se produjo la rotura del camafeo a la altura de un tercio y una fisura en el entalle de Minerva.

La restauración esperó hasta 1942. Se hizo con medios económicos muy precarios, sin el tiempo suficiente y sin la documentación gráfica y los estudios previos imprescindibles. Lo que exigía meses o años de trabajo y millones se hizo de memoria y precipitadamente para obedecer la orden drástica de su presentación durante una próxima visita a Oviedo de Francisco Franco. Sirva esto de disculpa para los talleres de Pedro Alvarez, que no tuvieron otra opción.

El camafeo partido fue de fácil arreglo, se añadieron perlas y piedrecillas que faltaban en los aros que rodeaban las gemas, se colocaron 383, 10 menos que las originales, se incorporaron inapropiados corales. Como desde antiguo faltaban muchas piedras de las tres joyas y no había dinero para reponerlas de modo apropiado, se puso un anuncio en los periódicos pidiendo donaciones. Parece que sin llegar a leerlo se presentó una señora que bajo anonimato absoluto entregó una caja que contenía varias piedras y las regaló. Acto loable y emitivo que se consideró poco menos que un milagro, pero las piedras eran muy desiguales, muy modernas y talladas (es sabido que en la Edad Media sólo se utilizó el pulimento). Se colocaron, aunque el efecto general y sobre todo el cromático quedaron alterados. Esto afectó a las tres joyas y como no había bastantes piedras se sustituyeron las que faltaban con ¡fragmentos de puño de paraguas de varios colores!

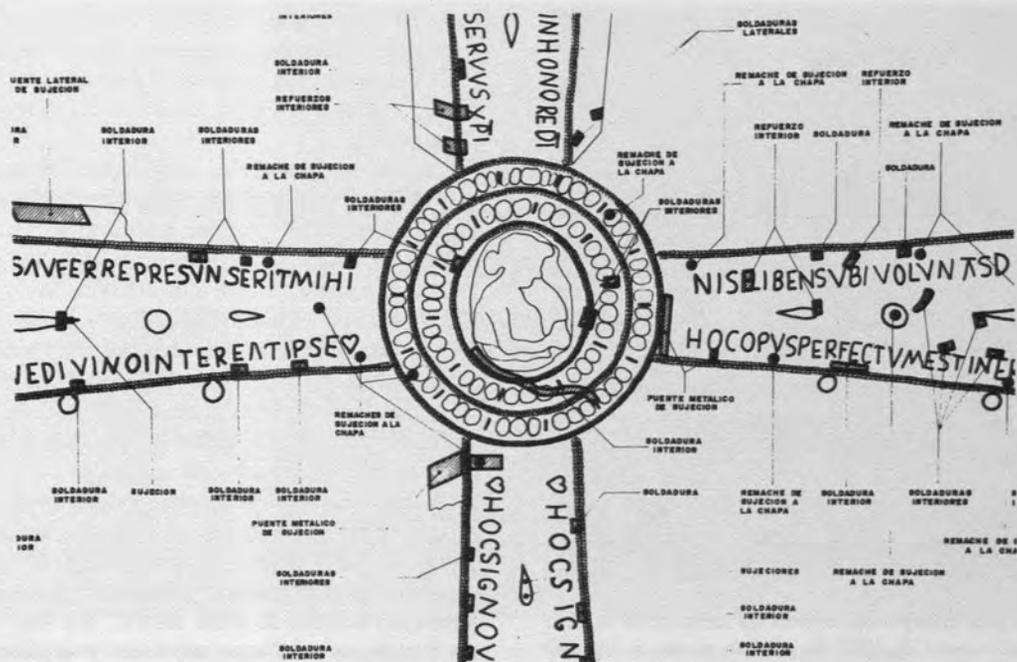


Fig. 10.- Detalle de un dibujo de la Cruz de los Angeles realizado por Carlos Alvarez de Benito para su restauración, con anotaciones de las intervenciones.

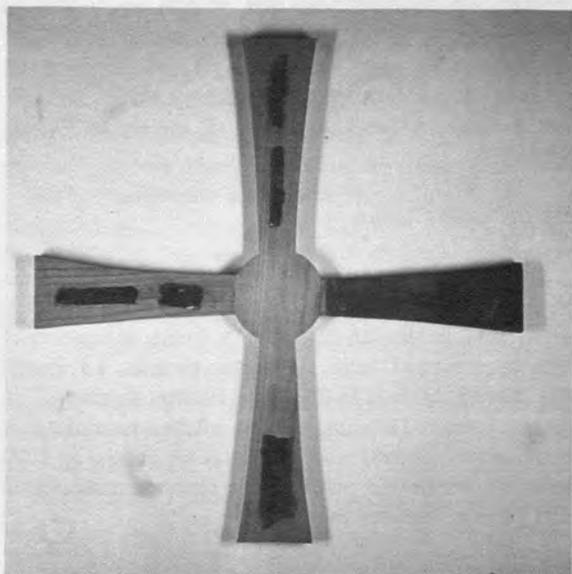


Fig. 11.- El alma de madera de la Cruz de los Angeles en buena parte reconstruida, en color oscuro los fragmentos originales recuperados (foto Carlos Alvarez).



Fig. 12.- Un fragmento del oro de la Cruz de los Angeles en el estado en que quedó después del robo, sólo se ha procedido a su limpieza (foto Carlos Alvarez).

La Cruz de la Victoria

También sufrió tropelías a través de los siglos. En el *Libro Becerro* ya citado, idéntica fecha y folio, hay otra-

anotación que da curiosa cuenta de su estado en 1385: "Item otra cruz de oro guarnida en madero grande de vara y media de luengo, toda esmaltada con letras en derredor con una mançana de oro con su caño guarnida



Fig. 13.- El gran camafeo del reverso del medallón de la Cruz de los Angeles antes de 1977. Su pérdida es una de las más lamentables del destrozo de joyas.

de plata en madero labrado en que ha en la dicha cruz de la una parte y de la otra ochenta piedras mayores e fallescen otras ochenta y en la mançana y caño fallescen y con la mançana fasta palmo y medio es de oro del caño y dende adelante fasta la fin es de plata”.

Son indudables los desperfectos que había sufrido esta cruz en fecha tan remota. La pérdida de piedras y perlas debió de ser constante por su sujección delicada, el paso del tiempo, el descuido y hasta la curiosidad, feticismo o supuesto beneficio. También se fueron reponiendo. El estudio actual las distribuye en tres lotes: las originales, las antiguas añadidas en la Edad Media y las modernas. En la restauración se respetaron los dos primeros apartados, en el último se sustituyeron las piedras modernas talladas por otras, también actuales, pero pulidas y de colores apropiados.

Las fotografías del Arxú Mas de Barcelona de 1931 revelan que en el reverso del medallón había un extraño relicario añadido: bajo un cristal de roca se veía una cursi estampita de San José con el Niño Jesús en brazos, posiblemente de los siglos XVII o XVIII. De los 13 cabujones originarios faltaban 6.

En el anverso del medallón se había perdido la piedra primitiva y se había sustituido por una amatista muy oscura. También faltaban 7 cabujones de los 8 del círculo interno y 2 del externo, además de un esmalte floral de la corona interna.

En época incierta se perdieron dos de los esmaltes triangulares del arranque del brazo izquierdo, cuyas superficies se rellenaron en 1942 con placas de carey. En septiembre de 1971 se colocaron otros nuevos fabri-

cados en Colonia por Werner Henneberger.

Según J. Manzanares, en el primer tercio del siglo XX faltaban 104 piedras de las 173 originarias; de las 90 perlas restaban 44, de un total de 263 piezas sólo se salvaron 113.

La Cruz no sufrió daños considerables en la explosión de 1934, se halló bajo los escombros el 30 del mismo mes. Pero padeció la misma restauración precipitada y política de 1942, ya que tenía que estar lista para que Franco la pasara en alto. Los orfebres fueron Horacio Rivero Alvarez y Luis Aguilar Alvarez, a los que deben disculparse los errores forzados por las condiciones a que les forzaron. El medallón se desplazó un giro de 90° y los paneles triangulares quedaron mal situados.

En el paso de los siglos habían desaparecido numerosos cristallitos verdes del relleno de los trifolios de los brazos del anverso, la explosión aumentó las pérdidas aunque se conservaron las celdillas que los contenían. Como no había dinero ni tiempo para fabricarlos se recurrió a algo ingenioso, cuidadoso e inverosímil. Se rompieron botellas de sidra natural, que son verdosas, los fragmentos se tallaron uno a uno y se ajustaron a la forma y tamaño exacto de cada alveolo. Chapuza colosal y genial, primero por la ocurrencia, luego por el trabajo tan minucioso y preciso con un material tan ingrato. Cuando se paseó triunfalmente la Cruz para celebrar la victoria de la Guerra Civil, que costó un millón de muertos y la destrucción del país, se hizo con el símbolo de la Pasión de Cristo, quizás con la madera de Pelayo en Covadonga, la joya de Alfonso III, pero también con piedras modernas de adorno femenino y vidrios de botellas de sidra. Así es la Historia, *sic est veritas gloriae Mundi*.

La Caja de las Agatas

Siempre fue la joya que menos sufrió. Apenas le afectó la voladura de 1934. No obstante, desde tiempo inmemorial le faltaban dos placas y media de ágata en el frente y otra en el dorso, 51 estaban partidas. Las pérdidas se reemplazaron en 1942 con láminas de carey. Las orlas contenían 212 cabujoncillos, muchos reemplazados con piedras facetadas modernas. A pesar de esto en 1970 había 11 vacíos. La placa franca tenía originariamente 255 granates, faltaban 64.

LAS RESTAURACIONES

Desde los primeros momentos de sorpresa y dolor surgió también el deseo de la recuperación. Tomó la iniciativa el Arzobispo de Oviedo Monseñor don Gabino Díaz Marchán. Ya en el propio mes de agosto de 1977 publicó una *Carta del Arzobispo a los asturianos* en la que entre otras cosas decía:

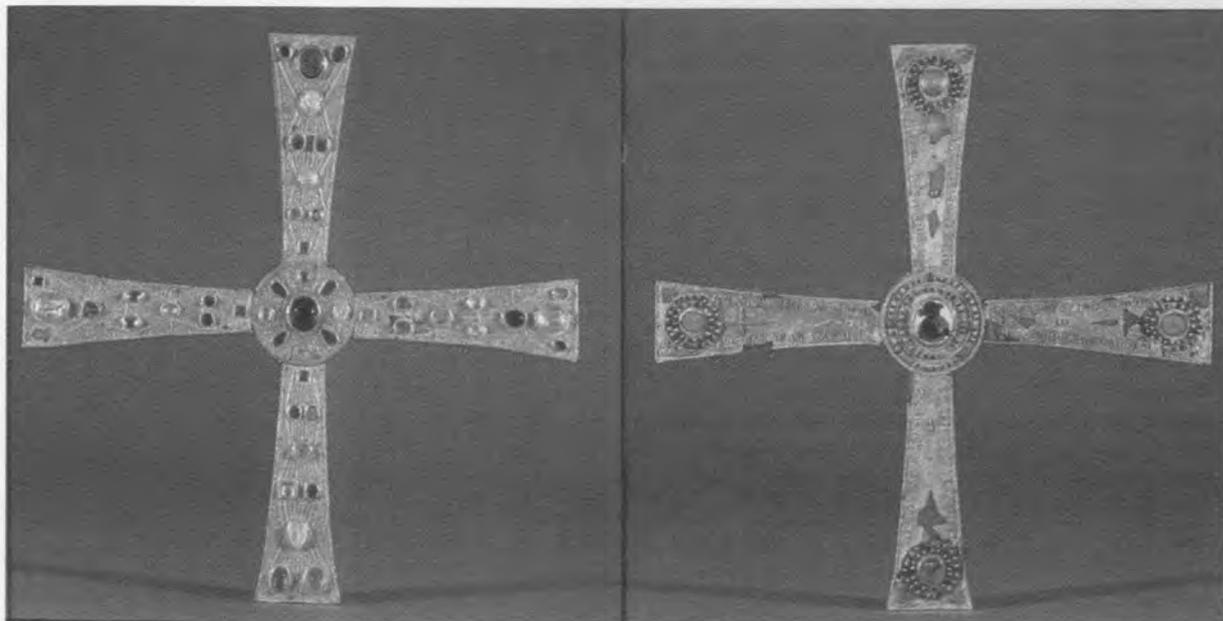


Fig. 14.- La Cruz de los Angeles restaurada. Izquierda anverso, derecha, reverso, 1986 (fotos Angel Ricardo).

“La destrucción y el robo de las tres ricas joyas, la Cruz de los Angeles, la Cruz de la Victoria y la Caja de las Agatas perpetrado en la noche del 9 al 10 de agosto, ha merecido la general repulsa de todos los asturianos y de toda España. Nos sentimos heridos en lo más profundo de nuestro ser por este vandálico atentado contra los símbolos históricos de Asturias, venerables reliquias del arte asturiano y de la religiosidad de nuestro pueblo”

En el mes siguiente insistió con mayor optimismo: “Con la misma fe de nuestros mayores, levantemos el estandarte de la Cruz victoriosa. Esta Cruz de la Victoria ha de infundirnos la esperanza en un camino largo y difícil de renovación social y religiosa de Asturias”.

Su primer paso, determinante para la recuperación de las joyas, fue la creación bajo sus auspicios el 10 de noviembre de 1977 de la Comisión para la Restauración de las Joyas Históricas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, cuya presidencia delegó en el revdo. don Demetrio Cabo, canónigo Presidente del Cabildo Catedralicio. La formaron representantes de las instituciones y asociaciones políticas, administrativas, técnicas y culturales de Oviedo. Quedó constituida así: Demetrio Cabo Pérez, Presidente delegado del Arzobispo. Ramón Plate-ro y Fernández-Candosa, Canónigo del Cabildo de la catedral de Oviedo, Secretario. Crisanto Pérez-Abad y del Valle, Presidente de la Asociación de Amigos de la Catedral. Carlos Cid Priego, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo. Higinio Rodríguez Pérez, Ayuntamiento de Oviedo. José Ramón García-Conde y Ceñal, Diputación Provincial de Asturias. Ma-

gín Berenguer Alonso, Junta Provincial de Bellas Artes. José Ramón Fernández Cuevas, Director General de la Caja de Ahorros de Asturias.

Luis Vega Escandón, Asamblea de Parlamentarios Asturianos. Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós, Plataforma de Promoción Cultural Asturiana. Manuel Fernández Avello, Periodista. Rafael Jueras Martínez, Secretario de Actas.

También se acordó nombrar asesores oficiales a Joaquín Manzanares Rodríguez, Director del *Tabularium Artis Asturiensis*. Pedro Alvarez Miranda, joyero. José Menéndez Pidal, Arquitecto. Helmut Schlunk, Primer Director del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid.

De estos últimos miembros alguno renunció a incorporarse, de la Comisión en general hubo quien asistió a pocas sesiones, la mayoría permaneció siempre activa durante muchos años. Hubo renovaciones por cambios en los organismos que representaban. Don Rafael Somoano, nuevo Presidente del Cabildo, sustituyó a don Demetrio Cabo cuando el estado de salud de éste lo hizo necesario. La Comisión aún no se ha disuelto. Los lugares de reunión fueron los salones del palacio Arzobispal, de la entonces Diputación Provincial, y sobre todo una estancia contigua a los talleres de Pedro Alvarez para tener fácilmente los materiales a mano.

La primera actuación fue reunir una extensa y excelente colección de fotografías anteriores al robo como testimonio del estado previo de las joyas. Se reunieron las series del Arxú Mas de Barcelona -las de 1931 de especial interés-, las del Padre Patac de Gijón, del Insti-

tuto de Estudios Asturianos, Sr. Cortina de Gijón y cuantas antiguas pudieron hallarse. También sirvieron de información y base muy importante las grandes láminas litográficas en colores realizadas por Ciriaco Miguel Vigil para los *Monumentos Arquitectónicos de España*, muy cuidadas y documentadas y que testimonian el estado de las joyas en 1877.

También se pidieron informes y asesoramientos a instituciones y personas de especial prestigio en la materia: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Real Academia de la Historia, Instituto Nacional de Restauración de Obras de Arte, Museo Arqueológico Nacional y Museo Arqueológico Provincial de Oviedo, sin olvidar la Dirección General del Patrimonio. Entre las personas destacadas, a Helmut Schlunk, Concepción Chicarro, Directora del Museo Arqueológico de Sevilla, Gratiniano Nieto, Catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid.

¿OVIEDO O MAGUNCIA?

Decidida la restauración se planteó el problema de quién y dónde se debía realizar. El 2 de febrero de 1978 se pidió la opinión de Helmut Schlunk, que el 4 de marzo contestó diciendo que se debía hacer en Maguncia. El 13 de junio, en una reunión en la Diputación Provincial con el mismo Schlunk, Blanco Freijeiro y Vázquez de Parga, estos dos últimos académicos de la Real de la Historia, ratificaron la opinión del arqueólogo alemán basándose según su parecer, en que la restauración debía verificarse en un centro especializado, que en España no existe ninguno, que el centro apropiado era el Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Maguncia.

Es evidente que la opinión de Schlunk se debía a su condición de alemán. La Comisión ya había acordado en su sesión del 10 de noviembre de 1977 que las joyas no saldrían de Asturias, que se utilizarían los talleres de Joyerías Pedro Alvarez. El 25 del mismo mes se ratificó que las piezas no saldrían bajo ningún concepto.

La propuesta de Maguncia, y sobre todo el modo de expresarla sentó muy mal. Además de poco correcta demostraba nulo conocimiento del carácter español y del asturiano en particular. Tildarnos de inútiles no responde a la verdad ni a la cortesía arrogándose a su vez la propia superioridad. Ni un asturiano aceptó.

El respeto a la excelente técnica alemana no obliga a aceptarla siempre indiscriminadamente. No cabe duda de que las joyas habrían recibido un tratamiento científico perfecto, pero ¿no se adivinarían matices germánicos inapropiados? Recuerdo una restauración de esculturas monumentales del siglo XIX hechas por una empresa alemana -esto nada tiene que ver con Schlunk ni con Maguncia- para la que proporcioné magnífico material gráfico de la época. El trabajo fue perfecto, solo que las



Fig. 15.- Presentación de parte del oro de la Caja de las Agatas, apenas estirado en la fase inicial de su restauración.

esculturas de mujeres mediterráneas, situadas además a escasos metros de su mar, cambiaron sus expresiones por las de Walkyrias del Rhin.

No obstante, la Comisión acordó el 5 de julio de 1978 invitar por medio de Schlunk a los técnicos de Maguncia para que se trasladaran a Oviedo. No vinieron. Los resultados de las restauraciones fue el mentís absoluto a la prepotencia que consideraba a los españoles, y asturianos, como unos inútiles atrasados.

Para estos trabajos no basta la pericia técnica. Como dijo Carlos Alvarez de Benito en unas declaraciones a la *Nueva España*:

"La Cruz de los Angeles es muy asturiana, y encima muy de Oviedo; la tenemos en nuestro escudo. Yo nací a ocho metros del Carbayón, y cualquiera que sea de Oviedo y que lo lleve tan hondo como yo lo habría hecho con esa misma dedicación. Es muy posible que en otras zonas haya técnicos igual de capaces, pero esa paciencia, el cariño, el tener que tragar bilis en ocasiones, eso sólo te lo da el ser de casa".

LOS CRITERIOS DE RESTAURACION Y LA ETAPA DEL INSTITUTO NACIONAL DE RESTAURACIONES ARTISTICAS

Ante el estado de los restos sólo había tres posibilidades. Guardarlos sin restaurar y exponer copias, lo que prácticamente sería la condena final de las joyas, la pérdida de su belleza y de sus valores testimoniales.

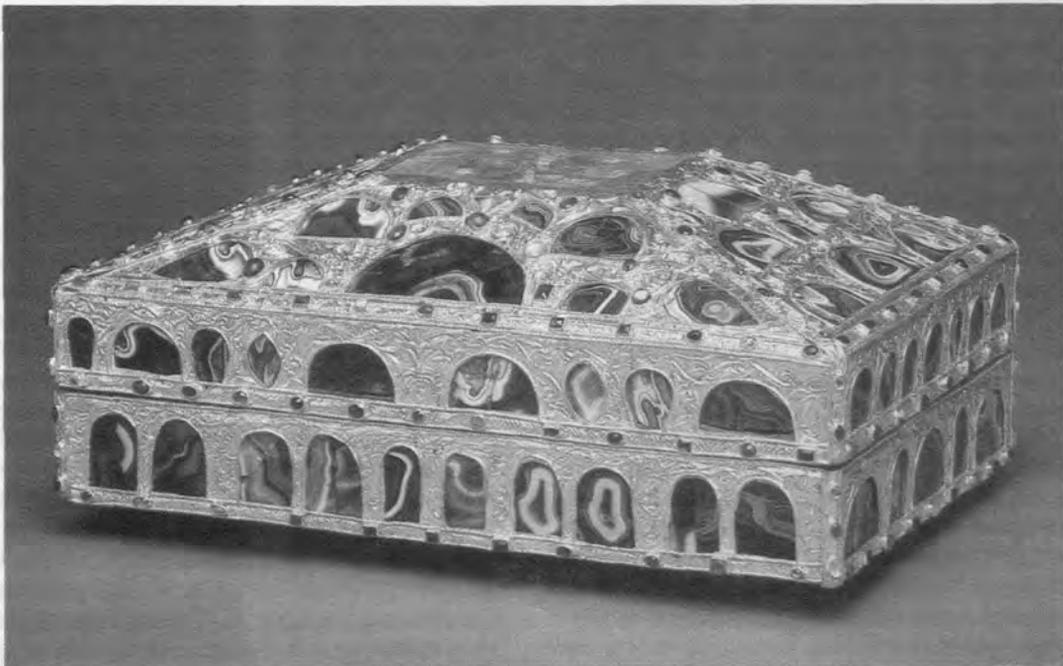


Fig. 16.- La Caja de las Agatas restaurada, 1986. Arriba se advierte la falta de la placa franca que aún no se había recuperado, falta también la reproducción que se colocó hasta el hallazgo de la original y que hoy luce en su sitio (foto Angel Ricardo).

Restaurar exclusivamente lo antiguo y exponer, o no, reproducciones, resultado estético desastroso, incluso imposible en el caso de la Cruz de los Angeles de la que sólo se podría colocar el desaparecido brazo izquierdo horizontal y el disco central y sería imposible montar el resto al aire, ya que faltaba la mayor parte de la madera. El efecto artístico y simbólico seguiría siendo lamentable. La tercera opción tenía las ventajas de recuperar y presentar dignamente todos los materiales recuperados, que eran alrededor del 90 %, devolver a las joyas su belleza y el aspecto más aproximado al que tuvieron originariamente y restituirle sus valores simbólicos. Tenía el inconveniente de falsear en mayor o menor grado, lo que podría compensarse mediante procesos técnicos adecuados e información muy clara y completa.

La Comisión adoptó en el primer momento el segundo criterio, reservándose la posibilidad de modificarlo según lo aconsejara su desarrollo. El 8 de junio de 1978 se recibió un informe del Instituto Nacional de Restauraciones en que se expresaban los siguientes criterios: devolver a las joyas su forma original, de no ser así se perdería su significación como símbolos de la religiosidad y representabilidad de Asturias, por lo que al tratarse de piezas que se exponen al culto y a la admiración del pueblo, deben restituirse a su aspecto originario ya que los fragmentos carecen de valores artísticos, religiosos e institucionales.

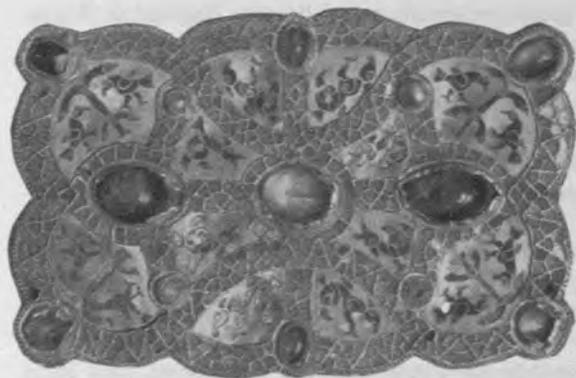


Fig. 17.- La placa franca de la Caja de las Agatas, felizmente hallada en 1989.

La Comisión adoptó este criterio que planificó con normas que se respetaron en todas las operaciones.

Los trabajos se hicieron en Oviedo, ninguna joya salió de la provincia. Primero se estiraron , plancharon y limpiaron cuidadosamente todos los fragmentos. Se identificaron y separaron los correspondientes a cada una de las joyas. El efecto fue grato, todo quedó enderezado, desapareció el aspecto carbonizado y se recuperó el brillo del oro. A continuación vino la difícil tarea de reconstruir sobre un tablero un puzzle de cientos de piezas con la dificultad añadida de que todas encajaban

entre sí por las pérdidas intermedias de materiales. Se aplicaron luego sobre las bases de madera sin soldar las piezas entre sí, salvo las diminutas de escasos milímetros cuadrados que se unieron a las mayores con mínimos puntos de soldadura, ya que sus exiguas dimensiones imposibilitan la inserción individualizada en la madera.

Los trozos que faltaban se hicieron nuevos basándose en las fotografías antiguas y en la repetición de los originales. Para asegurar la diferenciación se dio al oro una tonalidad diferente aunque no detonante que perjudicara el efecto artístico del conjunto. No se permitió ni una soldadura entre piezas antiguas y nuevas, se fijaron con tornillitos de modo que siempre sea fácil desmontarlas. En las nuevas se grabó por detrás su identificación moderna y la fecha de su colocación. Se situaron en su sitio las piedras anteriores a 1942, se eliminaron las facetadas añadidas ese año, las que faltaban se suplieron con otras actuales pulimentadas y de los colores de las láminas de Ciriaco Miguel Vigil, dejando siempre constancia documental. Además de reparar los destrozos del robo se aprovechó para rectificar los desperfectos e intervenciones erróneas del pasado.

Complemento indispensable son los dibujos a tamaño natural y los diarios de trabajo, jornada a jornada y con los dibujos de detalle correspondientes, obra inapreciable de Carlos Alvarez de Benito. Los apoyan las decisiones reflejadas en las actas de las reuniones de la Comisión.

El 29 de junio de 1978 se consideró apropiada la solución presentada por el Instituto Nacional de Restauraciones y se decidió que la realizaran sus técnicos trasladándose a Oviedo. El 5 de julio hubo reunión con el Director del Instituto don Gonzalo Perales Serrano y se redactó un proyecto de contrato. El 12 el señor Arzobispo dio su conformidad, el 13 y el 28 de noviembre se aprobó este proyecto.

El 12 de febrero de 1979 se firmó el contrato definitivo. Lo suscribieron Demetrio Cabo por la Comisión y Gonzalo Perales por el Instituto. Constó de una parte expositiva y doce cláusulas.

El 26 de abril se leyó una carta del orfebre del Instituto Manuel Prieto pidiendo autorización para hacer algunos trabajos. Ese día se acordó paralizar las operaciones hasta la aclaración definitiva de algunos términos del contrato con el señor Perales. El 11 de mayo hubo reunión de la Comisión con dicho Director, se clarificó el contrato y se regularizaron los asuntos económicos. El 19 de junio se incorporó a la Comisión don Luis Fernández Canteli en representación del Ayuntamiento en sustitución de don Higinio Rodríguez. El señor Prieto informó que estaba concluida la primera fase de la reconstrucción de la Cruz de la Victoria.

El 21 de marzo de 1980 se reunió la Comisión con don José María Cabrera, nuevo Director del Instituto. Se incorporó a la comisión don Antonio García Linares en sustitución de don José García-Conde. Y lo que fue muy

importante, la incorporación a los trabajos de don Carlos Alvarez de Benito, de Joyerías Pedro Alvarez S.A., que fue el alma de la recuperación de las joyas.

El 25 de septiembre SS. MM. los Reyes y S. A. R. el Príncipe de Asturias contemplaron el estado de los trabajos aprovechando un viaje a Oviedo. Las piezas se expusieron aun sin acabar en la sala capitular de la catedral. La Cruz de la Victoria ya estaba bastante armada, lo demás muy retrasado. Me cupo el honor de explicarles la historia del robo, sus consecuencias y marcha de las restauraciones. Los tres se interesaron vivamente y pidieron varias aclaraciones. Al finalizar el acto el Príncipe me entregó un cheque de 2.500.000 pts. para contribuir a los trabajos, que pasé acto seguido al Presidente de la Comisión.

El 28 de enero de 1981 se anunció que el 14 de septiembre de 1982 se devolvería la Cruz de la Victoria restaurada al Cabildo.

A continuación hubo algunos problemas. El 1 de abril se recibió un escrito del Instituto Nacional de Restauraciones en el que manifestaba la intención de abandonar el proceso de restauración y anunciaba la visita a Oviedo de especialistas de la Dirección General de Bellas Artes. Berenguer Alonso, Fernández Candosa y yo fuimos delegados por la Comisión para participar en esta reunión. A los representantes de Bellas Artes se unieron los señores Schlunk, Nieto Gallo y Cabrera Garrido. Schlunk no estuvo presente; informó por correo sin ver las joyas; otro de los miembros confundió en su informe escrito la Cruz de la Victoria con la Cruz de los Angeles. Fue un ataque frontal organizado para desaprobar todo lo hecho y sugerir de nuevo que los restos debían guardarse en una bolsa. Prescindimos de las razones de esta actitud. La Comisión la rechazó y se interrumpió la colaboración con el Instituto después de nuestros contrainformes.

EL FINAL DE LOS TRABAJOS

Las labores continuaron directamente con Joyerías Pedro Alvarez, donde se habían hecho todas las anteriores y que en realidad fue la verdadera reestructora técnica y material de las joyas desde el comienzo. El 1 de septiembre de 1982 quedó terminada la Cruz de la Victoria, que tras su entrega al Cabildo quedó expuesta en la catedral el 14 del mismo mes, día de la exaltación de la Santa Cruz. Hubo solemne función religiosa y una exposición en la girola con paneles y grandes transparencias en colores de todo el proceso, gracias a la colaboración de la Caja de Ahorros de Asturias, que también sufragó un interesante folleto de Manuel Fernández Avello.

La Comisión acordó restaurar la Cruz de los Angeles y la Caja de las Agatas en sesión de 19 de febrero de

1982, en vista del buen resultado obtenido con la Cruz de la Victoria. Las actividades de la Comisión continuaron hasta la entrega al Cabildo de las dos joyas restauradas. Se expusieron en la catedral en septiembre de 1986 acompañadas de una información gráfica semejante a la anterior. Los detalles de lo hecho durante estos años se refieren a actuaciones puntuales sobre las joyas, por lo que se relacionarán en el apartado siguiente.

Carezo de suficientes datos completos del proceso de financiación y contabilidad, excepto de la Cruz de la Victoria. Esta fue labor de don Luis Monteserín tesorero de la Asociación de Amigos de la Catedral, la mía sólo de consejero de Historia del Arte. Pero en líneas generales puedo citar las principales fuentes de financiación:

“Ministerio de Cultura, Gobierno del Principado de Asturias, Caja de Ahorros de Asturias, Asociación de Amigos de la Catedral de Oviedo, suscripción pública abierta en entidades bancarias, escasas aportaciones de entidades bancarias, escasas colaboraciones de los Ayuntamientos de la Provincia salvo el de Oviedo que colaboró sustancialmente dos veces, algunos donativos menores y esporádicos. Y naturalmente el entregado por S. A. R. el Príncipe de Asturias”.

Los apuros económicos fueron grandes, pero se superaron. Incluso se recurrió a destinar a la restauración la colecta de las misas de un domingo. ¿Pedir limosna? puede, también Gaudí salió a la calle a solicitarla para continuar su Sagrada Familia. La generosidad no suele ser frecuente con la cultura.

El monto total de las restauraciones fue del orden de los 25 millones, incluidos los materiales adquiridos y la mano de obra. Los grandes esfuerzos de todo orden para recuperar las joyas fueron resultado de la colaboración de muchas entidades y personas. Merecen conservarse sus nombres para la Historia:

“SS. MM. los Reyes de España, Ministerio de Cultura, Diputación Provincial de Asturias, Gobierno del Principado de Asturias, Instituto Nacional de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Ayuntamiento de Oviedo, varios Ayuntamientos de la Provincia, Cabildo de la Santa Catedral Basílica Metropolitana de la Archidiócesis de Oviedo, Asociación de Amigos de la Catedral de Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Colegio Oficial de Abogados de Asturias, Colegio Oficial de Aparejadores de Asturias, Facultad de Geología de la Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias, Joyerías Pedro Alvarez S.A., Caja de Ahorros de Asturias, Guardia Civil, Policía Nacional, Prensa, T.V. y en general medios de comunicación social, Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), Laboratorios de Cristalería Española (Avilés), Fábrica de Loza de San Claudio, Arxú Mas (Barcelona), asesores varios, miembros de la Comisión. Y lógicamente cuantos contribuyeron económicamente,

antes citados”.

Vayan también los nombres de los orfebres y de los que aportaron fotografías, consejos o ayudas de cualquier tipo:

“Carlos Alvarez de Benito, Covadonga Hurlé, Manuel Mier Rodríguez, Antoniette Pospichil, Bern Mussteiner, José Raldiris, Alfredo Fuente Noriega, José María Sánchez, Mauro Alvarez, Dámaso Moreiras, Enrique Campón, Enrique Nicolau, Richard Hermann Han, Luis Espino, Manuel Mariño, Fray Regino López, José Sánchez Díaz, Antonio Infanzón, Padre Patac de las Traviezas, señor Cortina”.

LAS RESTAURACIONES SINGULARIZADAS DE CADA UNA DE LAS JOYAS

Emprender simultáneamente la recuperación de las tres era demasiado complejo y oneroso. Se optó por el trabajo escalonado empezando por una, por múltiples razones se eligió una de las más emblemáticas, la Cruz de la Victoria, más completa que la de los Angeles y que se prestaba a experiencias que favorecerían a las otras.

A todas se aplicaron los criterios generales ya expuestos, que no se repetirán aquí. Prescindimos también de pequeños detalles que pueden seguirse en las actas de la Comisión.

La Cruz de la Victoria

En su proceso hay que destacar la reunión el 6 de noviembre de 1979 con don Martín Almagro Basch, catedrático de la Universidad Complutense y Director del Museo Arqueológico Nacional. Fue una inyección de ánimo, ya que estuvo de acuerdo con las ideas de la Comisión y recomendó que se colocaran las piezas bien diferenciadas, que se montara una exposición con la Cruz de la Victoria y con los restos de la de los Angeles y que se redactara una crónica detallada de lo realizado.

En consecuencia se acordó reconstruir todas las partes metálicas desaparecidas, no ensamblarlas por soldadura a las originales y usar como modelo las partes recuperadas y las fotografías anteriores a 1942. Las partes nuevas se matizarían con color diferenciado, de igual modo completar las letras perdidas del reverso. Debían colocarse las piedras antiguas y dejar en hueco las añadidas en 1942 y en general recuperar el estado anterior a 1934. Posteriormente se dispuso sustituir las piedras de 1942 por otras semejantes a las antiguas de la Cruz. En todas las partes añadidas se grabaría una inscripción. Los esmaltes con partes originales se completarían con fragmentos nuevos y se incorporarían sin integrarlos físicamente.

Hubo fuertes sugerencias para inclinar a la Comisión

a autorizar la datación de la Cruz por el método del radiocarbono 14, para lo que debía cortarse un trozo de madera del tamaño de un dado, que luego resultó del volumen de una cajetilla. Mi voto fue radicalmente opuesto y también desestimado. Me basaba en que la Cruz ya había sufrido bastante para mutilarla más. Que por experiencias personales sabía que las dataciones por el radiocarbono requieren condiciones e interpretaciones muy cuidadosas que fácilmente pueden conducir a errores. Que este método de datación no es fiable para todas las cronologías, sobre todo para las relativamente recientes. La fecha nunca es exacta, la acompaña un margen de error más menos en torno a ella. Cuando se trata de 2.000 años poco importa un error más menos de 200, no así en el caso de la Cruz, que según el radiocarbono resultó que podía ser de época visigoda, asturiana o románica. Me pareció disparatado rellenar el hueco de la muestra de madera con roble del Canadá, cuando en Asturias hay bosques de estos árboles. Y sobre todo, es absurdo buscar una fecha por un método en este caso tan impreciso, cuando la propia joya lleva escrito en su reverso el año en que la fabricaron puesto por quienes la hicieron. Concesiones a la moda, que se siguen practicando aquí cuando muchas piezas asturianas tienen fecha exacta, o por métodos históricos se logran dataciones con errores máximos de uno o dos decenios, no de uno o dos siglos. Hay que decir que esto no fue ocurrencia de la Comisión, aunque lo aceptó.

En 1980 siguieron los trabajos. El 29 de enero se acordó reponer de oro las garras perdidas, suprimir la amatista del rosetón central, restituir el estado anterior a 1934, colocar las piedras antiguas en el mismo orden en que estaban antes de esa fecha, en los huecos deberían insertarse piedras semejantes en trabajo y coloración a las antiguas, no reponer los esmaltes nuevos fabricados en 1971, hacer los adornos florales de porcelana vitrificada.

El 5 de junio de 1981 se acordó la reposición de las letras que faltaban en 1931, autorizar a Carlos Alvarez para que encargara al monasterio de Silos los esmaltes, que Joyerías Pedro Alvarez comprara las piedras necesarias guiándose por la lámina de Ciriaco Miguel Vigil y con el asesoramiento de Ramón Platero, Magín Berenguer y el de que esto escribe, los tres intervinieron en la conveniente diferenciación del color del oro. Se dispuso también emplear los esmaltes conservados y hacer nuevos los perdidos. Se redactó el texto que debía grabarse en la chapa de plata de refuerzo:

“Esta cruz gravemente dañada en la noche del nueve al diez de agosto de mil novecientos setenta y siete. Restauróse en Oviedo. El catorce de septiembre de mil novecientos ochenta y dos volvió a la Cámara Santa”.

Algunos datos económicos. Al comienzo de los trabajos los peritos evaluaron el coste total de la restauración en 2.500.000 de pts., de las que 1.000.000 la Cruz de la Victoria, 700.000 la Cruz de los Angeles, 800.000

la Caja de las Agatas. Cálculo bajísimo, porque ya en septiembre de 1979 los gastos se elevaban a 15.000.000, que tampoco fueron suficientes, sólo el dispendio total de la Cruz de la Victoria llegó a 12.767.330 pts. El conjunto de las tres joyas alcanzó el orden de los 25.000.000, incluida la restauración de la placa franca de la Caja de las Agatas descubierta posteriormente.

La Cruz de los Angeles

Terminada la Cruz de la Victoria se acometió la recuperación de las otras dos joyas. La Caja de las Agatas presentaba problemas relativamente no muy graves, pero la Cruz de los Angeles estaba destrozada y hasta se dudó de la posibilidad de restaurarla. Carlos Alvarez no se desanimó:

“Hubo un momento en que se consideró que era imposible la restauración, pero yo pensaba que, por lo menos, había que intentarlo; no se podía dejar la Cruz hecha pedazos, toda quemada, negra -porque la habían metido en una hoguera- retorcida. Por eso hablé con el deán, Demetrio Cabo, y con el secretario de la Comisión del Patrimonio de la Iglesia, Ramón Platero, y les dije que me dejaran un trozo para hacer una prueba, y que a la vista del resultado se tomase una decisión definitiva”

La Comisión aceptó por los resultados ya obtenidos y le autorizó a que probara con el rosetón central. El resultado fue tan positivo que se decidió continuar la obra hasta terminarla.

La tarea no era fácil. La Cruz había sido golpeada, el oro arrancado, todo ennegrecido y partes de la lámina parcialmente fundidas. Los fragmentos eran muy numerosos, bastantes muy pequeños. De la madera de cerezo sólo se recuperaron el brazo izquierdo, el rosetón y algunas astillas. El gran camafeo había desaparecido.

También hubo circunstancias favorables, el oro facilitó la tarea por su gran pureza y consiguiente mayor maleabilidad. En palabras de Carlos Alvarez:

“El oro es muy puro, casi del cien por ciento, y eso fue una suerte, porque resulta más maleable, más dúctil, que el de la Cruz de la Victoria, que sólo alcanza la categoría de oro de ley, quizás un poco más abajo”.

En el proceso se siguieron los mismos pasos que con la Cruz de la Victoria. Primero se estiró el material, para ponerlo en su sitio e identificar cada lugar -algo parecido a cuando se vuelve a dar forma a una lata de cerveza que se aplastó previamente-. A continuación se plancha el material, y en una segunda fase se observa qué es lo que falta. Pese a los grandes destrozos se pudo recuperar un 95 por 100 del metal, y se soldaron las partes rotas, excepto los grandes trozos, devolviendo a su sitio lo que estaba machacado. Esta es una labor de muchísima paciencia.

Lo peor fue la madera, hubo que rehacer los tres brazos perdidos de cerezo asturiano y unirlos a lo recuperado. Las astillas se incrustaron en la madera nueva de modo bien visible. Todo se recubrió con lámina de plata sobredorada para asegurar la solidez.

En el departamento de Cristalografía y Mineralogía de la Facultad ovetense de Geológicas se hizo un análisis gemológico, y se sacaron numerosas microfotografías. Ahora tenemos datos exactos de todas, y entre ellas hay catorce entalladas, ocho con figura, seis con muescas no naturales y nueve cuentas perforadas longitudinalmente. Algunas es probable que fuesen indígenas, como las fluoritas, y otras son vidrios, como las del rosetón central que tienen forma de pera.

Se suprimieron las piedras modernas y los corales, que no eran originarios. Se colocaron las antiguas y el gran granate central del rosetón del anverso. Para la distribución se siguió básicamente la lámina de Ciriaco Miguel Vigil de 1877. En total fueron 31 piedras originarias, 3 antiguas, 2 anteriores a 1920, 1 anterior a 1942. Se trata de 21 cuarzos, 5 zafiros, 3 amatistas, 2 fluoritas, 4 granates, 1 turquesa, 1 berilo y 11 vidrios. Cuarenta y ocho en total, el posible número místico.

Respecto a las piedras fue constante y muy valiosa la colaboración del Director del Departamento de Cristalografía, Dámaso Moreiras, y de Enrique Campón. En la madera trabajó el taller de Manuel Alonso Moriño, en el metal fue muy importante la labor de Manuel Mier.

La finalización del proceso planteó el arduo problema del desaparecido medallón del reverso del rosetón, demasiado señero para suprimirlo, excesivamente expuesta su reproducción. La decisión tardó varios meses de deliberaciones y ensayos. Había varias opciones. Una era dejar la superficie lisa, lo que resultó de efecto lamentable. Poner una reproducción fotográfica, la visión fue desastrosa. Se conservaba un vaciado en yeso que hizo Gómez-Moreno en 1934 y se pensó hacer con él una reproducción en material plástico en colores diferentes del original. Se realizaron varios: rojo, verde, azul, naranja y morado, que probados en su lugar resultaron grotescos. Al final hubo que optar por la reproducción de ágata natural con una inscripción bien visible. Se pidieron presupuestos a varios países. España resultó la más cara, 200.000 pts. más IVA (impuesto que siempre se tuvo que pagar, pese a los valores culturales e institucionales de las joyas), en Alemania sólo pedían 80.000 limpias. Carlos Álvarez hizo gestiones por delegación de la comisión con Antoniette Pospichil, mediadora del especialista alemán Richard Hermann Han, que hizo una reproducción perfecta en ágata de dos capas de colores diferentes, plana para distinguirla del original, que era de relieve. La gema es fácilmente extraíble y bajo el busto se lee "Reprodújose, 1985". Así quedaron salvadas la estética y la verdad.

La Caja de las Agatas

Empezó a restaurarse simultáneamente con la Cruz de los Angeles y se entregó terminada al mismo tiempo. El trabajo fue relativamente fácil porque era la joya que menos había sufrido. Se conservaba todo el oro, aunque arrugado y estrujado, pero se pudo limpiar y enderezar. También se conservaba toda la madera y la placa de plata repujada del solero, que sólo requirieron limpieza y pequeños retoques.

En 1942 había 51 placas de ágata, algunas partidas, de las 99 del total en 1977 faltaron tres. En 1942 se sustituyeron las perdidas por carey, material visualmente algo parecido, pero extraño a la pieza. En la restauración se reemplazaron por ágatas debidamente documentadas como modernas.

En 1977 había 255 piedras, 49 eran originarias, modernas 60, dudosas 17. Se eliminaron las talladas modernas y se sustituyeron por otras pulimentadas. Las fotografías del Arxú Mas de 1920 fueron la guía para estas operaciones.

Quedaba el grave problema de la placa franca perdida. Había dos posibilidades: dejar la Caja sin ella o poner una reproducción, dilema muy comprometido. Tras largas deliberaciones que no alcanzaron consenso, se procedió a la votación. La mitad de la Comisión votó una propuesta, la otra mitad la opuesta. Únicamente quedaba mi voto, desagradable responsabilidad por ser el decisorio. No me gustaba ninguna de las dos posibilidades y no me permitieron la abstención o el voto en blanco porque había que salir necesariamente del atolladero. Voté por la reproducción siempre que se hiciera constar muy claramente. Lo hice sin entera convicción y cierto cargo de conciencia, pero lo mismo me habría ocurrido de inclinarme por la solución contraria.

Se hizo la reproducción incorporándole un pequeño fragmento angular de la placa originaria que se había conservado. Como ya se dijo, la placa apareció en 1989. Se restauró, se la añadió el fragmento angular y hoy luce en su lugar. Solución perfecta y conciencia al fin tranquila.

ALGUNAS NOVEDADES

Los desgraciados desperfectos tuvieron también algunos aspectos positivos. Durante las restauraciones fueron precisas investigaciones que permitieron un mejor conocimiento de la naturaleza de los materiales, corrigieron viejos errores y aportaron novedades. Se descubrió que no todo era oro, que había también plata sobredorada. Se concretó sin dudas la clase de madera de la Cruz de los Angeles y de la Caja de las Agatas, que anteriormente se habían atribuido erróneamente a varias especies vegetales. El estudio gemológico concretó y aclaró la naturaleza de todas las piedras originarias y antiguas. Se descubrieron las seis piedras con incisiones abstractas no natu-

rales y otras cinco que las poseían pintadas. La gema que se clasificó con el número 27, decorada con una figura femenina con cabeza leporina en actitud de correr, considerada siempre un entalle, resultó que es pintada.

Del máximo interés fue el descubrimiento del procedimiento de soldadura. El oro es autógeno, es decir, el oro sólo se puede soldar con oro. Esto exige altas temperaturas de alrededor de 1.000 grados, imposibles de obtener y aplicar en puntos muy pequeños con el elemental instrumental de la época. El sistema altomedieval que se utilizó en las joyas es muy ingenioso. Se hace un engrudo de harina y agua y se le incorpora una sal de cobre -cardenillo por ejemplo-, esta mezcla se aplica a las partes a unir de modo similar a como hacemos hoy con los pegamentos. Cuando está seca se introducen las piezas en el horno, donde sólo necesitan unos 500 grados para producir la fusión de una pasta en que el engrudo sirve de reductor de la sal metálica y quedan unidas las partes.

PALABRAS FINALES

Las restauraciones quedaron expuestas a la crítica. Algunas fueron negativas aunque sólo de palabra, la mayoría favorables, bastantes silenciadas. Pensar y manifestarse es libre y respetable y no es cuestión de polemizar aquí, pero a modo de aclaración, no de discusión, es oportuno recordar que si bien las joyas no están hoy igual que cuando las hicieron, tampoco lo estaban en 1977 como en 808, 908 y 910, ni en 1977 como en 1942, ni en 1385... También se debe pensar si hay alguna obra altomedieval, desde un gran templo hasta un cáliz, que no haya sufrido algún daño, alteración o restauración a través de los siglos. Respecto a las joyas de la Cámara Santa no parece disparatado enderezar, limpiar y colocar en su orden anti

guo el material, del que se recuperó en torno al 90 %.

Lo nuevo sólo está adosado, es independiente, fácilmente desmontable y bien documentado. El proceso será siempre claro y reversible. Y evidentemente son irre recuperables algunas de las servidumbres a que las sometió la ignorancia y la barbarie de un delincuente. Las aceptamos por creer que es preferible recuperar los símbolos de Asturias y su belleza que perderlos para siempre metidos en un saco. Hubo una crítica escrita en que se acusaba de derroche el dinero gastado en las restauraciones cuando el país sufre un enorme paro y está en crisis económica. No objetaré nada a lo que es una triste realidad. Pero si sirve de disculpa o de consuelo, recuerdo que 25.000.000 limpiamente empleados en obra tan importante, son hoy calderilla comparados con los despilfarros y la corrupción. Y piénsese en los cientos de millones que cuestan un vociferante espectáculo veraniego de muchos decibelios y colosal escenario, o el montaje de algunas grandilocuentes exposiciones de dudoso valor científico, no todas por fortuna.

Quede claro que la Comisión actuó siempre en consecuencia con los criterios que creyó más acertados, que como todo lo humano pueden ser discutibles. Nunca pretendió poseer la suma sabiduría ni se consideró prepotente, actitudes que no faltaron fuera de ella.

Intencionadamente he recogido, junto a los datos científicos, cuantos pequeños hechos y anécdotas pintorescas, felices o luctuosos, se produjeron a lo largo de esta crónica. Merecen salvarse del olvido porque la Historia es algo más de lo que hacen y deshacen los poderosos, son también los acontecimientos de la vida cotidiana de los que sufren esa Historia. En ellos se mezclan lo grande y lo pequeño, lo trágico y lo cómico, lo grotesco, la ignorancia y la sabiduría, el mal y el bien. Así ocurrió también durante el período que abarca esta narración.

NOTAS

¹ La bibliografía sobre las joyas es muy numerosa, una selección puede ser: J. AMADOR DE LOS RÍOS., *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 39, apartado IV, pp. 25 ss., Madrid, 1877, reedic. Oviedo, 1988; C. CID PRIEGO., *Asturias*, Fundación Juan March (Tierras de España), pp. 331 ss., nota 13, Madrid, 1978 y 1988; C. CID PRIEGO., *Arte prerrománico de la Monarquía asturiana*, Oviedo, 1995; V.H. ELBERN., "Die fränkische Emailplatte von der Caja de las Agatas in der Cámara Santa zu Oviedo", *Symposium sobre Cultura Asturiana de la Alta Edad Media* (1961), pp. 125 ss., resumen en español pp. 143 ss., Oviedo, 1967; J. FONTAINE., *El prerrománico*, vol 8 de *La España románica*, Madrid, 1982; V. GONZALEZ., *La Cámara Santa y su tesoro*, Oviedo, 1979; J. MANZANARES., *Las joyas de la Cámara Santa. Valores permanentes de Oviedo*, Oviedo, 1972; A. MORALES., *Crónica general de España*, t. VII, libro XII, pp. 343 ss., Madrid, 1792; H. SCHLUNK., "The Crosses of Oviedo", *The Art Bulletin*, pp. 91 ss., junio 1950; H. SCHLUNK., *Las Cruces de Oviedo. El culto de la Santa Cruz en el Reino asturiano*, Oviedo, 1985; N. SENTENACH., "Alhajas hispano-cristianas del primer período de la Reconquista", en *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, VI, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XII, nros. 7-8, Madrid, 1908.

² Las dimensiones de las joyas se han publicado numerosas veces, pero no hay dos autores que coincidan. Adoptamos aquí las de J. MANZANARES., *Las joyas*, cit., por considerarlas las más fiables.

³ Estudios específicos sobre las gemas: C. ALVAREZ., D. MOREIRAS., E. CAMPON., "Notas sobre las gemas de la Cruz de los Angeles", *Trabajos de*

- Geología*, pp. 333 ss., Oviedo, 1985; J. AMADOR DE LOS RIOS., *Monumentos Arquitectónicos*, cit.; C. CID PRIEGO., "Las gemas romanas antiguas decoradas de la Cruz de los Angeles de Oviedo", *Empuries*, vo. 48-50, t. I, Barcelona, 1986-1989; J.M. FERNANDEZ PAJARES., "Un entalle de la Cruz de los Angeles", Valdediós, pp. 21 ss., Oviedo, 1968; F. SALCEDO GARCES., "Los entalles romanos de la Cruz de los Angeles", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, año XLI, n.º 121, pp. 74 ss., Oviedo, 1987.
- ⁴ Es muy posible, como creyó Schlunk, que la Cruz no estuviera permanentemente expuesta, sino guardada en el tesoro de la basílica del que se sacaría en ocasiones solemnes para preceder al obispo llevada con las dos manos con intermedio de un paño. H. SCHLUNK., "Las Cruces de Oviedo", p. 23.
- ⁵ Estudios sobre las leyendas: C. CID PRIEGO., "Los primeros ángeles de la Cruz de los Angeles", *Sándalo*, n.º 3, pp. 20 ss., Oviedo, 1988; C. CID PRIEGO., "Las narraciones en torno a las dos cruces prerrománicas asturianas", *Príncipe de Viana*, año LII, n.º 192, pp. 57-82, Pamplona, 1991; C. CID PRIEGO., "Las narraciones en torno a las Cruces prerrománicas asturianas. I. La Cruz de la Victoria", *Sándalo*, n.º 21, Oviedo, 1993; II. "La Cruz de los Angeles", *Sándalo*, n.º 22, Oviedo, 1993; J.M. FERNANDEZ PAJARES., "La Cruz de los Angeles. Origen y formación de la leyenda", *Archivium. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo*, Oviedo, 1962, pp. 102 ss. FRAY J. PEREZ DE URBEL., A. GONZALEZ ZORRILLA., (edición y estudios), *Historia Silense*, pp. 239 ss., Madrid, 1959.
- ⁶ Siempre según J. MANZANARES., *Las joyas*.
- ⁷ Según J. MANZANARES., *Las joyas*.
- ⁸ J.M. CASIELLES AGUADE., *Ladrones en la catedral*, Gijón, 1979.
- ⁹ C. CID PRIEGO., "Comentarios al inventario artístico mueble de propiedad privada a la luz de la Constitución Española, la Ley 16/1985 de 25 de junio, del Patrimonio Cultural Español, y del Real Decreto de desarrollo parcial de la Ley de 10 de enero de 1986", *Liño, revista de Arte de la Universidad de Oviedo*, n.º 6, pp. 171 ss., Oviedo, 1986; MINISTERIO DE CULTURA, A.I.C., (*Análisis e investigaciones culturales*), n.º 25, Madrid, 1985; MINISTERIO DE CULTURA *La Ley del Patrimonio Histórico español y el Real Decreto de desarrollo parcial de la Ley*, Madrid, 1986.
- ¹⁰ *La Nueva España*, Oviedo, jueves 26 de febrero de 1987, p. 39, con fotografía del delincuente.
- ¹¹ M. GOMEZ-MORENO., "La destrucción de la Cámara Santa de Oviedo", *Diario de Madrid*, 10 noviembre 1934; "La Cámara Santa de Oviedo, preocupación actual entre los doctos de todo el Mundo", *El Debate*, Madrid, domingo 25 de noviembre de 1934; "La catedral de Oviedo. Daños y perjuicios sufridos en este monumento durante los sucesos revolucionarios de octubre de 1934", Madrid, 1934.
- ¹² Impresionante visión reproducida en J. MANZANARES., *Las joyas*, lám. VI.
- ¹³ Boletín Oficial del Arzobispado, n.º Julio-agosto, Oviedo, 1977
- ¹⁴ J. AMADOR DE LOS RIOS., *Monumentos Arquitectónicos*, cit.
- ¹⁵ *La Nueva España*, Oviedo, sábado 3 de noviembre de 1984, p. 61.
- ¹⁶ *La Nueva España*, Oviedo, 26 septiembre 1980.
- ¹⁷ Hay alguna bibliografía sobre el robo y la restauración, escasa y muy breve. C. ALVAREZ DE BENITO., "Resumen del proceso de restauración de las joyas de la Cámara Santa", en R. CAVANILLES., "La Catedral de Oviedo, Sancta Ovetensis", pp. 379 ss., *Salinas*, 1979, Oviedo, 1993. Una noticia sobre el robo, R. CAVANILLES., "Las joyas asturianas de la Cámara Santa", *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano. Oviedo 20-25 noviembre 1978*, pp. 18 ss., Oviedo, 1979. Existen dos folletos con denso resumen y bien ilustrados, que pese a su pequeñez son muy útiles y lo mejor publicado hasta la fecha: M. FERNANDEZ AVELLO., "La Cruz de la Victoria", Oviedo, 1982, y "La Cruz de los Angeles y la Caja de las Agatas", Oviedo, 1986, ambos publicados por la *Caja de Ahorros de Asturias* en ocasión de la entrega de las respectivas joyas restauradas. Un breve texto, M. GOMEZ SANTOS., "Las joyas históricas de la Cámara Santa de Oviedo", *Iberjoya*, n.º 0, pp. 35 ss., Madrid, enero 1981.
- ¹⁸ Más detalles contables en M. FERNANDEZ AVELLO., "La Cruz de la Victoria", citada en la nota anterior, que incluye datos de F. MONTEREÍN.
- ¹⁹ C. ALVAREZ DE BENITO., *La Nueva España*, cit.
- ²⁰ C. ALVAREZ DE BENITO., *La Nueva España*, cit.
- ²¹ Datos según M. FERNANDEZ AVELLO., "La Cruz de los Angeles", p. 18.

Sobre la cronología y el autor de la imagen románica de Santa María la Real de Irache (Navarra)

Javier Martínez de Aguirre
Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN

La cita de un orfebre de nombre Rainalt como testigo destacado en un documento del Becerro de Irache (Navarra) lleva al autor a proponer que estamos ante la mención del artista creador de la estatua de Santa María la Real, obra maestra de la imaginería románica mariana que, procedente de dicho monasterio, custodia hoy la parroquia de Dicastillo. Las circunstancias favorables, especialmente la abundancia de recursos económicos, la probada existencia de plata (necesaria para el revestimiento característico de la imagen), la colaboración del monarca García Ramírez (1134-1150) y la probable finalización de la cabecera románica del templo apoyan la cronología propuesta, hacia 1145. La calidad de la escultura y sus peculiaridades formales (el nudo de la toca) apuntan hacia un cualificado orfebre ultrapirenaico, procedencia acorde con el nombre Rainalt, probablemente languedociano o italiano. De confirmarse la hipótesis estaríamos ante una de las escasas vírgenes románicas de autor y fecha conocidos.

SUMMARY

The mention of a goldsmith called Rainalt as distinguished witness in a document from the Becerro of Irache (Navarre, Spain) leads the author to suggest that we are in the presence of the artist who created the sculpture of Santa María la Real de Irache, a romanesque master work guarded inside the church of Dicastillo. Favourable circumstances, specially the abundance of economic resources, the demonstrated silver stock (needed for the characteristic statue's covering), the king García Ramírez's collaboration (1134-1150) and the probable ending of the romanesque church apses, support the proposed chronology (about 1145). The sculpture's quality and her formal features (bonnet's knot) point to a qualified ultramontane silversmith, probably from Languedoc or Italy. If this hypothesis turns out to be true, we would have one of the few romanesque carved virgins whose author and date are known.

Una de las más graves dificultades que plantea el estudio del arte románico consiste en poder concretar con suficiente seguridad la cronología de las obras. Se trata de una cuestión que raras veces vienen a resolver documentos directamente referentes a los monumentos. En la mayor parte de los casos debemos contentarnos con conjeturas más o menos arriesgadas, sometidas a la Inseguridad de las comparaciones formales, en ocasiones realización, que establecemos a partir de lo que

favorecido la conservación de determinadas inscripciones, normalmente en piedra, que nos informan sobre un dato siempre interesante, aunque a menudo de limitada trascendencia por no poder traducirse en referencia concreta al origen o a las circunstancias de vida del maestro.

Si resulta difícil proponer fechas para grandes conjuntos, como iglesias, portadas o claustros, todavía se agudizan más los problemas a la hora de

enfrentarnos con piezas de imaginería, dado que no acostumbra portar inscripciones o emblemas heráldicos como los que tanto ayudan en el conocimiento de ciertas obras góticas. Para fundamentar esta afirmación, basta repasar el concienzudo estudio que ha dedicado C. Fernández-Ladreda a la imaginería medieval mariana en Navarra¹. Ninguna de las más de cincuenta imágenes que considera románicas puede fecharse con exactitud a partir de datos irrefutables. El panorama no es más favorable en otros ámbitos como la propia Francia². El objeto de este artículo es presentar un documento que permitiría concretar la fecha de realización y el autor de la imagen de Santa María la Real de Irache y, de manera aproximada, la de su “gemela” Santa María la Real de Pamplona, imágenes ambas recubiertas de plata que destacan por ser piezas señeras de la imaginería románica navarra y española.

Las más recientes aproximaciones cronológicas para la virgen de Irache (hoy en la parroquial de Dicastillo) han superado las atribuciones legendarias que la hacían existente a comienzos del siglo X, cuando se creía que ante ella había orado Sancho Garcés I. Razones estilísticas, en algunos casos no suficientemente explicitadas, han llevado a diversos autores a proponer un amplio marco, que incluye la segunda mitad del siglo XII y comienzos del XIII³. Dentro de tal paréntesis, C. Fernández-Ladreda se ha esforzado por concretar en lo posible las fechas a partir del examen de la edificación románica y de las relaciones del monasterio con los obispos de Pamplona. Entiende que la imagen debió de realizarse cuando hubiera estado terminada la cabecera del templo y cuando existieran contactos favorables entre cenobio y obispos que facilitarían el que unos mismos maestros llevaran a cabo las dos estatuas de Santa María la Real, la pamplonesa y la irachense. Llega a la conclusión de que tales circunstancias coincidieron a finales del siglo XII, concretamente entre 1175/1185 y 1194⁴. Parecen reforzar su opinión las peculiaridades del atuendo de ambas vírgenes, cuyos paralelos encuentra casi siempre en ejemplares tardíos, aunque conviene matizar que tales paralelos ni aparecen en imágenes de primera fila ni en ningún caso coinciden con aquellos rasgos realmente individualizadores de ambas imágenes navarras (especialmente el nudo de la toca)⁵.

La fecha que propongo se apoya en la existencia de un documento incluido en el Becerro de Irache, por el cual el abad de Irache Pedro concedió a don Pedro Dart de Estella una viña del monasterio a cambio de un censo anual⁶. El tenor del documento no hace pensar en una falsificación, ni despertó ninguna sospecha en su editor José María Lacarra. De él nos interesa la cláusula final, en la que aparecen citados los testigos: *Huius rei sunt testes: Rainalt aurifax [sic], Rogel Fure, Galter Milaz, Eximinus prior maior, Stephanus helemosinarius et omnis conuentus*⁷. Está fechado por la era hispánica

(*Facta carta era M.aC.aLXXX^a III^o*) en el año 1145. Opino que la mención del orfebre (*aurifax*) Rainalt en el monasterio nos proporciona tanto el nombre del artista al que atribuyo la estatua, caracterizada por su excelente cubierta de plata, como la fecha de realización, que coincidiría naturalmente con su estancia en el cenobio irachense.

Detengámonos algo más en el documento. Por fortuna contamos con un número suficiente de diplomas contemporáneos que nos ayudan en la valoración de su contenido. No es normal que personas ajenas al convento encabezaran la lista de testigos en los documentos del abad Pedro. Conservamos en total, recopilados por J.M. Lacarra, veintiocho documentos emitidos por dicho abad entre 1141 y 1157⁹. Excepto en cinco, donde aparecen citados sólo *auditores*, en todos los demás figuran como testigos (*testes*) monjes de convento de Santa María de Irache: los priores mayores Jimeno y Pedro, los priores menores Arnaldo y Marcos, el limosnero Esteban, el clavero García, el sacristán Fortunio y, en ocasiones, el escritor de las cartas Bernardo. En algunos casos, después de los monjes y de la fórmula *et omnis conuentus*, figuran también como testigos diversos habitantes de Estella. Pues bien, sólo en dos documentos los monjes aparecen citados detrás de otros testigos. En un caso los testigos son cuatro estelleses, introducidos por la fórmula habitual *De Stella*. El otro es el que nos ocupa: *Huius rei sunt testes: Rainalt aurifax, Rogel Fure, Galter Milaz, Eximinus prior maior, Stephanus helemosinarius et omnis conuentus*. La importancia concedida al orfebre (por supuesto, nunca hay que descartar un error del copista) y el hecho de que su nombre no vuelva a aparecer en ninguna otra carta del cenobio llevan a pensar que estamos ante un personaje itinerante, no estellés —no lo introduce *De Stella*—, hacia el cual el monasterio —o al menos quien redacta el diploma— muestra cierta deferencia. De ahí la conclusión de que se trata de un orfebre llegado al monasterio para realizar la imagen de la virgen con cubierta de plata que todavía podemos admirar. De uno de sus acompañantes, Rogel Fure, tampoco hay más noticias; quizá fuera su ayudante. Por el contrario, el segundo acompañante, Galter Milaz, mantendrá una relación más estable con Irache: será su zapatero (*nostro capater de Stella*) en tiempos del abad Viviano (1168-1180). Para entonces estaba asentado en la localidad estellesa, donde también encontramos a su probable hermano Guilem Milaz en 1181¹⁰. Conviene advertir que es habitual que se repitan los nombres de los estelleses que figuran como testigos de diversos documentos irachenses en el siglo XII, puesto que tal hecho permite valorar con acierto la no repetición del de Rainalt: no parece ser un artesano establecido en el burgo entonces en pleno dinamismo expansivo, sino un artista viajero que llega al monasterio y luego desaparece.



Fig. 1.- Imagen de Santa María la Real de Irache, hacia 1145, obra probable del orfebre Rainalt (parroquia de Dicastillo, Navarra).

Su nombre *Rainalt* nos habla de un extranjero, uno más de los muchos maestros procedentes del otro lado del Pirineo que trabajaron en las obras románicas navarras, algunos igualmente conocidos nominalmente (recordemos al famoso Leodegarius de Sangüesa). La inscripción de la arqueta de marfiles de San Millán de la Cogolla demuestra que la venida al reino de artistas



Fig. 2.- Imagen de Santa María la Real de Irache (Navarra). Detalle.

extranjeros especializados en artes suntuarias, en el caso emilianense por encargo de los monarcas, era normal desde mediado el siglo XI¹¹. ¿De dónde procedía? Su solitario nombre no proporciona pistas definitivas, pero sí permite aventurar un origen italiano o francés. Rainalt viene a ser la forma occitana (tan propia de quien escribía en Estella) de Rainaldo o Rinaldo, habitual al otro lado de los Alpes. Inmediatamente viene a la memoria el célebre arquitecto del siglo XII (*Rainaldus prudens operator et magister*) que grabó para la posteridad la inscripción de la fachada catedralicia de Pisa. La consulta de diccionarios de artistas confirma la abundancia de Rainaldos entre los artistas italianos medievales¹². Pero asimismo podría ser francés, como el *maestro Renaldin di França* que trabajaba en Padua a finales del siglo XIV o el *Rinaldino di Pietro da Guascogna* escultor por las mismas fechas en la catedral de Orvieto¹³. En tal caso la terminación en -alt correspondería a la grafía original de su nombre.

Una coincidencia con obras italianas e hispanofrancesas anima a plantear una hipótesis sobre el rasgo más característico de la imagen de Irache: el nudo de la toca, totalmente insólito en la imaginería mariana románica europea según C. Fernández-Ladreda¹⁴. Su

diseño "a modo de moño del que pende un largo cabo de tela" aparece, por el contrario, repetidas veces en el paño de pureza de los crucificados románicos y góticos¹⁵. En efecto, frente a la animación desplegable en la abundosa vestimenta de las vírgenes, las figuras de Cristo en la Cruz no daban pie a admitir el complejo juego de esquematizaciones lineales que tanto agradaba a los artistas románicos. Como solución, con frecuencia los maestros manifestaron su ingenio en la composición del paño de pureza, jugando con los dos elementos a su servicio: pliegues y nudo. Este peculiar nudo irachense aparece en crucificados de toda Europa y, lo que es más interesante, en piezas de comienzos del siglo XII completamente chapadas de plata (técnica idéntica a la utilizada en la virgen de Irache), como la de la catedral de Casal Monferrato¹⁶. Un grupo de cruces esmaltadas ejecutadas entre 1130 y 1145 por talleres hispano-lemosinos también lo muestran, aunque en dos dimensiones¹⁷. De todos modos, no es ésta prueba definitiva de su origen, porque otros crucifijos metálicos del siglo XII en diversos ámbitos territoriales lo emplean. En realidad, nos encontramos ante la continuidad en época románica de un género de nudo, de variadas soluciones, con indudables precedentes prerrománicos como el *Paliotto* de San Ambrosio de Milán (siglo IX)¹⁸.

La cronología de 1145 se acerca a la propuesta por J.E. Uranga y F. Íñiguez. Con buen criterio —en mi opinión— intentaron relacionar las imágenes marianas románicas navarras más importantes con las fechas de realización de la arquitectura que las alojaba¹⁹. Así propusieron para Santa María la Real de Pamplona una datación cercana a la consagración de 1127 y para la de Irache una relacionada con la construcción de la cabecera del templo a mediados del siglo XII²⁰. 1145 viene a cumplir ambos requisitos y permite conciliar en una misma mano la ejecución de ambas, como querían los citados autores. La fecha que ahora presentamos coincide además con el momento de esplendor de la escultura románica en Pamplona que se plasma en la realización de los capiteles del claustro catedralicio.

Todavía hay otro factor más que ayuda a perfilar la validez de la cronología de 1145. Me refiero a la existencia en Irache de medios económicos suficientes para llevarla a cabo. Es evidente que si se atrevían con una gran iglesia, como fue la llevada a cabo inspirada en el templo catedralicio pamplonés, tal empresa presuponia la existencia de recursos abundantes. La economía del monasterio se encontraba en un momento óptimo, como demuestra la entrega hecha al rey García Ramírez el Restaurador en 1137 de dos mil cuatrocientos sueldos, cantidad a cambio de la cual el monarca dio al monasterio la villa de Amunarrizqueta (Valdorba)²¹. Más importante todavía es la noticia de 1135 de otra entrega al mismo rey, porque esta vez se especifica que eran

sesenta marcos de plata fina (más de trece quilos), cantidad que hubiera permitido al cenobio embarcarse en la realización de una cubierta argéntea como la que embellece la imagen de Santa María la Real²². La plata siguió afluyendo al monasterio: el contrato de cesión de un solar estellés con sus dos tiendas, pactado entre el abad de Irache y Juan de Lemoges en 1138, se formalizó mediante la entrega al convento de seis marcos de plata fina²³. Así pues, los documentos confirman no sólo la existencia de liquidez en las finanzas del convento, sino también la acumulación de plata, materia prima necesaria para la confección de la obra que nos ocupa.

Igualmente eran muy favorables a la realización de la imagen (y también a la edificación del templo) las excelentes relaciones mantenidas entre García Ramírez e Irache, derivadas en buena medida del apoyo que sus monjes le habían manifestado en el crítico momento de la instalación del rey en el trono de Pamplona, a la muerte de Alfonso I²⁴. Y justamente en este apoyo se hermanaron Irache y el obispo de Pamplona, lo que nos proporciona otro punto de apoyo, que vuelve a conectar directamente las dos imágenes recubiertas de plata de que estamos hablando.

Este razonamiento da pie para traer a colación el incremento patrimonial del monasterio en esos años, favorecido por la devoción del monarca. El examen de la documentación de Irache desde sus inicios hasta 1222 —nadie sostiene una cronología más tardía— demuestra que las donaciones de los monarcas se concentran en dos reinados. El primero es el de Sancho el de Peñalén (1054-1076), quien protagonizó casi una veintena de donadíos al monasterio²⁵. El segundo, el de García Ramírez el Restaurador (1134-1150), a quien se deben cuatro donaciones más²⁶. Fuera de estos dos, sólo consta una donación por parte de algunos de los monarcas de los siglos XI y XII. Concretamente del siglo XII sólo conocemos una de Sancho el Sabio (1150-1194), la de la iglesia de San Juan de Estella²⁷, y no tenemos noticias de donadíos ni de Alfonso I (1104-1134) ni de Sancho VII (1194-1234). Por tanto, el monarca del siglo XII que más favoreció al cenobio fue sin duda García Ramírez, en quien se une la circunstancia de protagonizar la recuperación de la independencia del reino navarro respecto de los reyes aragoneses. ¿Puede pedirse coyuntura que favorezca más la existencia en Irache de una imagen de plata de tal categoría, que recibiría en un momento indeterminado la advocación de Santa María la Real?

Aunque no sea el análisis estilístico el objeto de la presente aportación, al menos quiero manifestar que no se han esgrimido argumentos formales que impidan la fecha de realización que propongo. Es más, soluciones como la amortiguada simetría zigzagueante del manto, que se aprecia con nitidez en la parte posterior, y el interés por adornar con redes de rombos las orlas del

atuendo encuentran amplia difusión en la escultura románica de piedra durante el segundo tercio del siglo XII. No debo dejar pasar las notables diferencias que existen con otra imagen mariana navarra, asimismo monumental y de calidad contrastada, para la que todos los estudiosos proponen una fecha de finales del siglo XII o comienzos del XIII, similar a la hasta ahora sustentada para la irachense. Me refiero a la talla en piedra de Santa María de Tudela. De igual modo, en lo que respecta a escultura monumental románica navarra relacionable con las vírgenes de Pamplona e Irache, la imagen que nos ocupa se acerca mucho más al tratamiento de plegados y orlas de los capiteles del claustro románico de Pamplona (hacia 1135) que a las esculturas de San Miguel de Estella o de la puerta septentrional del propio monasterio de Irache (último tercio del siglo XII)²⁸. La comparación de la imagen de Irache con las francesas también determina su carácter peculiar y digno de mención, no sólo por su calidad, por la presencia de inscripción y por la particular manera de entender el atuendo y los pliegues, sino incluso por el mismo tamaño, ya que sus 125 cm la hacen muy superior a lo normal en Francia (unos 70 cm de media, con algún caso excepcional que alcanza los 142 cm en Ile de France)²⁹. La escasez de imágenes marianas románicas en determinados focos artísticos franceses motiva que las comparaciones no puedan ser más concluyentes. Creo incluso contraproducente intentar encontrar paralelismos forzados, dados los marcados localismos y pervivencias apreciables en buen número de

vírgenes románicas del siglo XII del país vecino, que — como advirtiera I.H. Forsyth— con facilidad pueden equivocar al estudioso³⁰.

Todavía nos queda un último argumento. La reciente investigación admite, siguiendo a M.M. Gauthier, que la imagen de Pamplona inspiró la realización del frontal de Aralar, fechado por dicha investigadora hacia 1175-1185³¹. Particularmente creemos extraño que pudieran coincidir en Pamplona y en fechas inmediatas dos maneras tan diferentes de realizar obras suntuarias como las que representan el llamado retablo de Aralar y la imagen catedralicia de Santa María. Entendemos que la estatua ha de ser anterior. Pero, por otra parte, la imagen de Irache, además de su mayor tamaño, denota superior calidad artística en diversos detalles del recubrimiento de plata, lo que nos hace pensar en unaprioridad cronológica de la virgen de Irache respecto de la de Pamplona. Por tanto, también este camino nos lleva a pensar que la estatua irachense hubo de realizarse con anterioridad a 1180, y no en fechas muy cercanas.

En resumen, existen buen número de argumentos tendentes a proporcionar el nombre del autor y la fecha exacta de realización de una de las más notables piezas de la imaginería mariana románica en España: Santa María la Real de Irache. Queda en manos de especialistas en la escultura de la época calibrar la validez de la propuesta, mediante razonamientos estilísticos concretos que completen el conocimiento de tan importante muestra del arte medieval navarro.

NOTAS

1. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1988.
2. Las dificultades a la hora de datar la imaginería románica mariana en Francia constituyen referencia continua en la obra de I.H. Forsyth., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972.
3. Un completo estado de la cuestión puede verse en C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería*, pág. 56. Analiza la imagen, en conjunción con Santa María la Real de Pamplona, en las págs. 41-59. Agradezco a la autora su inestimable ayuda en la realización de la presente investigación.
4. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Imaginería*, pág. 58.
5. C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería*, pág. 48.
6. J.M. LACARRA, *Colección diplomática de Irache*. Volumen I (958-1222), Zaragoza, 1965, n° 147 (se citará CD Irache).
7. El cotejo con el original del Becerro de Irache, custodiado en el Archivo General de Navarra, confirma la correcta transcripción de J.M. Lacarra.
8. *CD Irache*, docs. 142-170, excepto 154 y 168.
9. *CD Irache*, docs. 197, 200 y 201.
10. En ella aparecen citados Engelram magistro et Redolfo filio; en fechas cercanas aparecía en el frontal de plata de Santa María de Nájera otro artífice foráneo de nombre Almani. Las citas de ambas inscripciones son muy conocidas; pueden localizarse, por ejemplo, en J.E. URANGA Y F. IÑIGUEZ, *Arte medieval navarro II. Arte románico*, Pamplona, 1973, págs. 81 y 84.
11. U. THIEME Y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zum Gegenwart*, Leipzig, 1907-1950, vol. XVII, págs. 577-581 y vol. XVIII, págs. 359-361. Además del pisano, encontramos arquitectos, escultores, pintores y orfebres medievales de los siglos XII al XV.
12. U. THIEME Y F. BECKER, *Lexikon*, vol. XVII, pág. 580 y vol. XVIII, pág. 361. Podrían ser la misma persona.
13. C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería*, pág. 48.

- ¹³ C. FERNÁNDEZ-LADREDA , *Imaginería*, pág. 48.
- ¹⁴ C. FERNÁNDEZ-LADREDA ya había advertido la similitud del nudo de Irache con el que adorna el paño de pureza del crucificado gótico de Sko: A. ANDERSSON , *The Holy Rood of Skokloster and the Scandinavian Early Gothic*, en *The Burlington Magazine*, CXII (1970), págs. 132-140.
- ¹⁵ A. VENTURI , *Storia dell'arte italiana III L'arte romanica*, Milán, 1904, fig. 383. Es posible que la imagen de Irache hubiera estado también completamente chapada en plata, aunque ahora carezca de recubrimiento metálico en rostro y manos. V. LAMPÉREZ Y ROMEA oyó que un abad de Dicastillo "permitted, por ignorancia, que unos industriales se llevaran la plata de las caras y manos, porque estaban negras, a cambio de rosicler que hoy las afea": La imagen de Santa María la Real de Irache, en "*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*", XI (1903), pág. 107, nota 2. C. FERNÁNDEZ-LADREDA , *Imaginería*, págs. 44-45, nota 13, cree que la tradición recogida por Lampérez es falsa.
- ¹⁶ M.M. GAUTHIER., *Émaux Méridionaux I. L'Époque romane*, París, 1987, cat. 61, 63, 64 y 65.
- ¹⁷ Existen obras intermedias que muestran la progresión y variaciones de este género de nudo entre los precedentes prerrománicos y la amplia difusión alcanzada durante el siglo XII, como el crucifijo de colmillo de morsa del Victoria and Albert Museum (siglo XI). Pueden verse las correspondientes fotografías en la obra de E.J. HÜRKEY., *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter*, Worms, 1983, figs. 2 y 4, publicación cuyo rico repertorio de ilustraciones permite comprobar la amplia difusión y las variantes de estos nudos.
- ¹⁸ J.E. URANGA Y F. IÑIGUEZ , *Arte medieval navarro*. Volumen Tercero. Arte románico, Pamplona, 1973, págs. 248 y 254-255. F. Iñiguez pondera en las dos imágenes de Santa María la Real, la de Pamplona y la de Irache, "la maestría lograda por los plateros, verdaderos escultores en plata y no meros aplicadores de chapas", maestría que corresponde perfectamente a la categoría artística de un excelente aurífex ultrapirenaico.
- ¹⁹ La fecha de edificación de la iglesia de Irache en J.E. URANGA Y F. IÑIGUEZ., *Arte medieval navarro*. Volumen Segundo. Arte románico, Pamplona, 1973, pág. 204.
- ²⁰ *Pro hoc quod uos mihi donastis per ad meum servicium duo milia et quadringentos solidos de illa mea moneta: CD Irache*, doc. 131; también el 126 (año 1135) confirma la saneada economía del monasterio.
- ²¹ *Et hoc ago in emenda per sexaginta marchos de fino argento quos accepi de eodem monasterio, ut non inueniat reus ante conspectum Domini et genitricis eius Marie*. Esta vez el rey había dado a cambio la villa de Ugar: *CD Irache*, doc. 124. No especifica que la plata estuviera labrada. En este sentido resulta ilustrativo contrastar la referencia a la donación de plata irachense con la que en similares circunstancias recibió García el Restaurador de Leire. En 1141 el monarca dió a Leire la villa de Sansomáin en compensación por los ciento setenta marcos de plata que había recibido del monasterio. El documento señala que parte de la plata procedía de un frontal de plata (nominatim de tabula quam domna de Orcheyen misit in monasterio prescripto ante altare): A.J. MARTÍN DUQUE., *Documentación medieval de Leire (siglos IX a XII)*, Pamplona, 1983, doc. 314.
- ²² *CD Irache*, doc. 133.
- ²³ J.M. LACARRA , *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Pamplona, 1972, t. II, págs. 11 y 15.
- ²⁴ Se trata de donaciones y permutas: *CD Irache*, docs. 16, 18, 20, 24, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 44, 51, 55, 56 y 57.
- ²⁵ *CD Irache*, docs. 124, 131, 141 y 154.
- ²⁶ *CD Irache*, doc. 208.
- ²⁷ Los estudios de I. Forsyth sobre la imaginería mariana románica en Francia concluyen que las variantes estilísticas apreciables se deben más a preferencias regionales que a fechas de realización, de manera que han de ser las analogías con la escultura pétrea en relieve las que proporcionen un contexto estilístico y una datación aproximada: I.H. FORSYTH., *The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, pág. 135.
- ²⁸ I.H. FORSYTH , *The Throne*, pág. 16.
- ²⁹ I.H. FORSYTH , *The Throne*, págs. 153-154 .
- ³⁰ M.M. GAUTHIER., *El frontal de altar de San Miguel de Excelsis*, en *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, Pamplona, 1982, pág. 23. Ratifica esta cronología en *Émaux Méridionaux I. L'Époque romane*, París, 1987, cat. 135.

Liturgia y culto en las iglesias de Palladio

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

La iglesia romana del Gesù ha sido considerada frecuentemente por los historiadores del arte prototipo exclusivo de la Contrarreforma en virtud de ciertas características planimétricas y tipológicas. Estas características obedecieron al clima de reforma impulsado por el concilio de Trento y a las nuevas necesidades litúrgicas y culturales de que el concilio se había hecho eco. En el Gesù destaca, por ejemplo, la amplia y profunda nave concebida como aula congregacional. Servía en efecto para contener el numeroso público que asistía a la predicación que el concilio había recomendado se tuviese no solo durante la cuaresma, como anteriormente, sino todos los domingos y fiestas principales del año litúrgico. La capilla mayor, elevada sobre el nivel de la nave mediante una escalinata, hacía fácilmente visibles el tabernáculo y el altar desde cualquier punto del templo y favorecía el acceso a la ceremonia de la comunión, la cual se recomendaba fuera lo más frecuente y aun diaria. En las capillas secundarias que bordeaban la nave los sacerdotes celebraban las misas privadas, llegando a ellas por pasadizos que las comunicaban entre sí sin tener que pasar por la iglesia, circunstancia que hubiera distraído la atención de los fieles. En dichas capillas, recoletas y apenas iluminadas, se situaban finalmente los confesionarios donde la gente recibía el sacramento de la penitencia en la más absoluta intimidad¹

Sin embargo, la iglesia del Gesù, construida por la munificencia del cardenal Alessandro farnese para los jesuitas a partir de 1668 no fue un caso único. Casi simultáneamente se edificaron en otros lugares de Italia templos de características parecidas destinadas al servicio de otras órdenes religiosas surgidas durante el periodo de la Contrarreforma, como capuchinos, carmelitas descalzos, barnabitas, etc. James Ackerman señaló hace tiempo la identidad de diseño entre iglesias tan distantes entre sí como el Gesù de roma, San vittore

al Corpo de Milán, obra de Galeazzo Alessi entre 1558-1560, y el Redentore de Palladio iniciado en 1577.²

Los caracteres que distinguen a la iglesia-tipo de la Contrarreforma cristalizaron definitivamente en la segunda mitad del Quinientos, pero habían sido ensayados mucho antes con diversa fortuna por algunas órdenes monásticas que, ya a comienzos del Cuatrocientos, iniciaron una profunda reforma litúrgica. Esta reforma se encaminaba a que los templos, concebidos primariamente para las necesidades de la vida monástica y parcialmente cerrados al pueblo, se abriesen a la amplia participación de los fieles en las ceremonias del culto. Muchas iglesias de la Edad Media - tanto las de religiosos de vida contemplativa como las de las órdenes mendicantes más atentas a la vida activa de la predicación y catequesis del pueblo cristiano - apenas dejaban disponible un reducido espacio a la asistencia del público seglar. Eran, por consiguiente, recintos en que la intromisión de los fieles se consideraba molesta y perjudicial al desarrollo de las ceremonias del coro y de la misa conventual. La cercanía del público al coro monástico y al presbiterio podía distraer la atención de los monjes mientras celebraban los oficios litúrgicos y, si se trataba de mujeres, incluso podía poner en peligro el voto de la castidad de los religiosos. En conclusión el templo era concebido como un recinto clausurado destinado fundamentalmente al clero.

Por dichas razones el coro se situaba delante del presbiterio y capilla mayor de la iglesia, hallándose estos espacios absolutamente cerrados a la presencia de los fieles, los cuales no los podían ver directamente ni penetrar en ellos bajo ninguna excusa. El coro y el presbiterio estaban separados del resto de la iglesia por un muro denominado *tramezzo* o *pontile* (en francés *jubée* y en español *trascoro*), muro que atravesaba la iglesia de pared a pared perimetral y podía tener un

grosor de más de dos metros en algunos casos y de tres a cuatro de altura³. La cabecera del templo, con el coro, el presbiterio y el altar mayor en que se oficiaban las ceremonias y ritos más importantes de la liturgia y el culto, quedaba reservada al uso exclusivo del clero, mientras el resto de la iglesia, a veces de dimensiones muy reducidas, se dedicaba a la utilización de los fieles⁴.

Únicamente en festividades religiosas muy señaladas, del clero, mientras el resto de la iglesia, a veces de como la Navidad, la Pascua de Resurrección, Pentecostés y algunas más, un monje subía a la galería que coronaba el *trascoro* para cantar la epístola y el evangelio de la misa de manera que la escuchara el público congregado entre la entrada y el *tramezzo*. Se daba la paradoja de que, aún en iglesias de las órdenes mendicantes cuyos miembros estaban obligados por sus constituciones y estatutos a la predicación e instrucción del pueblo, los fieles se viesan constreñidos a ocupar una parte muy restringida del templo para escuchar deficientemente al predicador subido a la parte alta del *trascoro*⁵.

Célebres fueron los *tramezzi* de las iglesias góticas florentinas de Santa Croce, perteneciente a la orden franciscana, y de Santa María Novella, de la orden dominicana, estudiados y reconstruidos por Marcia B. Hall, aunque sólo fuera por el hecho de haber sido quitados de su sitio por Giorgio Vasari en la segunda mitad del XVI - no sin el descontento y protesta de algunos frailes - para acondicionar ambos templos a la nueva liturgia impulsada por el concilio tridentino. Retirado el impedimento del *trascoro*, trasladada la sillería coral al fondo del ábside y colocados el altar mayor y el tabernáculo eucarístico delante del presbiterio y muy próximos a la nave, los fieles podían ocupar libremente todo el espacio de la iglesia, acercarse al altar mayor y participar más eficientemente en las ceremonias del canto coral, de la misa y de la adoración del Santísimo Sacramento⁶.

En la ciudad de Venecia todavía se conserva *in situ* el *tramezzo* de Santa María Gloriosa dei Frari, iglesia franciscana. Es muy tardío, pues data de hacia 1575, y no se asemeja a los anteriormente descritos ya que no se extiende por las naves laterales hasta alcanzar las paredes perimetrales del templo. Además posee una amplia puerta, a manera de arco triunfal, situada en el centro del espeso muro, a través de la cual se perciben suficientemente tanto el coro como el altar de la capilla mayor, razón quizás por la cual este elemento perturbador pudo salvarse de la remoción de otros más cerrados en diferentes iglesias venecianas. Un caso extremo, también en Venecia, es el de la iglesia del monasterio camaldulense de San Michele in Isola. El *pontile*, contemporáneo a la construcción del templo por Mauro Cudussi a finales del Cuatrocientos, se encuentra situado a los pies de la iglesia dejando a los seglares un

espacio reducidísimo, aproximadamente una cuarta parte de la nave⁷. Delante del *pontile* no hay una sillería de coro, como sería lo habitual, por lo que la mencionada Marcia Hall supone que los monjes se sentaban en simples bancos de madera para officiar las horas canónicas. Sin embargo es posible, como opina Christian Ysermeyer⁸, que el propio *pontile* sirviese de coro, situándose los religiosos para cantar el oficio en la galería con balaustrada que lo corona sin ser así molestados por los fieles que ocupasen su sitio en la nave.

Si se acepta esta hipótesis nos encontraríamos con una solución nueva al problema de compaginar la presencia de los seglares en la nave para intervenir más activamente en las ceremonias del culto con el retiro de los monjes al coro alto situado a los pies de la iglesia para no ser, de este modo, molestados por los fieles. Esta solución al problema fue la que se adoptó más comúnmente en otros países europeos, por ejemplo en España. En la península ibérica durante el siglo XV las iglesias de las órdenes mendicantes - e incluso las de otras órdenes contemplativas como los jerónimos - tomaron el partido de recolocar los coros a los pies del templo sobre una plataforma construida inmediatamente sobre su ingreso. De esta forma los religiosos recitaban el oficio divino sin ser vistos ni molestados por el público que ocupaba todo el recinto de la nave para escuchar la predicación y asistir de cerca a las ceremonias del culto celebradas en la capilla mayor. Sin embargo esta solución tenía el serio inconveniente de mantener a los monjes demasiado distantes del presbiterio y del altar mayor donde se celebraba la misa conventual, haciendo dificultosa su visualización. Acaso por ello en la iglesia dominicana de Santo Tomás de Avila la capilla mayor y su altar fueron elevados mediante una suerte de puente, extendido transversalmente entre las paredes del presbiterio, al nivel del coro alto para que los religiosos la pudiesen percibir más fácilmente⁹. En la mayor parte de los casos, sin embargo, la dificultad se obviaba de alguna manera mediante la colocación del altar en una plataforma bastante alta a la que se accedía desde la nave por una amplia escalinata.

En Italia fue preferido el sistema de ubicar el coro monástico al fondo del ábside de la iglesia de suerte que la sillería rodease por detrás y por los lados el altar mayor. El ejemplo más antiguo lo constituye la famosa tribuna circular añadida en 1444 por Michelozzo a la iglesia de la Santísima Annunziata de Florencia, iglesia administrada por la orden de los Servitas. El coro y el altar fueron resituados en la nueva rotonda de la cabecera, frente a la antigua nave, la cual quedó libre a la ocupación de los fieles. El diseño de Michelozzo fue un compromiso entre las nuevas necesidades de la liturgia y la idea de la forma redonda, alabada como la

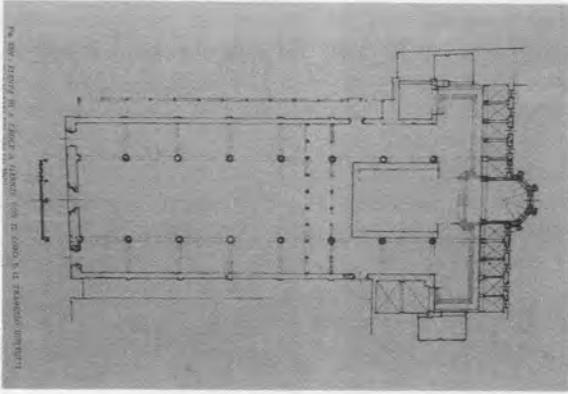


Fig. 1.- Planta de Santa Croce de Florencia con el tramezzo divisorio de la nave.



Fig. 3.- La iglesia de Santa Croce después de la intervención vasariana. Grabado del siglo XIX.



Fig. 5.- Santa María Gloriosa dei Frari: vista del interior.

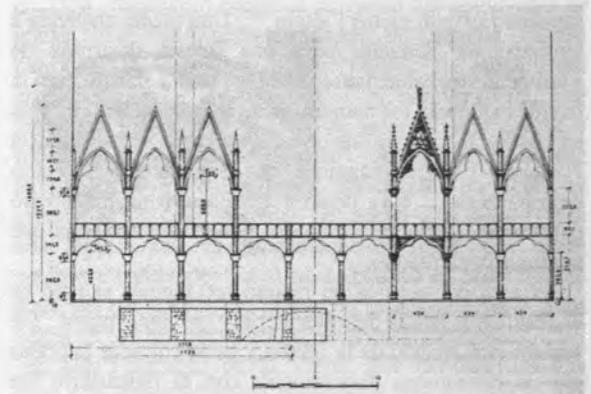


Fig. 2.- Reconstrucción gráfica del tramezzo de Santa Croce.

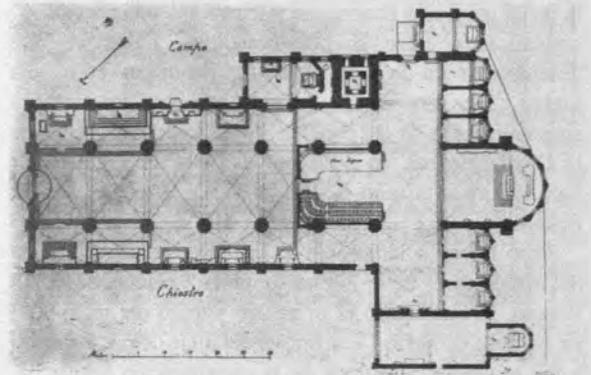


Fig. 4.- Santa María Gloriosa dei Frari en Venecia: planta.



Fig. 6.- Pontile de la iglesia de S. Michele in Isola, Venecia.

más perfecta forma arquitectónica por los teóricos de la arquitectura. Esta solución, sin embargo, no fue del agrado de los religiosos Servitas y debió ser impuesta por el comitente de la obra Ludovico Gonzaga. En efecto la imponente rotonda había de estar rodeada por capillas y altares destinados a ser vendidos en propiedad a familias particulares, lo cual suponía la presencia de

estas familias mezclándose con los religiosos que asistían al coro y la consiguiente molestia de éstos¹⁰.

Pese a todo la ubicación del coro en el ábside y el adelantamiento del altar hacia la nave para promover la intervención participativa de los seglares en la liturgia monástica fue extendiéndose progresivamente a toda Italia. Un documento publicado por B. Brown señala que

messa e l'officio dietro l'altare"¹¹. Una planta atribuida a Giuliano da Sangallo para una iglesia destruida de Florencia, fechable entre 1480 y 1490, ilustra con la mayor evidencia los comienzos de la renovación litúrgica en 1484 la iglesia de San Pancrazio de Florencia "rimosse l'altare maggiore che era apresso il muro del presbiterio... e fu posto e ricollocato innanzi presso della scala, accioche i monachi potessino cantare la que venimos comentando.

El área del coro es un recinto rectangular situado en el ábside por detrás del presbiterio y del altar mayor. Tal recinto está aislado de la iglesia y tiene entradas laterales que lo comunican directamente con el monasterio sin necesidad de atravesar la nave del templo. En su entorno se dispone la sillería coral. El altar queda frente a la espaciosa nave para ser ocupada íntegramente por el público asistente. Otra novedad es la de que el cuerpo de la única nave esté flanqueado por capillas subsidiarias comunicadas entre si por pasadizos, pasadizos que desembocan en la sacristías que flanquean la capilla mayor. De esta forma se adelantó en un siglo la sistematización de las capillas seguida por las iglesias de la Contrareforma, es decir por el Gesù de Vignola por San Vittore al Corpo de Alessi y por el Redentore de Palladio¹².

Otro ejemplo temprano de un coro situado al fondo del ábside es el de la iglesia romana de Santa María del Popolo. Reconstruido el primitivo templo del siglo XIII en tiempos de Sixto IV a finales del siglo XV y asignado a los religiosos agustinos de la congregación lombarda, su ábside debía de tener poca profundidad, a la manera de otros de iglesias más o menos contemporáneas, como el de Santa María sopra Minerva. El altar que contenía la milagrosa y apreciada de la Virgen del Popolo, pintada conforme a la tradición por el evangelista San Lucas, estaba situado probablemente al fondo de dicho ábside, mientras la sillería coral de los religiosos lo estaría delante de él ocupando el tramo inmediato del transepto. Durante el pontificado de Julio II, entre 1505 y 1509, Donato Bramante sistematizó un nuevo presbiterio dándole gran profundidad. Se compone de tres tramos, dos estrechos cubiertos con bóveda de cañón y, entre ellos, un cuadrado techado con bóveda vaída. El tramo cuadrado fue concebido como espacio funerario ya que había de albergar los monumentos tumulares de los cardenales Sforza y Basso della Rovere esculpidos por Andrea Sansovino. En el tramo del fondo, terminado en exedra, se ubicó la sillería coral, adelantándose el altar de la Virgen a la embocadura del presbiterio próxima a los fieles¹³.

En la república de Venecia fue especialmente impulsora de la reforma litúrgica de las iglesias durante el Cuatrocientos la congregación de Santa Giustina de Padua. Bajo la presidencia del abad Ludovico Barbo reunió a varios monasterios benedictinos, antes

independientes entre sí, bajo normas y reglas comunes dictadas por un capítulo general que se reunía normalmente cada año y era dirigido por un presidente y cuatro visitadores elegidos por el capítulo. A ellas se adhirieron a lo largo del siglo XV monasterios de toda Italia, entre ellos, en 1429, el de San Giorgio Maggiore de Venecia, y, sobre todo, el monasterio de Montecassino, cuna de la orden benedictina, en 1504, evento que dio lugar a que desde entonces se la llamara congregación Cassinense.

En 1520 el capítulo general, reunido en Padua, estableció que todas las iglesias de la congregación tuviesen unas características comunes: tres naves más otra para capillas secundarias, un transepto con crucero cupulado, el altar principal en la cabecera de la capilla mayor y detrás de él un profundo ábside para contener el coro monástico¹⁴. Sin embargo entre los monjes de Santa Giustina se suscitó un vivo debate cuando se trató de situar el coro en la nueva iglesia del monasterio construida a partir de 1498 con forme al esquema indicado. El argumento que esgrimían los monjes más conservadores y reacios a la nueva sistematización litúrgica fue el que ya hemos escuchado en otras ocasiones: a saber que si la sillería del coro se ponía en el ábside de cara al público asistente, los religiosos perderían concentración durante los oficios y se distraerían observando lo que acontecía en la nave. Por entonces prevaleció la opinión de los más conservadores y la sillería se colocó delante del ábside y del altar, separada del cuerpo de la iglesia y del público por el tradicional *tramezzo*. De todas maneras el coro acabó por trasladarse en 1591 al fondo del templo una vez que, después del concilio de Trento, esta costumbre se hizo general en todas las iglesias monásticas de Italia¹⁵.

En otros templos de la congregación se puso prontamente en práctica la reforma litúrgica. Por ejemplo en el monasterio de Montecassino se encargó de la remodelación de la antigua basilica desideriana Antonio da Sangallo il Giovane, basilica que, como era habitual en los templos medievales tenía el coro monástico sobre una plataforma, rodeada y cerrada por altos canceles, delante de la capilla mayor. El proyecto de Sangallo, fechado en 1531, preveía una nueva construcción absidal con cúpula detrás del altar mayor donde se debía reubicar el coro, dejando la nave libre a los fieles. Sin embargo este proyecto no fue realizado hasta 1543-1545¹⁶.

En la ciudad de Venecia el primer ejemplo claro de uso de un retrocoro lo encontramos en la iglesia de San Francesco della Vigna, de Franciscano Observantes. Estos frailes, como los monjes de la congregación de Santa Giustina, se distinguieron por el interés con que acometieron tanto la reforma disciplinar de la vida conventual cuanto la litúrgica, una vez que se separaron definitivamente en 1517 de la rama de los Conventuales.



Fig. 7.- Iglesia de Santo Tomás, Avila.

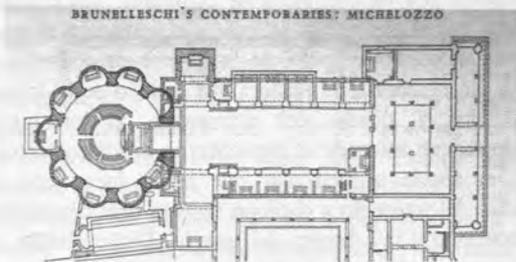


Figure 10. Michelozzo di Bartolomeo: Florence, SS. Annunziata, rebuilding and enlargement begun 1444, plan

Fig. 8.- Planta de la S. Annunziata de Florencia con la tribuna proyectada por Michelozzo.

conventual cuanto la litúrgica, una vez que se separaron definitivamente en 1517 de la rama de los Conventuales. Encomendaron la construcción de la nueva iglesia al emigrado florentino Jacopo Sansovino, recientemente llegado de Roma tras el Sacco de 1527, quien la inició

en 1534. Sansovino estaba al corriente del nuevo tipo de iglesia que las confraternidades de aquella ciudad patrocinaban, atentas, más que al lucimiento arquitectónico, a la austeridad y al funcionalismo que imponían los nuevos vientos de reforma que entonces soplaban en la Ciudad Eterna¹⁷. Antes de abandonar Roma, Sansovino había dejado comenzado, en efecto, el oratorio de la confraternidad del Santo Crocifisso¹⁸. Era una amplia sala congregacional bordeada por cinco capillas a cada lado. En él no se planteó el problema de situación del coro, pues el templo estaba destinado a los cultos de los miembros laicos de la confraternidad.

En San Francesco de la Vigna, que también era una gran aula congregacional franqueada por capillas, había que sistematizar el coro monástico, el cual fue edificado detrás del presbiterio y altar mayor como una profunda prolongación de la nave más allá del transepto. Aunque existía de antemano una tradición consolidada a este respecto, es posible que la sistematización del presbiterio y del coro fuese dispuesta por fray Francesco Zorzi, religioso del convento. Al revisar el diseño de Sansovino, Zorzi no sólo se ocupó de las armoniosas proporciones que debía tener el nuevo templo sino también de aspectos muy concretos relativos a su funcionamiento como lugar de culto. Recomendó que el coro estuviese abovedado para que el canto coral de los frailes, proyectado por la bóveda, alcanzase mayor resonancia en la nave ocupada por el público. Los Observantes, en efecto, no gustaban del canto polifónico que hacía ininteligible la letra, sino del canto llano o gregoriano, y lo hacían no sólo por rehuir de la magnificencia litúrgica que caracterizaba a los Conventuales sino para hacer que el público se enterase del contenido religioso de la música cantada. En cambio para el aula congregacional Zorzi aconsejaba el uso de un *soffitto* o techo plano de madera adornado con casetones, no tanto por seguir la tradición arqueológica de las basílicas cristianas primitivas cuanto porque estimaba que este sistema de cubrición favorecía la nitidez de la voz del predicador cuando se dirigía al auditorio congregado en la nave¹⁹.

San Francesco della Vigna es el primer ejemplo conocido, en lo que se me alcanza, en el que se abordaba expresamente el problema de la acústica de una iglesia, lo mismo para la audición de la música sacra que de los sermones y la predicación oral. Fue un problema que más adelante había de preocupar también a otros religiosos que, como Francesco Zorzi, eran arquitectos que se interesaban no menos por las condiciones prácticas y utilitarias de los templos que por su forma estética. Hay que recordar a este respecto que el maestro de obras jesuita Giovanni Tristano, consejero edilicio de los primeros Padres Generales de la Compañía de Jesús, se esforzó en vano para que la iglesia romana del Gesù, que proyectaban construir el cardenal Alessandro

Farnese y su arquitecto áulico Jacopo Barozzi da Vignola, no tuviese una gran bóveda *all' antica* sino un techo plano de madera, ya que, como antes Zorzi, opinaba que este tipo de cubierta favorecía la acústica de la predicación. También criticó Tristano el proyecto de Pellegrino Tibaldi para la iglesia de San Fedele de Milano porque preveía el abovedamiento de los tramos de la nave y no un *soffitto* lígneo²⁰.

El retrocoro de San Francesco della Vigna es considerado como el precedente más inmediato de los que diseñó Andrea Palladio para las iglesias de San Giorgio Maggiore y el Redentore, si se tiene en cuenta que el arquitecto vicentino conocía muy bien aquella iglesia de la que fabricó la fachada. Sin embargo antes de comenzar la edificación de San Giorgio Palladio había recibido de los priores de la Pieve paduana el encargo de rehacer el coro preexistente de la iglesia de Santa Maria Montagnana. En este templo, cuyo sector oriental había sido edificado entre 1495 y 1502 por Lorenzo di Bologna, la zona del coro estaba, a la manera medieval, cerrada por altos cancelos delante de la capilla mayor. Palladio realizó en 1564 un proyecto para trasladar el coro al fondo del presbiterio por detrás del altar mayor²¹.

Nuestro personaje tenía ideas muy claras sobre el lugar donde habían de ponerse los coros en las catedrales, colegiadas e iglesias conventuales. En el cuarto libro de su tratado de arquitectura se refiere a las basílicas cristianas primitivas y, comparándolas con las basílicas de la antigua Roma, escribe: "Si poneva con molta dignità l'altare nel luogo del Tribunale e il Coro stava acconciamente intorno all'altare e il remanente era libero per il popolo"²². En el capítulo segundo se expresa así: "Sono anco molto laudabili quelle Chiese che sono fatte in forma di croce, le quali nella parte che sarebbe al piede della croce hanno l'intrata et all'incontro della croce l'altare maggiore e il Coro...et in questa forma io ho fatto la Chiesa di San Giorgio Maggiore in Venetia"²³.

Con estas ideas en la mente no es extraño que prefiriese, cuando fue consultado sobre ello, el proyecto de remodelación del coro de la catedral de Milán, hecho por Martino Bassi, al diseñado por Pellegrino Tibaldi. Este último no ofrecía visuales suficientes para que el coro y el altar mayor fuesen contemplados claramente por el público situado en el transepto y en las naves laterales de la catedral milanesa. En cambio el proyecto alternativo de Bassi había previsto la colocación del coro en el centro del crucero, en el sitio llamado la *tribuna*. Palladio alabó este proyecto en carta dirigida a Martino Bassi en 1570: "Se si facesse il Coro come Voi ultimamente dite, cosí i divini Ufficii si potrebbero benissimo intendere ugualmente da tutta la Chiesa ed il Coro, come parte unica e principale, sarebbe al mezzo"²⁴.

En 1565 el abad Andrea Pampuro, quien por entonces era presidente de la congregación de Santa Giustina o

Cassinense, decidió la construcción de una nueva iglesia - la tercera en la isla de San Giorgio de la laguna veneciana -, que sustituyese a la inmediatamente anterior, pequeña y anticuada, la cual databa del primer tercio del siglo XVI. De esta iglesia encontró un dibujo W. Timofiewitsch, aunque modificado por otra mano al añadirle una serie de cúpulas en el crucero y en el ábside. Era este templo, anterior al de Palladio, del tipo habitual recomendado por la congregación de Santa Giustina, es decir de tres naves terminadas en los correspondientes ábsides, un crucero cupulado y capillas laterales bordeando las naves secundarias. El ábside central es muy profundo y estaría pensado para la colocación en él del presbiterio y del coro monástico²⁵.

Palladio debió ser obligado por el abad Pampuro a trazar la nueva iglesia de mayores dimensiones, pero ateniéndose al esquema de la congregación Cassinense, es decir basilical de tres naves con transepto y crucero provisto de una cúpula. La planta de San Giorgio es efectivamente rectangular de tres naves y el transepto, que le presta forma de cruz latina, se consigue mediante la inserción de dos exedras semicirculares que sobresalen de las paredes del rectángulo. Estas exedras responderían, según la opinión de los estudiosos, al influjo de la iglesia paduana de Santa Giustina, modelo de muchos templos de la congregación Cassinense. En cambio C.L. Frommel piensa en la incidencia del último diseño de Bramante para la basílica de San Pedro, que Palladio habría conocido durante alguna de sus estancias en Roma, y de la catedral de Carpi, ideada por B. Peruzzi entre 1513-1514 a imitación del último San Pedro de Donato Bramante²⁶.

Desde el punto de vista litúrgico y ceremonial que ahora nos interesa, uno de los rasgos más interesantes de la iglesia palladiana es el retrocoro separado del presbiterio por un diafragma de columnas. Sin embargo se sabe que el presbiterio saliente y el retrocoro al fondo fueron edificados después de la muerte de Palladio en 1580. En el modelo de madera que se hizo de la iglesia, siguiendo el diseño del arquitecto, el presbiterio cuadrado que antecede al retrocoro no existía, sustituido por un ábside semicircular que hacía juego con las exedras del transepto y daba un aspecto más compacto y centralizado a la cabecera del templo. Dicho ábside, sin embargo, estaría pensado sin duda para albergar el coro monástico rodeando el altar mayor, pues esta sistematización es la que decía Palladio que había dispuesto para San Giorgio en el pasaje de su cuarto libro de arquitectura, publicado en 1570, que cité anteriormente.

Aunque existen opiniones diferentes al respecto, resulta probable que el arquitecto vicentino modificase su primer diseño y dispusiese al presbiterio como hoy está y el coro separado drásticamente de la capilla mayor por la pantalla de columnas obre la que dispuso un hueco

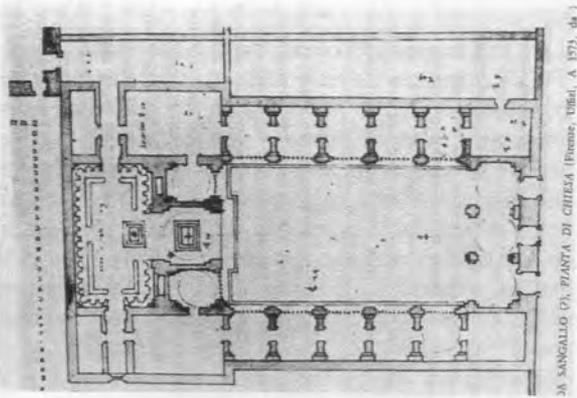


Fig. 9.- G. da Sangallo: proyecto para una iglesia de Florencia.

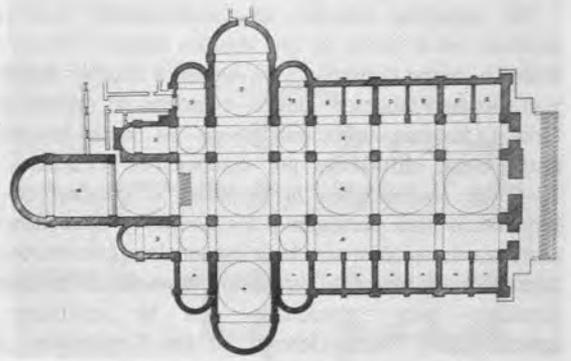


Fig. 10.- Planta de la iglesia de Santa Giustina de Pádua.

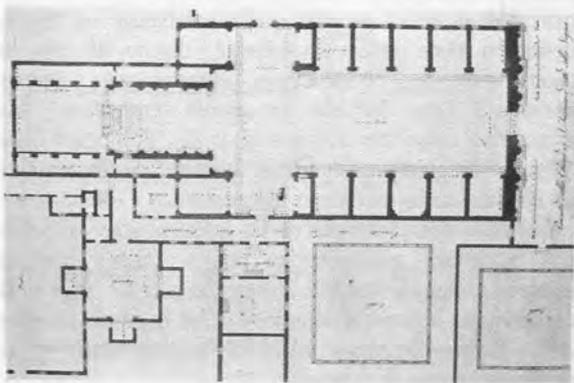


Fig. 11.- Planta de la iglesia de San Francisco della Vigna, Venecia.



Fig. 12.- J. Sansovino: iglesia de S. Francisco della Vigna.

para colocar el órgano. El canto coral adquiría de esta manera mayor resonancia viniendo desde el fondo de la iglesia y proyectándose sobre la asamblea de los fieles congregada en las naves y en el transepto. El sonido del órgano, acompañado del canto de los monjes, acrecentaba este efecto, sobre todo cuando no se entonaba el canto llano sino genuina polifonía en algunas fiestas solemnes, sobre todo en la del protomártir San Esteban. La iglesia de San Giorgio conservaba como un tesoro una reliquia de dicho santo, y a su fiesta, que se celebraba el 26 de diciembre, acudían a la iglesia benedictina el dux y los miembros del senado de la república. Entonces al coro de los monjes se sumaba la capilla de música de la basílica de San Marcos²⁷.

La drástica segregación de los monjes benedictinos en un anexo del templo y separado de él por un diafragma de columnas supuso la culminación de la reforma litúrgica en la cual, si al principio la iglesia se consideraba un espacio dedicado casi exclusivamente al servicio del clero, ahora se cambiaban los papeles y el

pueblo devoto se hacía dueño de la totalidad del templo, mientras los monjes quedaban relegados a una parte secundaria casi como meros comparsas. La iglesia entera estaba ya al servicio de las prácticas piadosas y de la devoción de los fieles. Christian Yermeyer ha querido contemplar en este cambio radical la influencia solapada de las ideas y opiniones luteranas según las cuales no debía existir por más tiempo la institución jerárquica del sacerdocio y del clero, como una clase específica y dominante de la iglesia cristiana. Todos los fieles sin distinción, por el hecho de haber sido bautizados, son sacerdotes y no puede haber, en consecuencia, sacerdocio jerárquico producto de un sacramento específico, el del orden, como sostenía la ortodoxia católica. La frase de Lutero "Sunt omnes prorsus Christiani sacerdotes et omnes sacerdotes sunt Christiani" venía a ser una glosa demasiado literal del párrafo de la primera carta de San Pedro quien, dirigiéndose a los cristianos, exclama: "Vos autem genus electum, regale sacerdotium, gens santa,

populus acquisitionis" (II, 9-10).

El estudioso alemán se fundamentaba para su hipótesis en el hecho de que algunos amigos íntimos de Palladio, como el patriarca de Aquileya Daniele Barbaro y el Conde Francesco Thiene, e incluso su mismo hijo Orazio, estaban inficcionados de las ideas luteranas ampliamente difundidas por entonces en Venecia. En 1542 fue instituido en la república el tribunal de la Inquisición para perseguir a los herejes y heterodoxos, particularmente después de la escandalosa conversión al luteranismo y huida del territorio veneciano de Bernardo Occhino, muy relacionado con la república y anteriormente Padre General de los Capuchinos, así como la del obispo de Istria Pietro Paolo Vergerio, quien igualmente se escapó de Venecia²⁸.

Aunque la hipótesis resulte muy sugestiva, no creo que los retrocoros de Palladio en San Giorgio y en el Redentore obedeciesen en ningún caso a ideas más o menos veladamente heterodoxas. Aparte de que Palladio fuese personalmente hombre piadoso y sinceramente católico, el traslado de los coros monásticos y conventuales al fondo de las iglesias era una práctica ya consolidada y muy anterior a la propagación de la ideología luterana, traslado que, además, fue impulsado en Italia durante la segunda mitad del Quinientos por las directrices del concilio de Trento sobre la necesidad de promover una participación del pueblo cristiano más directa y activa en los sacramentos de la misa y la comunión y en la audición atenta de los sermones.

Por otra parte la segregación del coro como unidad espacial distinta de la iglesia mediante una pantalla de columnas pudo ser sugerida a Palladio, como señala W. Timofiewitsch²⁹, por las antiguas Termas de Roma, objeto de especial atención y estudio por parte del arquitecto durante sus diferentes estancias en la Ciudad Eterna. En las Termas los distintos ámbitos espaciales que las configuraban en su totalidad solían estar articulados de esa manera, es decir mediante pantallas de columnas. A Palladio, que realizó múltiples dibujos y reconstrucciones en planta y alzado de la Termas de Agripa, Tito y Diocleciano³⁰, debió parecerle esta articulación particularmente bella desde el punto de vista tanto estético como funcional. Tampoco debe olvidarse como punto de referencia el *tornacoro* de la catedral de Verona, edificado hacia 1535 por Michele Sanmicheli dentro del programa de renovación litúrgica del templo promovido por el obispo Mateo Giberti, uno de los promotores más destacados de la reforma católica anterior al concilio tridentino. El coro de los canónigos fue transferido desde la nave al fondo del ábside, el presbiterio fue levantado sobre una plataforma a distinto nivel del de las naves y en él fue colocado el altar mayor con un tabernáculo eucarístico que consentía la veneración adecuada y cercana del Santísimo Sacramento. Envolviendo la plataforma se dispuso en

forma semicircular una columnata, a manera de diafragma transparente, con un amplio arco en el centro.

Esta columnata no tenía nada que ver, en opinión de D. Moore - quien ha estudiado recientemente este *tornacoro* - con el espeso y opaco *tramezzo* de las iglesias monásticas medievales, sino con la *pérgola* que aislaba el presbiterio, segregándolo de la nave, en las basílicas cristianas primitivas de Roma, *pérgola* de columnas sobre un podio que encontramos también en la basílica veneciana de San Marcos³¹. El *retrocoro* palladiano no es comparable, como solución espacial, con el *tornacoro* de Verona sino únicamente en el empleo de un diafragma transparente de columnas que separa y une simultáneamente dos recintos diferentes.

La fachada de San Giorgio fue construida, como el *retrocoro*, después de haber muerto Palladio, entre los años 1599 y 1610. Se discute entre los estudiosos si se edificó conforme al modelo de madera previsto desde el principio o si el propio artista estableció el diseño definitivo poco antes de fallecer, diseño al que se acomodaron los constructores introduciendo algunas variantes. Esta fachada representa una fase más avanzada y mejor resuelta que la de San Francesco della Vigna. Hay quien considera las fachadas de los templos de Palladio como un cuerpo independiente y escasamente relacionado con el interior de las iglesias, algo así como una estructura arquitectónica por sí misma que no obedece a ninguna función litúrgica concreta - sino es la de servir de ingreso al templo - y, en cambio, se pone como punto de enlace entre el edificio sacro y el ambiente urbano circunstante.

Es cierto que las tres fachadas eclesiásticas de Palladio en Venecia parecen a primera vista concebidas como una *vedutta* pictórica, es decir dispuestas para ser contempladas desde una perspectiva distante, reflejándose en las aguas de la laguna. Pero esto es únicamente seguro en la fachada del Redentore, pero no en las otras dos. En el caso de San Francesco della Vigna el campo de visión de la fachada es muy restringido, reduciéndose al campo o plaza de San Francisco que está delante, de manera que hay que aproximarse mucho a ella para percibirla en su totalidad. San Giorgio Maggiore, que hoy ofrece una espléndida panorámica desde la otra orilla del canal de San Marcos, cuando se construyó quedaba oculta por unos edificios antiguos que se encontraban delante de la iglesia, edificios que no fueron demolidos hasta 1609 por decisión del dux Leonardo Doná, quien deseaba gozar de la totalidad de su vista desde el palacio ducal y la piazzeta de San Marcos.

Palladio ideó un nuevo tipo de fachada de iglesia de una sorprendente originalidad, tipo que puso en práctica con una gran complejidad incluso en los tres proyectos que ofreció para completar la fachada de la iglesia de San Petronio de Bolonia, y que sólo encontró la

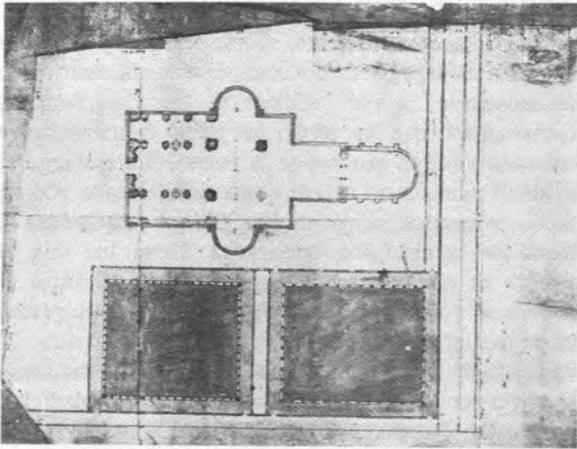


Fig. 13.- *Planta de S. Giorgio Maggiore, Venecia.*

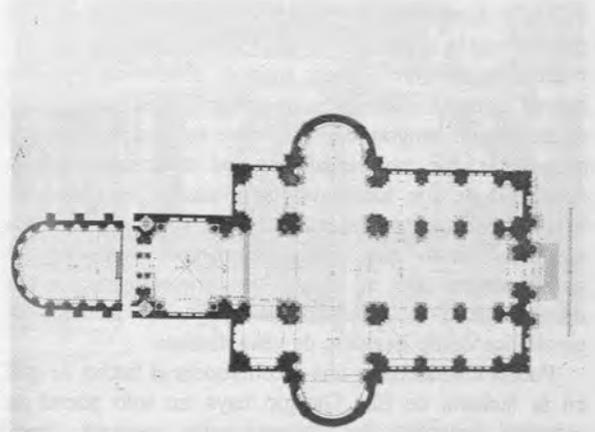


Fig. 14.- *Primer proyecto de Palladio para S. Giorgio Maggiore, según C.L. Frommel.*

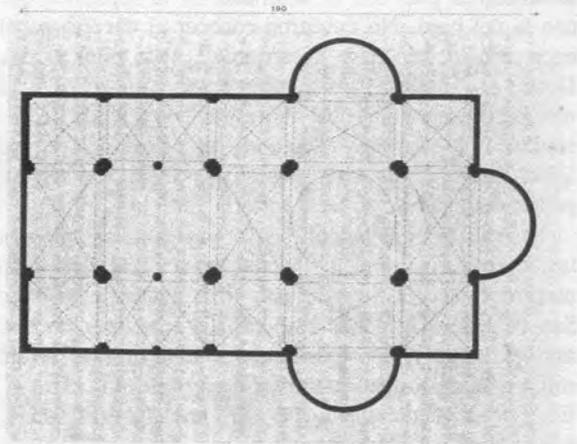


Fig. 15.- *Planta de S. Giorgio Maggiore según Bertotti Scamozzi.*

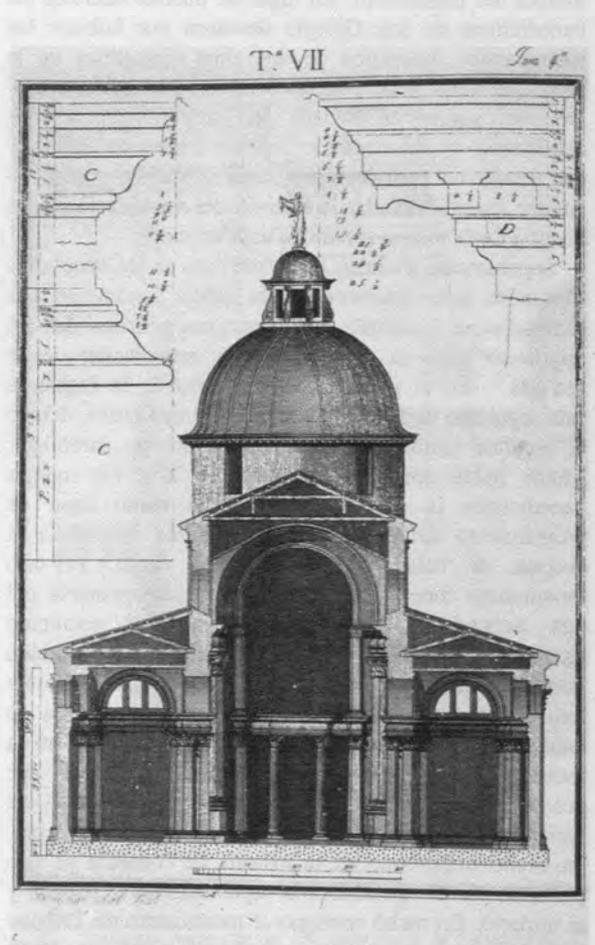


Fig. 16.- *S. Giorgio de Maiore, corte transversal según Bertotti Scamozzi.*

excepción en la fachada de la iglesia de Masser. Deseaba anteponer al cuerpo de una iglesia cristiana el pórtico de un templo próstilo antiguo visto como en relieve. Destacó siempre el centro o eje con positivo mediante el empleo de columnas gigantes adosadas, señalando la nave central de la iglesia tanto en mayor altura respecto a las naves laterales como en plasticidad escultórica. Las columnas de orden gigante están coronadas por un frontispicio clásico. Las alas laterales se hayan subordinadas al eje central no sólo por su menor altura sino principalmente por su articulación débil consistente en pilastras de escaso relieve. Estas alas se engarzan al cuerpo principal o mediante las habituales volutas recurvadas sino por medio de fragmentos de frontón triangular, cuya moldura inferior corre, más o menos

visible y acentuada, a lo ancho de toda la fachada. Se produce así la impresión de que Palladio ha insertado un frontis de templo clásico antiguo dentro de otro de mayor altura. La sensación de encontrarnos ante la vista de un templo antiguo, elevado sobre un alto podio al que se accede por una escalinata, se acrecienta por la supresión de los habituales campanarios de cualquier iglesia cristiana, campanarios que, sin embargo, no están ausentes, pero que, como elementos utilitarios y perturbadores de su intención arqueológica, están retrotraídos a la zona del ábside y sólo pueden ser percibidos desde un punto de vista distante.

Podría considerarse una incoherencia el hecho de que en la fachada de San Giorgio haya un solo portal de ingreso, cuando lo lógico sería esperar tres, correspondiendo a las tres naves de la iglesia. Pero esta aparente anomalía se explica por la imposición de los monjes del monasterio. En lugar de puertas laterales los benedictinos de San Giorgio desearon que hubiese los monumentos funerarios de dos altos dignatarios de la república veneciana, benefactores insignes del cenobio. De esta suerte la fachada se convirtió en la más celebrativa y adornada de cuantas compuso Palladio, ostentando un complejo programa simbólico gracias al cual se intentó vincular la historia del monasterio con la historia de la misma república de Venecia³².

Seguramente Palladio había previsto ya los cenotafios funerarios pues aparecen en un dibujo londinense que casi todos los estudiosos consideran una primera idea del arquitecto para la composición y articulación de la fachada³³. En el monumento funerario de la izquierda está sepultado el dux Tribuno Memo, cuyo busto, debido al escultor Giulio Moro, se alza sobre un sarcófago. Memo había concedido en el siglo X a los monjes benedictinos la isla de San Giorgio como lugar de asentamiento del monasterio y se había retirado a él después de haber renunciado a su cargo. El otro monumento funerario está dedicado a la memoria del dux Sebastiano Ziani, cuyo busto fue esculpido igualmente por G. Moro. Ziani había sido también importante benefactor del cenobio al que legó un amplio lote de tierras en la ciudad. Sin embargo la causa de habersele erigido un monumento conmemorativo en la fachada parece haber sido el decisivo papel que desempeñó durante el siglo XII en la reconciliación del papa Alejandro III y el emperador Federico Barbarroja, un hecho importante en la historia de Venecia ya que ponía en pie de igualdad a la república con el papado y el imperio. En nicho contiguo al monumento de Tribuno Memo se encuentra la estatua de San Esteban, copatrono de la iglesia que poseía una importante reliquia suya, y al lado del monumento de Ziani está la imagen de San Jorge, patrono principal del templo y del monasterio, paradigma del caballero cristiano en posible alusión al propio Ziani, cuyo busto está revestido de manto militar.

En la contrafachada, sobre el portal de ingreso, hay otro monumento funerario consagrado a honrar la memoria del dux Leonardo Doná. Este había contribuido decisivamente a la edificación de la fachada, circunstancia que recuerda la placa conmemorativa colocada sobre el exterior de la puerta. Sin embargo el modesto monumento estuvo acaso condicionado por un hecho en que los monjes de San Giorgio se pusieron al borde de la disciplina eclesiástica. Doná fue dux al tiempo en que, en 1606, el papa Paulo V lanzó el entredicho contra la república porque ésta no respetaba en su territorio el derecho de inmunidad eclesiástica. El dux se había enfrentado al papado negándose a dar curso al edicto pontificio que atentaba contra la autoridad civil del estado. Su aserto de que Venecia era tan católica como Roma, si no más, debió ser compartido por los monjes de San Giorgio quienes, en esta ocasión, se identificaron más con la autoridad de la república que con la del papa. No quisieron conocer el decreto papal encerrándolo bajo llave en un arca³⁴. Para ellos el dux Doná no había sido únicamente bienhechor del monasterio sino una de las figuras más conspicuas de la república de Venecia, digno de ser sepultado en su iglesia junto a Tribuno Memo y Sebastiano Ziani, personajes legendarios de la historia veneciana.

La iglesia del Redentore es la más singular de todas las que construyó Palladio aunque no sea comparable en magnificencia y uso de los más ricos materiales a la de San Giorgio. Tenía que responder a funciones de tipo muy diferente y, por consiguiente, debía unificar en un sólo organismo espacios también muy distintos entre sí. En primer lugar había de ser una iglesia votiva, edificada en acción de gracias a Dios por haber liberado a la ciudad de Venecia de la horrorosa peste bubónica que se desencadenó entre 1575 y 1577. El senado se comprometió no sólo a costear a sus expensas la construcción del edificio sino también acudir solemne y corporativamente cada año al nuevo templo para celebrar en él un rito de acción de gracias. En segundo lugar, después de algunas deliberaciones sobre el sitio donde había de edificarse la nueva iglesia, el senado eligió un terreno situado en la isla del canal de la Giudecca, junto al convento de Capuchinos, a los cuales decidió encomendar los servicios religiosos del templo. Ahora bien estos religiosos tenían la obligación de recitar las horas canónicas en el coro, pero también de atender al culto celebrado en el altar mayor a la vista de los fieles y de adoctrinarlos con la predicación. Al mismo tiempo el aula congregacional destinada a acoger al público debía disponer de una serie de capillas para la celebración de las misas privadas de los sacerdotes de la comunidad capuchina.

Palladio hubo de barajar todos estos datos cuando concibió el diseño de la iglesia del Redentore y obviamente también el senado que costeaba la

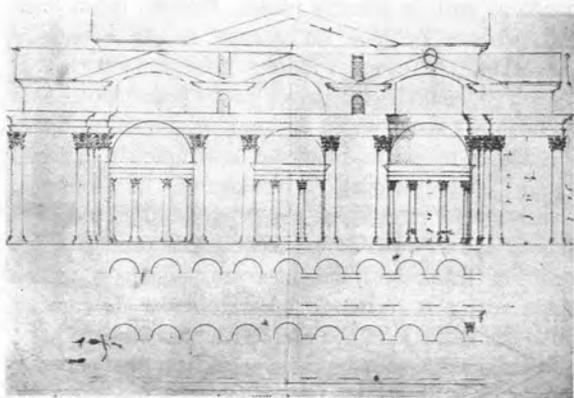


Fig. 17.- A. Palladio: dibujos de termas romanas.

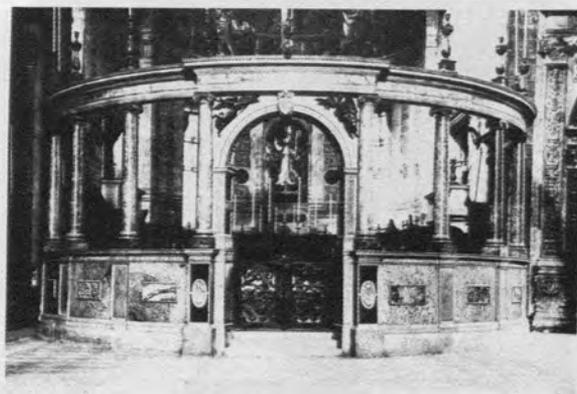


Fig. 18.- M. Sanmicheli: tornacoro de la catedral de Verona.



Fig. 19.- A. Palladio: fachada de S. Giorgio Maggiore.

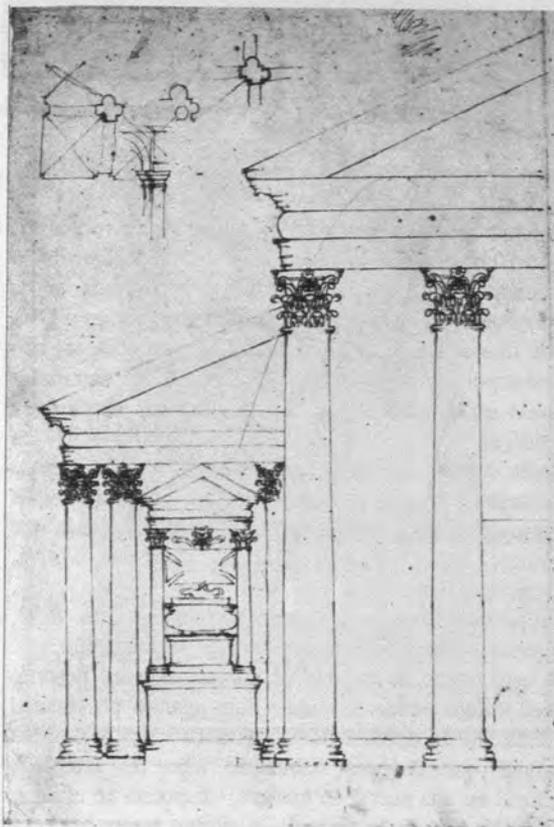


Fig. 20.- Supuesto proyecto de Palladio para la fachada de S. Giorgio.

construcción. En las deliberaciones que éste tuvo sobre la forma que había de tener el templo debieron ser vinculantes todos y cada uno de los factores señalados.

En cierto momento del debate Marco Antonio Barbaro, amigo y protector del arquitecto, propuso que se fabricase de forma redonda, forma que consideraba la



Fig. 21.- Monumento funerario a Tribuno Memo en la fachada de S. Giorgio.

más conveniente al decoro y dignidad de la república. Barbaro hubiera tenido razón si la iglesia hubiera sido únicamente un monumento votivo consagrado a la ceremonia anual en que se reunía para dar gracias a Dios por la liberación de la peste. Pero Leonardo Doná, que abogaba por la causa de los Capuchinos, interrumpió a Bárbaro exclamado: "¿Quién está buscando una iglesia magnífica?. Nosotros buscamos una iglesia útil, sea redonda o no. Creo que Dios no se preocupa de eso". Finalmente el senado se decidió por una iglesia de forma cuadrangular, lo que sin duda significaba una iglesia que cumpliera las múltiples funciones previstas: votiva, conventual y parroquial.

La primera piedra se colocó festivamente en 1557, acudiendo el senado a la ceremonia de la colocación. Para este efecto se dispuso un aparato efímero descrito por el testigo Mutio Lumina. Este aparato provisional contenía ya, en opinión de W. Timofiewitsch, la forma germinal que después había de tener el templo³⁵. Consistió en una puerta de madera - dispuesta en el lugar en que se edificó la fachada -, de un largo corredor entoldado con telas preciosas, cuyas paredes eran de enramada - lo que luego sería aula congregacional -, y de una especie de teatro circular de madera donde se sentaron los senadores para escuchar la misa celebrada en un altar que presidía la imagen del Redentor - lo que finalmente sería el triconco de la iglesia construida -. Si esta interpretación es válida quiere decir que en 1577,

cuando se puso la primera piedra, Palladio debía tener prácticamente definida la forma de la planta y establecidas las distintas partes que compondrían el templo. Por tanto no me parece probable la hipótesis de S. Sinding Larsen según la cual el arquitecto había esbozado en un primer momento un templo sin la actual nave congregacional rectangular, consistente exclusivamente en el triconco y el retrocoro precedido el primero por un basto nártex al que se accedía por una escalinata. Este esbozo hubiera correspondido, si existió alguna vez, a la forma de iglesia circular de carácter votivo que había postulado Marco Antonio Barbaro³⁶.

Palladio engarzó admirablemente las tres partes o sectores de la iglesia que respondían a las funciones que había de desempeñar. La nave rectangular cumple el papel de aula congregacional apta para contener un público numeroso que escucha la predicación y participa en los ritos y ceremonias de la capilla mayor. La nave está bordeada por tres capillas a cada lado dispuestas para la celebración de las misas privadas, capillas cuya dignidad y carácter sagrado se encuentra marcado por el hecho de estar a un nivel superior que la nave congregacional, de la que las separa un escalón. Además las capillas están comunicadas entre sí por pasadizos y arcos, mediante corredores que rodean las exedras laterales del triconco, con las sacristías que flanquean el retrocoro. De esta manera los sacerdotes que celebran las misas y cultos privados pueden acceder a los altares secundarios sin pasar por la nave y distraer al público asistente. Este procedimiento fue utilizado también en otras iglesias de la segunda mitad del Quinientos, como el Gesù de Vignola y San Vittore al Corpo de Alessi, pero nunca de una forma tan eficaz y expeditiva como en el Redentore palladiano. El espacio del aula congregacional está simultáneamente separado y unido al espacio siguiente de la tribuna mediante entrantes del muro de los que voltea un arco de triunfo.

La tribuna corresponde al sector votivo del templo y por ello requería un tratamiento planimétrico diverso. Es un espacio centralizado compuesto por tres semicírculos en forma de triconco y coronado por una cúpula sobre tambor. En los semicírculos laterales - que conforman una especie de transepto - no hay altares, como sería lo habitual, sino dos filas de ventanas que convierten en más luminoso este espacio privilegiado de la iglesia. Efectivamente en este lugar se situaban el dux y los senadores durante la ceremonia anual de acción de gracias que se celebraba el 17 de julio. Pienso además que en el fondo de las dos exedras del transepto se colocaban, repartidos en dos coros, los músicos de la capilla de San Marcos que acompañaban a los senadores durante el rito. Es menester recordar a este propósito la importancia que para entonces había adquirido la capilla musical de la basílica marciana, dirigida desde 1570 en adelante por Andrea Giovanni Gabrieli. Los Gabrieli

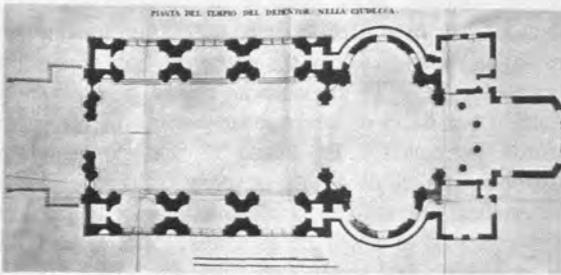


Fig. 22.- A. Palladio: planta de la iglesia del Redentor, Venecia.

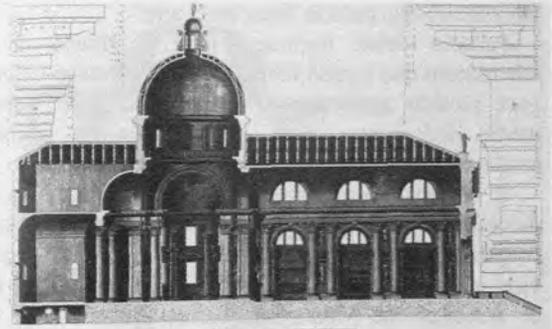


Fig. 23.- Corte longitudinal de la iglesia del Redentor, según Bertotti Scamozzi.

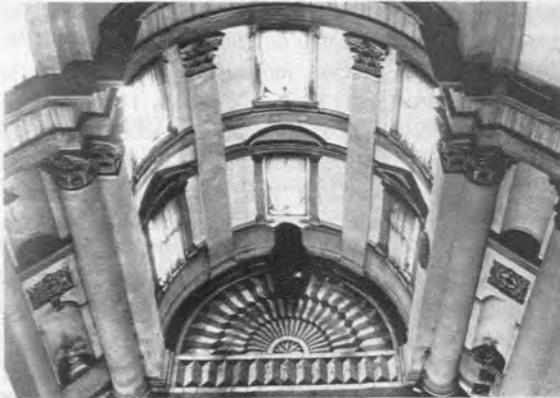


Fig. 24.- Iglesia del Redentor: el triconco.

componían música polifónica para ser interpretada por dos y tres coros separados entre ellos y acompañados por instrumentistas. La división de los coros cantando al unísono confería una particular resonancia que se repartía, como un eco, por todos los ámbitos de la iglesia.

El tercer brazo semicircular del triconco es poroso y transparente pues lo compone el diafragma de columnas que separa el presbiterio del retrocoro destinado al uso exclusivo de la comunidad capuchina, retrocoro que es de una simplicidad y austeridad chocantes y que contrastan con la riqueza plástica del homólogo de la iglesia de San Giorgio. Delante de la pantalla de columnas, que permite a los religiosos ver la iglesia sin ser ellos vistos ni molestados, se encuentra el altar mayor adelantado hacia la tribuna. El altar actual sustituyó en 1640 al primitivo diseñado seguramente por Palladio. Una descripción de 1604 da cuenta de cómo era el altar original. Sobre el ara o mesa del altar había un tabernáculo para la veneración del Santísimo Sacramento. Era un templete de sección cuadrada cuyas cuatro caras desplegaban pinturas representando escenas de la Pasión de Cristo y estaba rematado por una estatua

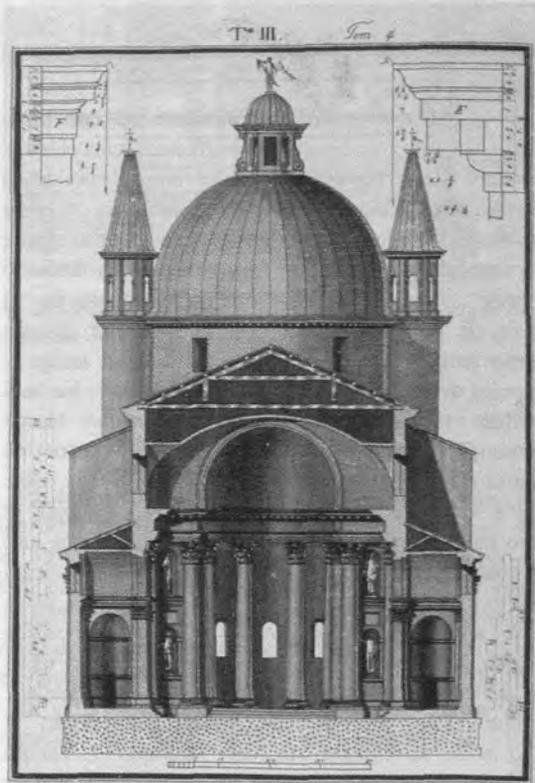


Fig. 25.- Iglesia del Redentor: ábside y retrocoro, según Bertotti Scamozzi.

del Redentor, la misma que hoy se haya colocada en el corredor de la cúpula dando cara al aula congregacional. Cuatro figuras de ángeles sostenían sobre sus hombros el

tabernáculo que parecía flotar en el aire³⁷.

Palladio debió inspirarse para el diseño en el tabernáculo que mandó fabricar el obispo Mateo Gilberti para presidir el *tornacoro* de la catedral de Verona medio siglo antes. Este era también un templete cuadrado y estaba sostenido por figuras de ángeles³⁸.

El obispo Gilberti fue el primero que estableció en sus diócesis la norma de que el tabernáculo eucarístico ocupase el lugar más privilegiado de la iglesia sobre el altar mayor, norma que fue recogida posteriormente por el arzobispo de Milán San Carlos Borromeo en sus *Istruccioni Fabricae et spellectillis Ecclesiasticae*. En efecto la devoción al sacramento de la Eucaristía, donde Jesucristo está realmente presente, en contra de lo que opinaban Calvino, Lutero y otros heresiarcas fue uno de los instrumentos más empleados por la reforma católica para mantener la fe y piedad del pueblo cristiano. Altares con tabernáculos presidían las iglesias medievales reformadas por G. Vasari en Florencia y también hubo otro en la capilla mayor del Gesù, desmontado en el siglo XIX y trasladado a la catedral de Thurles en Irlanda³⁹.

Una iglesia que se aparta totalmente del tipo hasta ahora señalado es el *Tempietto* de Masser, concebido y comenzado por Palladio en 1580 el año mismo de su muerte. Es una planta centralizada cristianizada donde se combinan el círculo y la cruz griega. La pequeña iglesia está precedida por nártex en forma de pórtico tetrástilo *all'antica*, como si se tratase de la reproducción del Panteón de Agripa en miniatura. El promotor de este pequeño templo fue un personaje privado, el amigo y admirador de Palladio Marco Antonio Barbaro. No será superfluo recordar aquí que fue este mismo Marco Antonio quien propuso la construcción del Redentore en forma circular por considerar dicha forma la más noble y digna entre las formas arquitectónicas. También el mismo Palladio pensaba que el círculo era la forma más conveniente para un templo cristiano, pues así lo dice en el cuarto libro de la arquitectura, y no sólo a causa de su belleza sino también en virtud de su simbolismo teológico: "E pero ancora noi, che non abbiamo i Dei falsi, per servare il decoro circa la forma dei Tempii, eleggeremo la piú perfetta e piú eccellente, e conciossiache la ritonda sia tale faremmo i Tempii ritondi, perche questa forma é attissima a dimostrare l'Unitá, l'Uniformitá, l'infinita Essenza e la Giustizia di Dio"⁴⁰.

Palladio había edificado años antes, entre 1557 y 1558, la villa Masser para el patriarca Daniele Barbaro y su hermano Marco Antonio. El *Tempietto* debe considerarse ideado inicialmente como capilla privada de dicha villa campestre, pues solamente en 1585 Marco Antonio alcanzó del papa Sixto V una bula pontificia que lo elevaba a la categoría de parroquia del vecino pueblo. Dado que la iglesia era fundación privada, el cliente

Marco Antonio, quien gastó en su construcción 6.000 ducados, era libre para imponer un tipo de templo que estaba en consonancia con sus gustos estéticos personales orientados hacia la arqueología clásica y no con la función que había de desempeñar posteriormente como iglesia parroquial⁴¹. En efecto el tipo corriente de parroquia era el de planta de cruz latina con el eje longitudinal orientado hacia la capilla mayor. Palladio se atuvo gustoso al deseo de su cliente pues le daba la oportunidad de poner en práctica una forma arquitectónica al modo de un templo antiguo, una suerte de pequeño Panteón cristianizado gracias a la inserción de una cruz griega que rebasa el contorno de la rotonda.

Nuestro arquitecto ensayó también otros dos proyectos de iglesia centralizada, de los que se conservan la planta de uno de ellos (R. I. B. A., XIV, 16) y la planta, sección longitudinal y alzado de la fachada del otro (R. I. B. A., XVI, 13, 14 y 15). Sin entrar en la discusión todavía abierta sobre la iglesia concreta para la que fueron ideados⁴² - en todo caso no realizada -, lo que aquí nos interesa es examinar brevemente la planimetría de ambos, en la que figuraba un *retrocoro*, lo que hace sospechar de que se tratase de proyectos para una iglesia conventual. En el primero de los dos el *retrocoro* tiene la forma de un profundo ábside semicircular separado del cuerpo del templo por una articulación *in antis*, es decir por una pantalla formada por dos columnas y dos pilastras en los extremos, articulación que recuerda a la utilizada en San Giorgio. Flanquean el ábside dos sacristías cuadradas que comunican directamente con él. En el segundo proyecto el *retrocoro* lo forma un semicírculo que prolonga por detrás el espacio cuadrado de la iglesia, del que está escindido por un diafragma de seis columnas dispuestas en semicírculo menor, concéntrico al primero; este dispositivo se hace eco del de el Redentore. La terminación absidal se compartimenta en tres sectores de los cuales el central corresponde al *retrocoro* propiamente dicho y los adyacentes a dos sacristías.

La solución palladiana del *retrocoro* - presente en todas sus iglesias construidas o proyectadas con la excepción del *Tempietto* del Masser - no encontró eco en la arquitectura eclesiástica española hasta muy entrado el siglo XVIII. En las iglesias monásticas y conventuales de nuestro país se optó desde el siglo XV - como lo señalamos anteriormente - por un procedimiento distinto: el de situar el coro en alto a los pies del templo dejando libre la nave a la ocupación del público. En las catedrales y colegiatas estaba tan arraigado el hábito de poner el coro en el centro frente a la capilla mayor que no se produjo ninguna reforma del tipo de la que se había desarrollado en Italia, sobre todo a raíz del concilio de Trento. Los pocos y aislados intentos que de ello hubo fracasaron o no obtuvieron la debida respuesta⁴³. Más aún, parece que el cabildo de Toledo

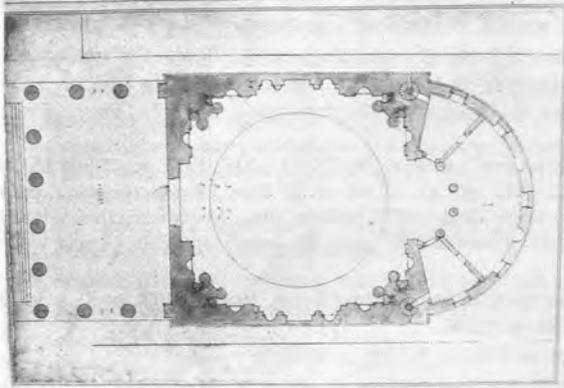


Fig. 27.- Dibujo de A. Palladio para una iglesia de planta centralizada.

solicitó y obtuvo del papa Clemente VIII un breve para que en las catedrales españolas no pudiesen cambiarse los coros de su situación originaria.

Durante el periodo de la Ilustración, en virtud del deseo de aproximarse a las basílicas cristianas primitivas y, en general, a la pureza y austeridad de costumbres de las primeras comunidades cristianas que impulsó principalmente la ideología jansenista, existió un programa, más teórico que práctico, de devolver los coros al presbiterio y al ábside de los templos, donde se suponía que habían estado en su más remoto origen⁴⁴. El arquitecto que más se distinguió en realizar esta tarea fue don Ventura Rodríguez, quien tomó frecuentemente como pauta de actuación el *retrocoro* palladiano. Como nunca estuvo en Italia, es probable que se apercibiese de la solución palladiana a través del manejo del libro de Ottavio Bertototti Scamozzi que ofrecía inmejorables grabados de la obra del artista vicentino. Sin don Ventura no lo poseyó personalmente, lo pudo consultar en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ejemplos palmarios del uso del *retrocoro* con diafragma de columnas son el proyecto para la iglesia de San Bernardo en Madrid de 1753; la iglesia de los Agustinos Filipinos en Valladolid de 1759; el proyecto para San Francisco el Grande de Madrid de

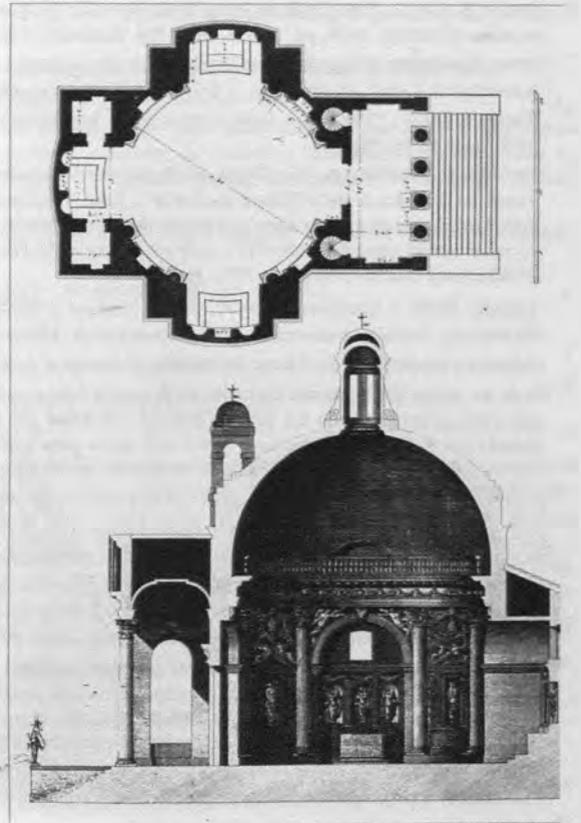


Fig. 26.- Planta y alzado de la iglesia de Masser, según Bertotti Scamozzi.

1760; el proyecto para la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares de 1762, etc. Y si no hizo uso de la drástica solución de Palladio para deslindar el espacio del coro del de la iglesia, al menos procuró, siempre que pudo, ubicar la sillería coral en el fondo de los templos, incluso en el proyecto para la total remodelación de la catedral de Burgo de Osma, de 1755, y en el de transformación de la capilla mayor de la colegiata de San Isidro en Madrid de 1768.

NOTAS

1. Sobre la iglesia del Gesù véase la bibliografía más reciente: KLAUS SCHWAGER, "La Chiesa del Gesù del Vignola", *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* (C.I.S.A.), XIX, 1977, pp. 251-71, MARTIN Stankowski, "Der römische Gesù und die Jesuiten. Ein methodischer Versuch", *Ars Babarica*, 23-24, 1981, pp.89-122, Richard BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773), I: Die Baudenkmäler der römischen und neapolitanischen Ordensprovinz*, Viena 1985, pp.160-79, CLARE ROBERTSON, *Il Gran Cardinale Farnese, Patron of the Arts*, New-Haven-London 1992, pp.184-96.
2. James S. ACKERMAN, "The Gesù in the light of contemporary Church Design", *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, New York 1972, pp.15-28, artículo reproducido con un Postscript en *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Massachussets 1991, pp.447-51; Id., "Il contributo dell'Alessi alla tipologia della Chiesa longitudinale", *Gaezao Alessi e l'Architettura del Cinquecento*, Génova 1975, pp.461-66.

3. Marcia B. HALL, "The Ponte in Santa Maria Novella: the Problem of the Rood Screen in Italy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXVIII, 1974, pp. 157-73, Id., "The Tramezzo in Santa Croce, Florence, reconstructed", *Art Bulletin*, 59, 1974, pp. 235-41.
4. Sobre el problema en las catedrales españolas cfr. las oportunas consideraciones de Pedro NAVASCUÉS PALACIO, "El coro y la arquitectura de la catedral de León", *Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española: las Catedrales de Castilla y León*, Avila 1994, pp. 53-94.
5. Marcia B. HALL, "The Italian Rood Screen: Some Implications for Liturgy and Function", *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Firenze 1978, tomo II, pp. 213-18.
6. Christian A. YSERMEYER, "Le Chiese del Vasari ed i suoi interventi in edifici sacri", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, pp. 281-95 Id.; "Il Vasari ed il restauro delle Chiese medievali", *Studi Vasariani*, Florencia 1952, pp. 403-15, Marcia B. HALL, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and the Duke Cosimo in Sta. Maria Novella and Santa Croce*, Oxford 1979; Wolfgang Lotz, "Le trasformazioni vasariane e i nuovi edifici sacri del tardo 500", *Arte e religione nella Firenze de' Medici*, Florencia 1980, pp.81-89; Leon SATKOWSKI, *Giorgio Vasari, Architect and Courtier*, Princeton 1993, pp.92-97.
7. Lionello PUPPI y Loredana OLIVATO, *Mauro Codussi e l'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Venecia 1977, pp.41 y ss., J. McAndrew, *Venetian Architecture of Early Renaissance*, Massachussets 1980, pp.233-61.
8. Christian YSERMEYER, "Le Chiese del palladio in rapporto al culto", *Bolletino del C.I.S.A.*, X, 1968, pp.49-50
9. No se me oculta que la extraña elevación de la capilla mayor pudo estar condicionada por la colocación debajo de ella del sepulcro del príncipe don Juan, primogénito de los Reyes Católicos, esculpido por Domenico FANCELLI entre 1512-1513. Sin embargo el retablo del altar fue pintado por Pedro Berruguete hacia 1490-1496, fecha para la cual debía estar ya edificado el arco rebajado sobre el que se asientan la capilla mayor y el retablo pintado; Cfr. Eduardo RUIZ AYUCAR, *Sepulcros artísticos de Avila*, Avila 1988, pp.109-12 y 146-147.
10. B. Brown, *The tribuna of SS. Annunziata in Florence*, Northwestern University 1978, pp.91 y ss.
11. *Ibid.*, p.163. B. BROWN evoca a este propósito algunos pasajes de los tratados de Filarete y de Francesco de Giogio Martini que aconsejaban la colocación del altar mayor rodeando el coro en las iglesias monásticas, pp.288 y ss.
12. El diseño atribuido a Sangallo fue publicado por G. Marchini, Guiliano da Sangallo, Florencia 1943, p.89; citado por James S. ACKERMAN, "La architettura religiosa veneta in rapporto a quella toscana del Rinascimento", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, pp.149-50.
13. Piero TOMEI, *L'Architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1977, pp.117-22, Arnaldo BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp.11-21.
14. "Item quod dicta ecclesia habeat tres naves et deinde alias duas pro capellis. Et quod habeat crucem sive titulum et cubam in medio pulchram et correspondentem reliquo corpori ecclesiae. Item quod altare maius statuarur in capite capellae maioris et chorus prout est consuetudo congregacione nostrae...Longitudo et latitudo ecclesiae prout architectis et patribus monasterii expedire videbitur et proportio ecclesiae explicentur"; cfr. Giulio BRESCIANI ALVAREZ, "La Basilica di Santa Giustina nel suo fasi storico-costruttive", *La Basilica di S.Giustina di Padova*. *Arte e Storia*, Padua 1970, pp.133-34.
15. Christian A. YSERMEYER desarrolla ampliamente este punto en el artículo ya citado "Le Chiese del Palladio in rapporto al culto", pp.53-56.
16. A. Jahn RUSCONI, *Montecassino*, 1929, pp.64-82.
17. M.N- LUMBROSO y A. MARTIN, *Le Confraternità Romane nelle loro Chiese*, Roma 1963.
18. Manfredo TAFURI, "Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: un conflitto professionale nella Roma medicea", *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, Roma 1986, pp.77-99.
19. Deborah HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Yale 1987, pp.64-76. El memorandum de F. ZORZI sobre la iglesia puede leerse en Rudolf WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, traducción española de A. GÓMEZ CEDILLO, Madrid 1995, pp. 197-99. Por lo demás existía una tradición, que se remontaba al siglo XII, según la cual en las iglesias primitivas de dominicos y franciscanos estaba prescrito que, como síntoma de austeridad y pobreza, únicamente el presbiterio y capilla mayor debían ir abovedados mientras la nave o naves llevarían cubierta de madera, tradición que se había ido relajando con el paso del tiempo, cfr. Richard A. SUNDT, "Mediocris domos et humiles habeant fratres nostri: Dominican Legislation in Architecture an architectural Decoration in 13th. Century", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLVI, 1987, pp. 394-307.
20. Pietro PIRRI, *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*, Roma 1955, pp. 147-48 y 171.
21. Carta de Palladio a los priores de Montafnana, 2 de noviembre de 1564, en Lionello PUPPI, *Andrea Palladio, Scritti sull'architettura (1554-1579)*, Vicenza 1988, pp. 121-22. Véanse además Christian A. YSERMEYER, "La concezione degli edifici sacri palladiani", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIV, 1972, pp. 108-109.
22. *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia 1570, IV cap.5, p. 10.
23. *Ibid.*, IV, cap. 2, pp. 6-7.
24. Carta de Palladio a Martino Bassi, 13 de julio de 1570, en L. Puppi, *Op.cit.*, pp. 127-28.
25. Wladimir TIMOFIEWITSCH, "Ein neuer Beitrag zu der Baugeschichte con S. Giorgio Maggiore", *Bolletino del C.I.S.A.*, VII, 1963, pp. 61-72, Id. *Die sakrale Architektur Palladios*, Munich 1968, pp. 123 y ss.
26. Christoph L. FROMMEL, "Palladio e la Chiesa di S. Pietro a Roma", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, pp. 107-24.
27. Peter MURRAY, "Palladio's churches", *Arte in Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di E. Arslan*, Milán 1966, pp. 607-608. Aunque el órgano no aparece todavía en el libro de Ottavio Bertotti SCAMOZZI, *Le Fabriche e Disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1783, IV, tabla VII, se sabe todavía que ya se había colocado en 1604; cfr. Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, 2ª ed., Turin 1985, pp. 75 y ss.
28. Christian A. YSERMEYER, "Le Chiese di Palladio in rapporto al culto", pp.47-48. Cfr además Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Turin 1985, pp.75 y ss.
29. Wladimir TIMOFIEWITSCH, *La Chiesa del Redentore*, Vicenza 1969, pp.40 ss.
30. Howard BURNS, "I disegni di Palladio", *Monstra di Palladio*, Vicenza 1973, pp.131-54. Laetitia La Follete, "A contribution of Andrea Palladio to Study of Roman Thermes", *Journal S.A.H.*, 1993, PP.189-98.

31. Derek MOORE, "Sanmicheli's Tornacoro in Verona Cathedral: a new Drawing and Problems of Interpretation", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLIV, 1985, PP.321-32.
32. Tracy E.COOPER, "La facciata commemorativa di San Giorgio Maggiore", *Andrea Palladio : nuovi contributi*, Milán 1990, pp.136-45.
33. Londres, R.I.B.A., XIV, 2. Sobre la discusión acerca de la paternidad del dibujo cfr. L.PUPPI, *Andrea Palladio*, pp.210-11.
34. Recuérdese que por este mismo tiempo el religioso ed la Orden de los Servitas Paolo Sarpi había adoptado una decisión más radical enfrentándose al papado y defendiendo denodadamente los derechos de la república veneciana, cfr. Lodovico Salvatorelli, "Venezia, Paolo V e fra Paolo Sarpi", *La Civiltà veneziana nell'età barocca*, Florencia 1959, pp.67-95; Frederic Chabot, *La politica di Paolo Sarpi*, Venecia-Roma 1962.
35. Mateo LUMINA, *La liberatione de Venezia*, Venecia 1577, citado por W.Timofiewitsch, "La Chiesa del Redentore di Andrea Palladio", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, PP.81-82.
36. Staale SINDING LARSEN, "Palladio's Redentore: a Compromise in Composición", *Art Bulletin*, 1965, pp. 419-82.
37. S.SINDING LARSEN, artículo citado, pp.431 y ss.
38. Derek MOORE, artículo citado, p.230, nota 39.
39. *I Quatro Libri dell'Architettura*, IV, CAP.2, P.6.
40. Wolfgang LOTZ, "Il Tempietto di Masser: note e riflessioni", *Bolletino del C.I.S.A.*, XIX, 1977, PP.125-34.
41. Sobre la discusión de los dibujos cfr. L.PUPPI, *Andrea Palladio*, pp. 274-77.
42. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS , "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol. III, 1991, pp.43-53. Id., "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII Y XVIII", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL, 1992, PP.287-308. Véase además al respecto Pedro NAVASCUÉS PALACIO, "El coro y la arquitectura, el caso de la catedral de León", *Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española: Las Catedrales de Castilla y León*, I, Avila 1994, pp.53-94, María José ZAPARAÍN YÁÑEZ, "El proyecto de traslado del coro de la catedral de Burgos. Aportación a estudio", *Ibid.*, pp. 221-25.
43. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III.El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-14, 1998, pp. 115-27.
44. Cfr. Thomas F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols., New York 1975, *passim*.

Las estatuas de bronce de El Escorial. Datos para su Historia (III).

Agustín Bustamante García*.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M) Vol. VII-VIII, 1995-1996

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.

La pintura del retablo era uno de los puntos más preocupantes. Las gestiones hechas en Roma volvieron a fracasar, como lo escribe Pompeo, que fue uno de los agentes. Quizá por eso, y a la espera de mejor ocasión, el 14 de noviembre de 1583 se compraron de nuevo a Nicolás Granello dos cuadros más que había traído de Italia, por la buena suma de ochocientos ducados. Eran los lienzos de la Anunciación de Veronés, y la Natividad de Tintoretto, que con el Martirio de San Lorenzo de Luca Cambiaso, estaban destinados ya a ocupar tres netos de la gran máquina¹.

El buen ritmo adquirido en el retablo desde agosto de 1583, dirigido a pie de obra por Pedro Castello, dio lugar a que el 24 de abril de 1584 se le incrementase su sueldo hasta cincuenta ducados mensuales² la vez las cuadrillas de oficiales trabajan sin descanso a sus seguía labrando la orden dórica del retablo sin descanso, primer piso u ordenanza, tasados el 6 de junio³; mientras que Luis Bux, Galeazzo Longo, Francisco Corte y Antonio Muton ejecutaban el orden jónico, cuya tasación se llevó

a cabo el 12 de noviembre de ese año de 1584⁶. El 1 de mayo de 1584 la partida de Marasi, Nibal y Orsolin se hacía cargo del piso corintio de retablo, que se acabó y asó el 3 de enero de 1585⁷, acometiendo los mismos, de inmediato, el remate de orden compuesto, finiquitado el 15 de febrero de 1586⁸. Todos los aspectos referidos a la ensambladura del retablo mayor se concluyen con los trabajos de las puertas que dan al trasaltar, formadas por caoba, bronce y placas de jaspe colorado de Aracena, en las cuales trabaja Jácome Trezzo en enero de 1586⁹. Apreciada la velocidad frenética de la empresa, resulta acertadísimo el juicio de fray José de Sigüenza de la campaña de 1585: "También se daba toda la prisa y diligencia posible en lo del retablo y custodia, obra tan detenida, que fue menester toda la industria e ingenio de los maestros para acabarse tan presto"¹⁰.

Un punto especial fue el tema del altar mayor y los dos colaterales. El asunto se trató en 1585, y en noviembre de ese año Herrera y Trezzo tuvieron criterios diferentes sobre el particular; el italiano quería un ara con guarnición, y el montañés una estructura



Fig. 1.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Lucas.



Fig. 2.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Juan.

simple al estilo español. Todo quedó pendiente a la espera de la llegada del rey, para que él tomase una decisión, como lo escribe en carta de 30 de noviembre de 1585¹¹. El tema concluyó con la erección de un altar en isla, la desaparición de los colaterales y la modificación de las gradas, como se recoge en el Primer Diseño. Disponer el altar exento ya lo experimentó Juan de Herrera, cuando proyectó la Catedral de Valladolid, apareciendo dibujado de esa manera en la planta general del edificio¹².

La custodia era uno de los puntos más delicados de toda la empresa, y de una dificultad extrema por lo primorosa materiales. El 11 de septiembre de 1584 Jácome escribía al Rey: "la custodia col favor de Dios en término de cinco meses stara acabada", pero tiene problemas con los oficiales especializados, que son caros, y los servidores reales, ni quieren pagarles, ni darles buenos salarios¹³. Este problema lo arrastrará de continuo. En 1585 volvió a la carga, convenciendo a Felipe II para que admitiese en su servicio a su sobrino Jácome Trezzo el Mozo y a Julio Miseroni¹⁴. Miseroni fue su mano derecha en la construcción del tabernáculo, como lo muestran las cuentas, pero los operarios del milanés eran numerosos, registrándose por menudo en las nóminas sus nombres, trabajos y salarios¹⁵.

El 30 de noviembre de 1585 Jácome escribía a Felipe II: "De la custodia no digo nada, porque entiendo que a Vuestra Alteza le ha[v]rán escrito como sta cavada eceto de adorar algunas piezas, que por falta de oro no se ha hecho, pero se aguarda de Sevilla de hora in hora, y también el platero que adora [ha] estado algunos días malo; ahora sta bueno. Sólo le diré de la custodia que parece mi casa un jubileo de la jente que vengon, y non le puedo remediar, y cierto, Señor, prometo a Vuestra Majestad que da al entendimiento y a los ojos contento mirable. La Imperatrice la vista y muy despacio y restó muy contenta y el mismo el arzobispo de Toledo"¹⁶. En diciembre de ese año se han conseguido ya los cristales para las puertas¹⁷. De comienzos de 1586 es un emorial de Jácome, dirigido al Rey Prudente, dándole cuenta del enorme costo de la custodia, de su calidad y que es una que había de ser, y la calidad y dificultad de los joya única, y solicitándole que le pague y le haga merced, pues se dice ya viejo de setenta y un años y treinta y dos a su servicio, por ello, "soy en término, que la merced que será servida hacerme no sufre dilación, que por lotra vida no tengo menester". Como el Rey no parece contestar y tiene entre manos las armas, vuelve a la carga con otro, reiterando que se le pague la custodia y demás obras, suplicando por su sobrino Jácome Trezzo



Fig. 3.- Monasterio del Escorial. Basilica. Retablo mayor. San Marcos.



Fig. 4.- Monasterio del Escorial. Basilica. Retablo mayor. San Mateo.

el Mozo y por Julio Miseroni, y advirtiendo que, o se facultan los recursos pecuniarios necesarios para las obras de las armas, o nada se podrá hacer¹⁸.

Había que echar ya el resto en la custodia pequeña y en el vaso de lapislázuli, que es una constante a lo largo de 1585 y 1586¹⁹, y aunque "en VIII de agosto de 86 mandó poner su Magd. la custodia pequeña de piedra de diferentes jaspes todos de España, en la custodia grande del altar mayor que así la una como la otra las hizo Jacobo de Trezos que era el mayor y más principal oficial lapidario de toda Europa y hombre de mucha cristiandad"²⁰, todavía faltaban cosas, como los topacios, las medallas de bronce con la efigie del Rey Prudente y cristales para las puertas, que se completaron en ese año²¹.

Al unísono de alzarse el retablo mayor y la custodia del mismo, se iba erigiendo la estructura arquitectónica de los grupos sepulcrales a un lado y a otro de la capilla mayor, encima de los oratorios reales. El grueso del trabajo se llevó durante 1584 y 1585²², y a partir de la segunda mitad de ese año comenzó una progresión lenta, porque se empezaron a labrar los dos escudos de los coronamientos jónicos, que requirió una tarea meticulosísima, que llevará largos años. Lo más espectacular de todo ello fue la sustitución en las armas

de las partes de plata por piedra, decisión tomada el 30 de noviembre de 1585, una vez que se entrevistaron Jácome Trezzo y Juan de Herrera para tratar este y otros puntos²³. En una carta sin fecha de Jácome al Rey, le especificaba el reparto que ha hecho de las diversas partes de los escudos entre sus oficiales colaboradores²⁴.

Pero al tiempo que se labraban las obras del retablo, custodia y cenotafios, se acometió la empresa de adornar los oratorios, que son las habitaciones localizadas debajo de los grupos sepulcrales. El 27 de septiembre de 1583 se libró una fuerte partida para adquirir los jaspes de estas dependencias²⁵. Con ello se ponía en práctica la idea del Rey Prudente, refrendada por la bula de Gregorio XIII de 1573, de convertir estos sectores en parte de la Basilica y no de los aposentos reales²⁶.

El 24 de julio de 1584 Jacome Trezzo contrato con los italianos Domingo Coli, Miguel Maceti, Romolo Moreli, Bartolome de Filipo, Mateo Palacio, Camilo de Francisco, Francisco Gemi, Nicolas de Agustín, Jacome Returcio, Juan Cambi, Bartolome de Francisco, Pedro de Nicolo, Andrés Mezquino, Antonio Lavaña y Francisco Florentino el oratorio de la parte de la Epístola, que concluyeron el 11 de mayo de 1585. El de la parte del Evangelio Trezzo lo contrato en tres partidas; una formada por Francisco

Aprile, Pedro Vanel, Tomas Carlone y Domingo Maroja; la segunda integrada por Lucio Sereno, Cesar Bosso, Luis Bux y Francisco Lechima concertaron la obra el 24 de julio, y el 10 de octubre Juan de Sasoategui y Juan de Pineda se obligaron con el tercio restante.

La actividad es intensísima y en 1586, con toda la fabrica monástica a punto de rematarse, el Rey en persona va a precipitar con su presencia constante el fin de los trabajos. El 3 de julio Galeazzo Longo y Domingo Coli concertaban los jaspes postreros de la capilla mayor, que concluyeron el 2 de agosto y cobraron e I finiquito el 7 de ese mes. El 6 de agosto se bendijo la Basílica, el 9 se llevo el Sacramento y el 10 se dijo la primera misa. Ese día era la onomástica de San Lorenzo y hacia veintinueve anos que se diera la batalla de San Quintín²⁷.

La celeridad de las obras desde el retorno de Felipe II es manifiesta, y el año de 1584 fue un momento critico por la presteza dada a la empresa, y la cantidad de gente que en ella estaba involucrada. El final se veía próximo, por ello, el 1 de enero, desde Aranjuez, Juan de Herrera escribía al Secretario Cristóbal de Salazar, encargado de la Embajada de España en Venecia, comunicándole que "la fabrica de San Lorenzo el Real tenemos ya en tan buenos términos, que con la ayuda del Señor, dentro de año y medio estará del todo acabada"²⁸.

En esta misma vereda de ultima fase de la empresa hay que situar el memorial del *Arquitecto de Su Majestad*, entregado al Secretario Mateo Vázquez en Aranjuez el 2 de mayo de ese año, en el que pide merced a Su Majestad por sus servicios, y "siendo la voluntad de Su Majestad, porque yo en esto no quiero tener ninguna, sea servido de darme su grata licencia para que después de acabado el retablo de Sanct Lorencio, en el cual tiempo las demás cosas estarán acabadas, para que yo me vaya a la Montaña a tener cuenta con la dicha hacienda; y lo principal a recogerme a pensar las cosas del alma, pues el cuerpo y todos sus sentidos van muy perdiendo las fuerzas y bríos naturales, que hasta agora han tenido, y con que se han podido emplear, como lo han hecho, en el real servicio de Su Majestad con el animo y fidelidad que siempre se ha visto"²⁹.

Ninguno de los cálculos estaban descaminados. El edificio estaba en uso en 1586, los chapados de jaspe de la capilla mayor y oratorios estaban concluidos, a igual que las arquitecturas del retablo mayor y de los cenotafios, pero faltaba la pintura y la escultura, campos de los que no era responsable directo Juan de Herrera. Aun así, en abril de 1585 Luca Cambiaso había pintado la bóveda de la capilla mayor con la Coronación de la Virgen.



Fig. 5.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Pedro.

Para cumplir su parte, Pompeo Leoni trabajaba sin descanso en Milán, día y noche, con las fraguas al rojo de continuo y los operarios sometidos a un ritmo infernal³⁰. El asunto de las estatuillas de la custodia, que Jacome Trezzo reclamaba que se hiciesen sin espalda, y que tan gran disgusto diera a Pompeo, se arreglo en favor suyo, volviendo a la idea original de bulto redondo. El 9 de junio el escultor comunicaba a Juan de Ibarra "se envían agora con el señor Marco Antonio Colonna diez y ocho piezas en las cuales van todas las basas corintias de columnas y pilastros muy acabados para que se asienten y las columnas encima dellas, y digo cierto que no estarán asentadas quando lleguen los capiteles y modillones y rosas y quadrados que todo lo que falta tocante a esto"³¹.

La conclusión de las piezas de bronce de arquitectura, abrió el camino para trabajar de lleno en las estatuas, que es la parte mas atrasada, pero en absoluto descuidada, y bien lo resalta Pompeo cuando dice, que "también se enviaran dos figuras del todo acabadas y cuatro apóstoles de la custodia, que los tres se están reparando. No he podido vaciar las otras dos figuras, mas en acabando este ruido luego se enviaran". Pero nada mas abordar esta parte, surgía de nuevo la falta de personal cualificado. León Leoni,



Fig. 6.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. San Pablo.



Fig. 7.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Calvario.

convencido por su hijo para que se reincorporase a la empresa, marchó hasta Venecia buscando escultores y cinceladores, "y se volvió sin uno" ³². En estas condiciones no ha podido cumplir las promesas hechas de "que pasado la primavera se enviaría todo esto, que aunque en algo he mentido, no es mucho, porque cierto en este arte es más el ánimo del artista que lo que ella se dexa dominar, pero baste que por mi no entiendo que se haya faltado de proseguir ni se faltará, y esto lo tengo por muy averiguado y cierto como vuestra merced vera" ³³.

El 19 de julio escribía Don Sancho de Guevara y Padilla a Felipe II, las piezas de arquitectura se están embalando para su envío a Génova, "en lo que resta se va continuando y se hará con mucho cuidado, asegurando a Vuestra Majestad que no se puede hacer más por la falta que hay de oficiales"; en cuanto a "Pompeo Leoni y el Caballero su padre no alcan la mano della" ³⁴ Efectivamente, el 20 de septiembre se embarcaban en Génova doce cajas con ciento sesenta y seis piezas para el retablo, que llegaban a Alicante el 19 de enero de 1585 ³⁵. Pompeo escribe, que con esa partida sale del "piélagos del arquitectura del retablo y colaterales". Pero quedaban todavía algunos elementos sin acabar, pues el 1 de agosto de 1585 informaba a

Juan de Ibarra que "las basas que faltan la una jónica de los entierros redonda esta quasi acabada, la otra de los pilastros corintios del retablo se esta haciendo" ³⁶.

Pero el punto crítico estaba en las imágenes. Si en septiembre de 1584 puede decirse que la parte de la arquitectura estaba hecha y encaminada hacia España, no se había entregado todavía ni una sola estatua, y en el proyecto de bronce se contemplaban un total de veintisiete, quince colosales en el retablo, y doce pequeñas en la custodia. Teniendo presente que hacia un año largo que se había concluido el plazo de la obligación de 10 de septiembre de 1579, Felipe II no estaba nada satisfecho de la situación.

Sabemos que el San Agustín y el San Lucas del retablo mayor los había modelado en barro León Leoni el 26 de agosto de 1581. El 21 de agosto de 1582, con Pompeo ya en Milán, están elaboradas doce figuras de barro y lienzo, es decir, están esculpidos los primeros modelos. De esas doce figuras, tres están ya hechas en cera y listas para vaciar.

El viaje de Pompeo a Bolonia, Florencia y Roma buscando oficiales detuvo el proyecto, y el único avance que se aprecia es, que el 13 de marzo de 1583 León Leoni vació el San Gregorio, que era una de las tres figuras de cera antes citadas. Los progresos

transcurren perezosos en este punto, pues el 9 de junio de 1584 solo hay dos figuras acabadas del todo, quedan todavía dos figuras de cera sin vaciar, y lo único nuevo es que se han hecho cuatro apóstoles de la custodia, es decir, cuatro figuritas pequeñas.

La urgencia por dar salida a la escultura es enorme. Si León había fracasado en Venecia buscando oficiales, lo mismo le ocurrió a su hijo ese mismo año de 1584 en Florencia, y de Milán nada se puede conseguir. Pompeo se encuentra en una situación límite, pero con su característica bravura está dispuesto a seguir adelante con lo que tiene. Felipe II ordenó que se buscasen colaboradores por todos los medios. Don Sancho de Guevara y Padilla, de acuerdo con Pompeo, envió a Flandes a Gaspar del Castillo, "a buscar algunos escultores que sirviesen a Su Majestad en esta obra". Alejandro Farnesio hizo las diligencias posibles, "y yo por mi parte las hice en Bruselas, Gante, Amberes y Malinas". Pero "no se ha podido hallar un hombre, ni en los estados de Su Majestad hay de esta provisión, como parece por las fees que traigo y carta del señor Príncipe de Parma para el señor Duque, sino el Jaques Lis, maestro de la Ceca de Amberes, que es una persona que ha hecho los siete planetas de bronce con que aquella villa ha querido servir a Su Majestad, el qual es viejo y rico y no quiere salir de su casa". Así que el gentilhomme estaba de regreso en Milán el 4 de noviembre con las manos vacías. No había forma, ni en Italia, ni fuera de ella, de aumentar el plantel de bronceístas del taller de Pompeo, el cual, como digno hijo de su padre, en carácter y arte, seguía trabajando incansable y fieramente³⁷. Pero fue en 1585 cuando nuestro escultor consiguió contratar en Florencia al flamenco Adrián de Vries, el cual empezó a trabajar en el taller de Milán a mediados de abril de 1586 con un espléndido salario. Desde este momento la plantilla de colaboradores de Pompeo la formaron Milán Vimercado, Cesar Vila, Francisco Brambilla, Julio Cesar Vila y el mentado Adrián de Vries, que los españoles castellanizaron en Frías³⁸.

En cuanto al trabajo, el 12 de octubre de 1584 ha hecho de barro y tela el Cristo con su paño de pureza y la figura de San Juan vestida, elaboradas con los moldes sacados de los modelos hechos por el en Madrid, conservados en su casa, bajo la custodia de Juan de Valencia³⁹. Con ellos se relacionan dos dibujos, uno de la Virgen y otro de San Juan, custodiados en los Uffizi, y que son estudios para las figuras del Calvario⁴⁰. Al comenzar a trabajar sobre el grupo del remate, el Rey ordenó aumentar el tamaño del crucifijo, de lo cual acusa recibo Pompeo el 1 de marzo de 1585, haciendo constar que ha de deshacer lo hecho y volver a empezar⁴¹.

El Calvario y el remate del retablo eran tema de

reflexión en la Corte. El proyecto herreriano, recogido en el Octavo Diseño, muestra este sector organizado por un frente en el centro con dos columnas de orden compuesto sobre basamentos, e I correspondiente entablamento de papos de paloma y un frontón triangular; dentro un marco adintelado que cobija al Crucificado, la Virgen y San Juan. A un lado y a otro del cuerpo van sendos aletones sobre basamentos, que rematan en sus extremos con las estatuas sobre pedestales de San Pedro y San Pablo. Cuando el Cristo aumentó de tamaño, hubo que reajustar la composición, adelantando el grupo y sacándolo fuera del marco, pero incluso así hubo que romper el frontón por su base, y la cruz invadió el tímpano, rasgo que se recoge en la estampa de la Perspectiva de la Capilla Mayor.

El aumento de tamaño del Cristo, y la colocación en el mismo plano del Calvario y las estatuas de San Pedro y San Pablo, daban la sensación de que la Virgen y San Juan quedaban empequeñecidos. Desde Madrid se escribió a Pompeo, diciendo que el Calvario se dispondría sobre un basamento igual que el de los apóstoles del remate, y así se alcanzaría una isocefalia considerada muy conveniente. Leoni rechazó semejante propuesta el 9 de noviembre de 1585, y su juicio fue tenido en cuenta. Como base de la cruz ideó colocar una especie de montículo con una calavera y unos huesos, que es la solución hoy existente. Finalmente se ordenó desde Madrid, que lo primero que debía hacerse era el Calvario, San Pedro y San Pablo; a continuación San Andrés y Santiago, después los cuatro Evangelistas, y, por último, los cuatro Doctores, es decir, un orden de arriba abajo. Pero no se cumplió⁴².

El 1 de marzo de 1585 se vació el San Lucas, es decir, se pasó por fin a bronce el modelo que hiciera León Leoni el 26 de agosto de 1581⁴³. Pero su reparo fue largo a causa del dorado que llevaría, concluyéndolo Leoni el 1 de agosto, quejándose del esfuerzo que eso representaba y pidiendo paciencia al Rey y a todos⁴⁴. En esa misma fecha estaba trabajando en el San Jerónimo y el San Marcos, protestando "por esta + que no salgo de casa jamás, ni conozco ni trato persona desta ciudad y en todo entiendo sin alçar mano, mas aviseme vuestra merced, como por el otro correo escribí, cuales figuras son mas menester, que luego daré tras ellas sin otro recaudo, mas no se puede hacer todas juntas, que no hay oficiales buenos agora en ninguna parte del mundo, y los que se hallan están muy ocupados de príncipes". El 9 de noviembre están ya en Génova las cuatro figuras de los Evangelistas, "son lindísimas piezas en extremo". En Milán "están vaciados otros quatro apóstoles pequeños sin el San Pedro, que está acabado de reparar y Pompeo le quiere hacer dorar acá para que el señor Duque le envíe a Su



Fig. 8.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia.



Fig. 9.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle de la base de una columna.



Fig. 10.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle de los capiteles y el entablamento.

Majestad por la posta; es tan lindo y tan bien acabado, que cierto no tiene comparación". Para la primavera espera vaciar el San Pedro y San Pablo; esta trabajando en el Cristo y María, para seguir a continuación con el San Juan del Calvario y los restantes apóstoles, según la orden que le han dado desde Madrid ⁴⁵. Con este viento favorable, desde Tortosa Felipe II ordenaba, el 30 de diciembre de 1585, que el Duque de Terranova librase en Milán a Pompeo dos mil ducados para la prosecución de la obra de las estatuas ⁴⁶. sencargase del dorado de las piezas, que se haría en España, y ya desde comienzos de 1586 Hinojal estaba disponiendo el taller para ello. Por supuesto que las estatuitas llegadas de Milán eran de la custodia. Y, como de costumbre, Felipe II seguía metiendo prisa a todos ⁵¹.

El 25 de abril de 1586 Gaspar del Castillo enviaba una relación del estado de las obras de bronce. De las doce figuras pequeñas de la custodia se acabaran de reparar San Pablo, San Andrés, Santiago y San Simón, y cinco más están modeladas en cera, listas para fundir. El ornato figurativo de la pieza de Jacome Trezzo era el más avanzado de todo el programa. En cuanto a las grandes, San Jerónimo está presto a vaciarse, San Mateo y San Juan se están modelando de barro y lienzo, pero tienen hechos el ángel y el águila, también se hallan en la misma situación San Marcos, Santiago y San Andrés. En cuanto a las cinco estatuas del remate, a las que Felipe II había dado prioridad, San Pedro y San Pablo están modelados, la Virgen y San Juan sin acabar, y "esta el crucifijo de madera todo entero en muy buen punto, y dice Pompeo que dentro de mes y medio deste buen tiempo piensa formarle para hacelle de barro y çera y acaballo de perfeccionar para vaçiallo de bronce" ⁵².

El esfuerzo desplegado por Pompeo entre el 10 de abril de 1583 y el 25 de ese mes de 1586 era descomunal, solo equiparable a las empresas miguelangelescas, buscando siempre la perfección ⁵³. León había hecho el San Agustín, cuya capa adorno el orfebre Gotardo Slueiy ⁵⁴, San Ambrosio y San Gregorio, pero el resto corría a cargo de su hijo. Hacia tres años que había concluido el plazo del contrato, y por lo que faltaba, bien podía calcularse otros tres más. Todas las previsiones sobre el retablo mayor y los sepulcros habían fallado.

Adrián de Vries se encargó a mediados de abril, nada más llegar de Florencia, de la estatua de San Andrés, y, a renglón seguido, de las de Santiago y San Juan Evangelista, acabando su tarea en 1588 ⁵⁵. El 9 de octubre de 1586 la figura de San Jerónimo está lista para el vaciado, que se hace el 8 de noviembre, momento en que también se funden las restantes estatuas de la custodia excepto el San Bartolomé ⁵⁶.



Fig. 11.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Detalle.

El contraste entre lo que ocurría en España y en Milán era notable. Aunque Pompeo trabajaba a toda furia, remitía las primeras estatuas y conseguía, a finales de 1586, tener casi concluido el apostolado de la custodia, su retraso era enorme. En El Escorial se acabaron de asentar el retablo mayor, los oratorios y los entierros el 31 de marzo, estando presente Felipe II, que volvió a Madrid el 14 de abril. El 17 de junio se asentó la custodia, el 2 de agosto se acabaron las gradas y el altar y el 8 de ese mes se dispuso la custodia pequeña dentro de la grande ⁵⁷. La empresa se había acabado aunque con tres años de retraso, y su estado se recoge en el Quinto Diseño de Juan de Herrera ⁵⁸ grabado por Pedro Perret en 1587. Poco después Jacome Trezzo informaba al Rey de la conveniencia, de que Juan Antonio Maroja quedase como oficial de la fábrica para conservación y restauración de todo lo referido a los jaspes y mármoles, y para el resto de los laborantes italianos, empezando por Pedro Castello y Pedro Belano, suplicaba merced y ayudas de costa para volver a su tierra, a lo que accedió el monarca ⁵⁹.

Pero la conclusión de la cantería daba paso a la pintura. En diciembre de 1585 llegaba Federico



Fig. 12.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. San Pedro.



Fig. 13.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. San Pablo.



Fig. 14.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. San Andrés.



Fig. 15.- Monasterio del Escorial. Basílica. Retablo mayor. Custodia. Santiago.

Zuccaro a San Lorenzo del Escorial; tenía por misión pintar las historias del retablo mayor, aunque en sus manos quedaron también las escenas de los relicarios y varias estaciones del Claustro Mayor bajo del Convento. Una vez asentado el retablo, se colocaron en sus netos los tres cuadros adquiridos a Nicolas Granello, el Martirio de San Lorenzo de Luca Cambiaso, la Encarnación de Verronés y la Natividad de Tintoretto; pero hubo una gran desilusión, cuando se comprobó que los lienzos eran pequeños para sus marcos y las escenas poco visibles para la distancia que había entre el fiel y la obra. Parece ser que el único cuadro que no tenía ese problema era la Anunciación de Veronés, el cual retiraron porque se cambió la iconografía. Así que, a mediados de 1586, una vez concluida la ensambladura de la maqueta y experimentado el efecto con los cuadros que se tenían, Federico empezó a pintar los ocho lienzos, que concluyó en 1588⁶⁰.

En el verano de 1586 llegaba a España Pellegrino Tibaldi, y el 9 de agosto estaba en San Lorenzo el Real. Felipe II le contrato como pintor, fundamentalmente fresquista. Su primera obra, que ha llegado intacta a nuestros días, fue la decoración de los muros y bóveda del traspasar, por la que cobró mil cien ducados. Acaso sea la obra maestra de toda su carrera pictórica⁶¹.

Aunque la situación le era adversa, Pompeo Leoni no era persona que se desanimase con facilidad, por el contrario había heredado de su padre un ánimo bravo y de completa seguridad en sí mismo, que le permitía enfrentarse a las mayores empresas trabajando al límite. Y eso es lo que hizo desde 1583. El 27 de marzo de 1587 escribía al Secretario Juan de Ibarra: "vaciare e i San Andrés dentro de ocho días"⁶². Era el primer fruto de la colaboración de Adrián de Vries con Leoni. El 21 de mayo de 1587 salían de Milán, vía Génova, las estatuas de San Jerónimo, de tamaño grande, y cuatro estatuillas para la custodia: San Juan, Santo Tomás, San Felipe y San Simón⁶³. El 7 de octubre de 1587 se han fundido el San Marcos y el San Mateo, y "la figura de Nuestra Señora quedo ya amoldada de yeso y se le va haciendo e i maschio y armadura de dentro en el molde y luego se vaciara de cera"⁶⁴. El 12 de noviembre de ese año, en Madrid, el platero Martín Pardo se obligaba a dorar las figuras del retablo, sustituyendo al difunto Rodrigo de Hinojal en la empresa⁶⁵.

El 14 de febrero de 1588 Pompeo Leoni vació el San Juan del calvario, "que aunque es figura muy trabajosa, hecha con grande arte y muy vivas demostrando el dolor torciéndose toda, me ha salido muy bien"⁶⁶. El trabajo era intensísimo; se gastaban grandísimas sumas en fundición por querer usar los

hornos y fosas en invierno, con lo que el precio de la obra se disparaba. Las adversas condiciones climatológicas impedían remitir a España cuatro figuras, para colmo, "con la nueva orden que vuestra merced [Juan de Ibarra] ha dado para, que todas las figuras vayan de aquí muy reparadas y acabadas, cada día tiene Pompeo nuevos pareceres y designios, de manera que se alargan e i acabamiento de la obra y es fuerza que los gastos crezcan". El gran acontecimiento es que el 27 de febrero de 1588 partió para España la figura de San Bartolomé, con lo que la iconografía de la custodia se daba por concluida⁶⁷. El 26 de marzo Leoni escribía: "El crucifijo, San Pedro, San Paulo y Sant Andrés estarán antes de Pascua"; con respecto al Cristo lo juzga "la mejor cosa que se pueda hacer y emmaginar"⁶⁸.

Jacome Trezzo desde Madrid pedía con urgencia que se despachasen para España las cuatro estatuas hechas para dorarlas; Pompeo muestra su incredulidad por carta de 23 de abril de 1588, pero cuando se entera de que su colega ha dorado dos, reconoce su equivocación y vuelve con más bríos al acabado de las esculturas que obran todavía en poder suyo, lo que no le impide insistir una y otra vez en el enorme esfuerzo y costo que implicaba el reparo, prácticamente casi hasta pulir las superficies, de las figuras que habían de dorarse⁶⁹. Pompeo trabajaba de continuo en el Calvario; el 21 de mayo de 1588 informaba al Secretario Juan de Ibarra "La Nuestra Señora y San Juan tengo cerca de acabadas que no falta si[no] ciertas cosillas que recorre[r] y son las más devotas y artistas de quantas he hecho en toda mi vida, y así el Duque de Mantua y otros muchos intilgentes las han venido a ver por gran maravilla"⁷⁰. El 3 de noviembre se vació la Virgen.

El 25 de enero de 1589 Pompeo acabó el San Juan; empezaba a renglón seguido el larguísimo proceso de los reparos de esta figura, que salió repleta de agujeros diminutos, y de la Virgen, donde la paciencia de todos se consumía⁷¹. El 19 de mayo, el Duque de Terranova, Don Carlos de Aragón, escribía al Secretario Juan de Ibarra, que "Pompeo trae tan al cabo las dos últimas figuras de su obra, que me asegura estarán acabadas por todo junio". Poco después Leoni pedía al Rey licencia para volver a España, diciendo que dichas figuras se están reparando, y son las únicas que quedan en Milán, ya que todas las demás se enviaron a España; la más retrasada es "la figura de San Juan al pie de la cruz que es la última que ha vaciado". El 14 de julio ambas imágenes están todavía en reparación y a fines de ese mes el escultor ponía punto final a la empresa⁷².

Al tiempo que se fundían y reparaban las estatuas, aquellas terminadas se embalaban en cajas especiales, y

en carros reforzados partían por duros caminos de montaña hacia Génova. Y así, el 12 de agosto de 1588 iniciaban una peligrosísima travesía San Andrés, San Pedro, San Pablo y el Crucifijo, cuyos brazos se quitan y ponen con tornillos, siendo invisibles sus juntas⁷³. El 14 de febrero de 1589 Gaspar del Castillo entregaba en Génova, para embarcar hacia España, las imágenes de San Lucas, San Juan, San Marcos, San Mateo y Santiago⁷⁴. Los envíos desembarcaban en Alicante y Cartagena, y llegaban al Escorial el 25 de mayo y el 11 de julio⁷⁵. El 5 de agosto partían de Milán hacia España Nuestra Señora, San Juan y el molde de Cristo, llegando a Alicante en 1590⁷⁶. El taller de fundición del Palazzo degli Omenoni se apago para siempre. Los últimos testimonios del retablo se embarcaban, y a mediados del mes de agosto Pompeo partía para su patria adoptiva, a la que estaba deseando volver desde 1585, y de la que llevaba ausente siete años. El 22 de julio de 1590 fallecía León Leoni. Desde la Corte y

San Lorenzo del Escorial las cosas se veían de otra manera. En 1588 Federico Zuccaro acababa las pinturas del retablo mayor, y aunque las doce figuras de la custodia estaban hechas, seguían faltando las grandes. En una palabra, la escultura brillaba por su ausencia, y los grupos sepulcrales no estaban ni empezados. La llegada de las primeras estatuas de bronce permitió al platero Martín Pardo comenzar su trabajo, acometiendo el dorado de los cuatro Doctores en Madrid, los cuales se empezaron a asentar ese verano en las hornacinas correspondientes del piso dórico del retablo, asistiendo Felipe II a su colocación⁷⁷. En 1589 cobraba por dorar doce figuras, a saber cuatro Doctores, cuatro Evangelistas y cuatro Apóstoles, mas la estatuita de San Bartolome de la custodia, la última que llegó a España⁷⁸. El 17 de julio de 1591 finiquitaba el cobro del dorado de las quince figuras del retablo⁷⁹. La empresa se completó con el dorado de las puertas del altar y del facistol⁸⁰.

NOTAS

* Véase la primera y segunda partes de este trabajo en los volúmenes V, pp. 41-57, y VI, pp. 159-177 del *Anuario*.

¹.- J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial. [1575-1613]*, pag. 54. Madrid, 1932.

².- 24 abril 1584, en esta congregación se vio una carta que escribió Xacome de Trezo al padre fray Antonio de Villacastin por la qual pide y da consentimiento que se paguen a mase Pedro Castelu los cinquenta ducados que estaba acordado se diese a Juan Bautista Comane compañero del dho Xacome en cuyo lugar el dho mase Pedro de su consentimiento haze lo mismo que el y se acordo se le paguen los dhos cinquenta ducados al mes atento que son ynformados que el dho mase Pedro es diligente y suficiente para lo en que el dho su hermano avia de hazer ya que dello a de dar a la muger del dho Juan Baptista para que se entretenga con sus hijos // y que el dho salario corra dende primero del mes de mayo deste presente año durante el tiempo que dura la obra que tiene a su cargo. A.G.P. San Lorenzo. Leg. 1793. Libro de la Congregación. fº 71-71v.

³.- J. L. CANO DE GARDOQUI Y GARCÍA.- "Datos para la escultura cortesana del último tercio del siglo XVI. Aspectos socio-económicos". *B.S.A.A.* LVI. 1990. pp. 470-478. Nomina de los oficiales asalariados que trabajan en labrar y pulir las piedras de jaspe y berde de Granada que se hazen para el retablo principal..... abril..... 1584. Pedro Castelo, Miguel Mascete, Mateo Palacio, Francisco Jemi, Andrea Mezquino, Jacome de Turcio, Juan Cambi, Antonio Labaña, Bernaldino Casela, Pedro Belano, Aurelio Solario, Domingo Coli, Camilo de Francisco, Bartolome de Felipe, Nicolas de Agustin, Pedro de Nicolao, Bartolome de Francisco, Seçar Boço, Romulo Moreli, Pedro de Aragiz, Martin de Gogorza, Domingo Notario, Domingo Corte *A.B.S.L.E.* IX-20. Nómina de mayo: Pedro Castelo, Antonio Maroja, Domingo Maroja, Micael Mazeti, Mateo Palacio, Francisco Jemi, Andrea Mezquino, Jacome Returzio, Joan Cambi, Romulo Moreli, Domingo Coly, Camilo de Francisco, Bartolome de Felipo, Nichoholo de Agustin, Pedro de Nicolo, Bartolome de Francisco, Ceçar Voso, Antonio Labagna, Bernaldino Casela, Pedro Belano, Aurelio Solario, Domingo Corte, Pedro de Aranguiz, Martín de Gogorza, Domingo Notario, Gonzalo de Astiasso, Lucas Catalano, Joan Ruiz, Joan Marcos. Nómina de junio: Pedro Castelo, Antonio Maroja, Domingo Maroja, Miguel Mazeti, Mateo Palacio, Francisco Jemi, Andrea Mezquino, Jacome Returzio, Joan Cambi, Romulo Moreli, Domingo Coli, Camilo de Francisco, Bartolome Phelipe, Nicolo Agustin, Pedro Nicolo, Bartolome Francisco, Ceçar Bosso, Antonio Labaña, Bernaldino Casela, Francisco Florentino, Domingo Corte, Pedro Belaño, Aurelio Solario, Pedro de Aranguiz, Martin de Gogorza, Domingo Notario, Gonzalo de Astiasso, Lucas Catalano, Joan Marcos. Nómina de julio: Pedro Castello, Antonio Marosia, Domingo Marosia, Miguel Maçeti, Mateo Palacio, Francisco Jemi, Andrea Mezquino, Jacome Returcio, Juan Cambi, Romulo Moreli, Domingo Coli, Camilo de Francisco, Bartolome Felipe, Nicolo Agustin, Petro de Nicolo, Bartolome Francisco, Antonio Lavana, Bernaldino Casela, Francisco Florentino, Domingo Corte, Pedro Belano, Aurelio Solario, Martin de Cogorza, Domingo Notario, Lucio Serreño 28 dcs. a buena quenta de dos piedras que a tomado a labrar y pulir de jaspe verde para uno de los oratorios que las hace a destajo a veinte y ocho ducados cada una de lavor. Cesar Bos, 50 dcs. a buena quenta de dos piedras que a de labrar y pulir de jaspe verde para uno de los oratorios que las tiene entramas en sesenta ducados en reales. Gonzalo de Astiasso, Juan de Rivera, Juan Ruiz, Joan Marcos, Francisco de Burgos. Nómina de agosto: Pedro Castelo, Antonio Maroja, Domingo Maroja, Aurelio Solario, Pedro Belano, Martin de Cogorza, Domingo Notario, Juan Ruiz, Joan Marcos, Francisco de Burgos, Lucio Seren, Cesar Boso. Nómina de septiembre: Pedro Castelo, Antonio Maroxa, Pedro Belano, Aurelio Solario, Martin de Cogorza, Domingo Notario, Domingo Cardoy, Bautista Valencia, Juan Ruiz, Joan Marcos, Domingo de Burgos. *A.B.S.L.E.* IX-19. Nómina de octubre: Pedro Castelo, Antonio de Maroxa, Aurelio Solario, Pedro Belano, Pedro de Aranguiz, Martin de Gorça, Domingo Notario, Domingo Uuieta, Juanes Mintesia, Bautista Valencia, Juan Ruiz, Joan Marcos, Francisco de Burgos, Juan Simon. Nómina de noviembre: Pedro Castelo, Antonio de Maroxa, Aurelio Solario, Pedro Uelano, Pedro de Aranguiz, Martín

Cogorça, Domingo Notario, Domingo de Sandoya, Juanes Mintesia, Bautista Valencia, Juan Ruiz, Juan Marcos, Juan de Simon. Nómina de diciembre: Pedro Castelo, Antonio de Maroxa, Aurelio Solario, Pedro Belano, Pedro Arangez, Martin de Gorça, Domingo Notario, Domingo de Sandoya, Juanes Mintesia, Bautista Valencia, Francisco Ruiz, Juan Ruiz, Juan de Simon, Luis Bux. A.B.S.L.E. IX-20. Razon de lo que restan deviendo los oficiales ytalianos que vinieron de Milan a esta fabrica a trabajar en el retablo de lo que recibieron en Milan de socorro para venir de Pompeyo Leon porque lo demas se les a dexado de librar en las nominas de lo que obieron de aver de lo que trabajaron por meses que son cient escudos de oro los que deven de resta y se les descontaron en la libranza final de la obra del oratorio que hizieron a tasacion en 11 de mayo de 1585 años.

Domingo Coli deue uenti dos escudos	22 escudos.
Camilo di Francisco deue doze escudos	12 escudos.
Bertolame di Filipo deue doze escudos	12 escudos.
Nicolo di Agustin deue doze escudos	12 escudos.
Pedro di Nicolo deue doze escudos	12 escudos.
Bertolame di Francisco deue dos escudos	2 escudos.
Romolo Monli (?) deue quatro escudos	4 escudos.
Michel Moreti deue quatro escudos	4 escudos.
Mateo Palazzo deue quatro escudos	4 escudos.
Andrea Mesquino deue quatro escudos	4 escudos.
Francesco Grari (?) deue quatro escudos	4 escudos.
Jacomo Returzio deue quatro escudos	4 escudos.
Jouan Canbi deue quatro escudos	4 escudos.

No se saue lo que recibieron en Milan estos siete postreros. Que todo monto cient escudos de oro fecha 11 mayo 1585. Jo. Petro Chastello. A.B.S.L.E. IX-30. Nómina de septiembre de 1585: Pedro Castelo, Antonio Maroxa, Domingo Maroxa, Pedro Velano, Domingo Coli, Jacome Returcio, Francisco Xemi, Pedro Rinal, Francisco de Andi, Juan Cambi, Camilo Serri, Bartolome de Sinia, Romulo Moreli, Matia Paladio, Bartolome Serna, Nicolo Coli, Andrea de Sitiniano, Antonio Lavaña, Bernaldino Casela, Domingo Corte, Luis Bux, Lucio Sereño, Jeronimo de Treço, Juan de Mentegua, Bartolome Granelo, Pedro Muñoz, Baltasar Gutierrez, Juan Ruiz, Martin de Cogorça, Domingo Notario, Juan Marcos, Martin Diaz, Agustin de Velasco. Nómina de octubre: Pedro Castelo, Antonio Maroxa, Domingo Maroxa, Pedro Velano, Domingo Coli, Jacome Returcio, Francisco Jemi, Pedro Rinaldi, Juan Cambi, Camilo Serri, Bartolome de Sinia, Romulo Moreli, Matia Paladio, Bartolome Serna, Nicolo Coli, Andrea de Sitinia, Antonio Lavaña, Bernaldino Casela, Domingo Corte, Luis Bux, Lucio Sereño, Jeronimo de Treço, Juan de Mentegua, Bartolome Granelo, Baltasar Gutierrez, Juan Ruiz, Juan de Marcos, Domingo Notario, Martin Diaz, Martin de Cogorça, Baltasar Gutierrez. Nómina de noviembre: Pedro Castelo, Antonio Maroxa, Domingo Maroxa, Pedro Velano, Domingo Coli, Jacome Preturcio, Francisco Jemi, Pedro Rinaldi, Juan Cambi, Camilo Serri, Bartolome de Sinia, Romulo Moreli, Matia Paladio, Bartolome de Serna, Nicolo Coli, Andrea de Sitiniano, Antonio Lauaña, Bernaldino Casela, Domingo Corte, Luis Bux, Lucio Sereño, Galeaçõ Longo, Cesar Boso, Jironimo de Treço, Juan de Mentegui, Bartolome Granelo, Baltasar Gutierrez, Juan Ruiz, Juan de Marcos, Domingo Notario. Nómina de diciembre [Está incompleta]: Baltasar Gutierrez, Juan Ruiz, Juan de Marcos, Domingo Notario. A.B.S.L.E. IX-32.

4- 1584 años. Matheo Marasi, Francisco Nibal y Antonio Hursulin marmoleros. La piedra de jaspe que labran para la orden dorica del retablo y cornisa. 1 febrero 1584, a Mateo Marrasi marmolero ytaliano por si y en nombre de Francisco Nibal y Antonio Hursulin sus compañeros 762 rls. para en quenta y parte de pago de la piedra de jaspe que labran a destajo para el retablo de la yglesia principal del dho monasterio de la horden dorica conforme a su escriptura.

1 marzo, 656 rls. 31 marzo, 1034 rls. 1 mayo, 974 rls. 1 junio, 926 rls. 30 junio 827 rls. 1 agosto, 961 rls. 1 septiembre, 953 rls. 2 octubre, 850 rls. 6 noviembre, 766 rls. 1 diciembre, 910 rls. 31 diciembre, 876 rls. A.B.S.L.E. IX-6. En veynte y quatro de nouiembre de mill y quinientos y ochenta y quatro años se hiço la medida de lo que labraron y rasparon y pulieron y embutieron Matheo Marasi y compañía en la primera hordenança de el retablo de la yglesia principal de el monesterio de Sanct Lorenço el Real que es la horden dorica la qual dha medida hicieron Joan de Minjares y Pedro Castelo y Joan Antonio Maroxa en presencia de los señores Melchor de Briçuela Beedor y probeedor de la fabrica de el dho monesterio y de el padre fray Antonio de Villacastin obrero de ella y se hizo la dha medida especificadamente cada cosa de por si lo que fue acabado enteramente y lo que fue raspado y pulido y embutido / Ansimismo declarado de por si lo qual va declarado en la forma siguiente.

- Labraron y rasparon y pulieron la ymposta sobre que carga el arco que uiene encima de la custodia / Labraron rasparon y pulieron y embutieron de verde el tempaño o luneta que uiene encima de la dha ymposta / Labraron rasparon y pulieron una douela que es clauel del dho arco. Recorrieron el raspar y pulieron la forma que uiene deuaje del dho arco. Labraron rasparon y pulieron las dos enjutas que uienen al lado del dho arco. Rasparon y pulieron dobelas del dho arco. acauaron de pulir y raspar el alquitraue y embutir de uerde el papo / o lecho de el y encajar las gotas de bronce en el / Labraron y rasparon y pulieron las bueltas del dho alquitraue / Labraron y rasparon y pulieron un pedaço de cornija y las bueltas de los rincones que son contra lo berroqueño / Rasparon y pulieron toda la dha cornija.

- Echaron grapas y permies en muchas partes de la dha primera ordenança como nos consta por un memorial que dello nos dieron auriendolo referido con mi el dho Pedro Castello. Todo lo qual auriendolo uien uisto y medido y considerado sigun lo que cada cosa mereçe hallamos que vale toda la dha obra que así tiene hecha seis mill y trecientos y veinte y siete reales esto sin agrauiar a la parte de su magd. ni a los dhos destageros y lo firmamos de nuestros nombres ques fecha ut supra. fray Antonio. Melchor de Brizuela. Joan de Mijares. Petro Chastello. Juan Antonio Marogas. Señor. Mandara vuestra merced ber esta medida y tasacion y descontando lo que hubieren recebido a cuenta de la orden dorica que fue el primer destajo que se les dio se les page la resta. adiertese desto porque labran otro destajo para el corintio del retablo fecha a 26 de nobiembre de 84 años. fray Antonio. A.B.S.L.E. IX-16.

5- 1584 años. Lucio Sereño marmolero ytaliano. Los nichos de piedra que labra para el retablo. 1 febrero 1584, a Lucio Sereño marmolero ytaliano 280 rls. para en quenta y parte de pago de los nichos de piedra que labra y alustra para el retablo de la yglesia principal del dho monasterio conforme a su escriptura. 1 marzo, 615 rls. 31 marzo, 1277 rls. 30 abril, 615 rls. [Al margen] final, 8 junio, 19346 mrs. con los cuales se le acaban de librar tres mill y nouecientos y sesenta reales que obo de auer por quatro nichos de piedra de jaspe verde que labro a destajo para la primera hordenança del retablo de la yglesia principal del dho monasterio conforme a la horden que se le dio a precio de noventa ducados en reales cada uno de los quatro nichos conforme a la tasacion que fue hecha por Joan de Mijares aparejador de la canteria de la dha fabrica. A.B.S.L.E. IX-7.

Miercoles seis dias del mes de junio de mill y quinientos y ochenta y quatro años nos juntamos Joan de Minjares Pedro Castelo Joan Antonio Maroja para ber y medir y tasar los quatro nichos de jaspe berde que estan en la primera hordenanza del retablo de la yglesia principal deste monesterio de San Lorenzo los quales labro Lucio Sereño a tasacion por horden y concierto que con el hizieron el señor Melchor de Brizuela y el padre fray Antonio de Villacastin abriendoselas encargado el señor Jacome de Trezo y despues de auer bien bisto y medido allamos que balen cada uno de los dichos quatro nichos nouenta ducados en reales de a onze reales cada ducado y esto sin azer agrauio a la parte de su magd. y al dho Luzio Sereño y lo firmamos de nuestros nombres fecho ut supra. Joan de Mijares. Joan Petro Chastello. Juan Antonio Marogas. [Letra de fray Antonio] Y descontado lo que tien recibido se les pague la resta fecha en 6 dias de Junio de 1584. fray Antonio. A.B.S.L.E. IX-16.

6.- 1584 años. Luis Bux y Galeaço Longo Francisco Corte y Antonio Muton marmoleros. La parte jonica del retablo.

14 enero 1584, a Luis Bux marmolero ytaliano por si y en nombre de Galeaço Longo y Francisco Corte y Antonio Muton sus compañeros 544 rls. para en quenta y parte de pago de la piedra de jaspe que labran a destajo a tasacion para la parte del retablo de la yglesia principal del dho monasterio de la horden jonica conforme a su escriptura. 1 febrero 1354 rls. En 7 hebrero murio Muton. 18 febrero, 624 rls. 1 marzo, 1108 rls. 17 marzo, 611 rls. 31 marzo, 1089 rls. 14 abril, 317 rls. 30 abril, 1264 rls. 1 junio, 1789 rls. 30 junio, 1444 rls. 1 agosto, 1540 rls. 1 septiembre, 506 rls. 2 octubre, 472 rls. 19 noviembre, se libro en el dho pagador a los dhos Galeaço Longo y Francisco Corte y Luis Bux marmoleros quatrocientos y treze mill y seiscientos y setenta y ocho marauedis con los quales y con seiscientos y veinte y un mill y seiscientos y nouenta marauedis que les estan librados a ellos y Antonio Muton marmolero difunto su compañero por diez y ocho libranças la primera de nouecientos y veinte y cinco reales en tres de octubre del año pasado de quinientos y ochenta y tres y la postrera de diez y seis mill y quarenta y ocho marauedis en dos de octubre deste año se les acauan de librar un quento y treinta y cinco mill y trecientos y sesenta y ocho mrs. que obieron de auer de todas las piezas de jaspes así pedestales como columnas vasas traspilares intercolumnios y otras piezas que labraron rasparon pulieron e imbutieron a tasacion en la segunda ordenança que llaman jonica del retablo de la yglesia principal del dho monasterio conforme a su escriptura todo lo qual fue bisto y medido por Juan de Mijares maestro de obras de su magd. con interbencion del padre fray Antonio de Villacastin y tasado en los dhos un quento y treynta y cinco mill y trecientos y sesenta y ocho mrs. A.B.S.L.E. IX-6. Lunes doce dias del mes de nouiembre de mill y quinientos y ochenta y quatro años se hizo la medida de la sigunda ordenança del retablo de la yglesia principal del Monasterio de S. Lorenzo el Real que labraron rasparon y pulieron e imbutieron a tasacion como parece por la escriptura que para ello hicieron Galeaço Longo y Luis Buz y Francisco Corthe y Antonio Muton marmoleros la qual dha medida hicieron Joan de Mijares y Pedro Castelo y Joan Antonio Maroja en presencia de los señores Melchor de Briçuela beedor y probeedor de las obras del dho monasterio y de el padre fray Antonio de Uillacastin obrero de ella y se hizo especificadamente lo labrado y raspado y pulido por su prescio y lo raspado y pulido y embutado respectiuamente por el suyo signen que hicieron cada parte dello en la forma siguiente.

- Un pedestal desbastado de sinçel labrar y raspar y pulir y embutir, tres pedestales raspar y pulir y embutir de uerde y jaspe el labrar y raspar y pulir de quatro pedaços de vasas de capiteles. El raspar y pulir y embutir de verde y jaspe los cinco yntercolumnios de pedestales de la dha sigunda ordenança. El labrar y raspar y pulir de quatro claros de vasas. El labrar y raspar y pulir de dos yntercolumnios de capiteles. El labrar y raspar y pulir de dos pilastras rincones. El labrar y raspar y pulir de dos columnas jonicas de la dha sigunda ordenança. El raspar y pulir de quatro columnas semejantes a las dhas. El raspar y pulir y embutir de uerde seis traspilares de las dhas columnas. El labrar y raspar y pulir de quatro nichos con sus dos fajas de jaspe. El raspar y pulir todo el alquitraue. El labrar y raspar y pulir las bueltas del dho alquitraue a los rincones. El raspar y pulir y embutir de uerde el papo o lecho del dho alquitraue. El labrar y raspar y pulir las bueltas del friso de los rincones. El raspar y pulir y encajar los dentellones de bronçe de la cornija de la dha sigunda hordenança. El labrar y raspar y pulir las bueltas de los rincones de la dha cornija. El labrar y ajustar de los maciços o almas de marmol de las bassas y capiteles de la dha sigunda ordenança y estorbos de cortes de pedaços que tuuieron los dhos destajeros conforme a un memorial que nos dieron.

- Toda la qual dha obra auindola uien medido y considerado hallamos que uale treinta mill y quatrocientos y cinquenta y dos reales y esto sin que entren ni salgan con herramienta porque hecimos la quenta y raçon dello y se les a bajado lo que parecio que auian gastado. a Pedro Castelo que tenian reciuido por quenta de su magd. que el les auia dado y esto hallamos en cargo de nuestras conciencias sin agrauiar a la parte de su magd. ni la de los dhos destajeros. Y lo firmamos de nuestros nombres. fecha ut supra. Melchor de Brizuela. fray Antonio. Joan de Mijares. Juan Pedro Chastello. Juan Antonio Maroga. A.B.S.L.E. IX-17. J. Babelon.- *Jacopo da Trezzo et la construction de L'Escurial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II. 1519-1589.* pp. 281-282. Burdeos-Paris, 1922. Carta de Jácome Trezzo al Rey, Madrid, 11 de septiembre de 1584.

7.- En la uilla del Escurial a primero día del mes de mayo de mill y quinientos e ochenta e quatro años..... parecieron presentes Matheo Marasi y Francisco Nibal y Antonio Ursillino ytalianos oficiales marmoleros todos tres juntamente de mancomun y a uoz de uno..... dixeron que por quanto ellos se obligaron de mancomun de labrar e pulir la obra de canteria de xaspes de la horden dorica del retablo principal de la yglesia del dho monasterio a destaxo y tasacion..... e porque aora an acauado la dha obra e se les a hordenado por los señores de la congregacion de la dha fabrica que prosigan e acauen el labrar e pulir todas las piezas necesarias para la horden corintia del dho retablo por tanto debaxo de la dha mancomunidad se obligauan e obligaron de labrar y pulir en toda perficion todas las piezas nescesarias para la dha obra corintia a tassacion..... Firman los otorgantes. A.B.S.L.E. IX-2. fº 4. IX-16. Jueves tres dias del mes de henero de myll y quinientos y ochenta y cinco años se hizo la medida de la tercera horden corintia del retablo del monesterio de San Lorenzo el Real que labraron y rasparon y embutieron de berde y pulieron Mateo Marasi y compañia yra declarado lo que labraron enteramente y lo que embutieron y lo que rasparon y pusieron cada cosa especificadamente la qual dha medida hizieron Joan de Mijares y Pedro Castelo y Joan Antonio Maroja en presencia del señor Melchor de Brizuela y el padre fray Antonio de Villacastin y de los dhos destajeros.

- Medieronse las basillas y cornijas y tempanos de dos pedestales que labraron enteramente - y otros dos medios pedestales con sus basillas y cornijas y tempanos que así mesmo hes labrado enteramente y raspado y pulido y embutado de berde los dos pedestales y los tempanos de los dos medios rasos - Acauaron de raspar otros tres pedestales e imbutir y pulir con sus basillas y cornijas y sus tempanos y labraron enteramente el tempano de un lado de uno de los dhos pedestales / Mas acauaron de raspar y embutir y pulir las vasetas y cornijas y tempanos de cinco yntercolumnios que bienen entre los dhos pedestales / y acauaron de labrar el tempano de uno dellos / Mas acauaron de raspar y embutir y pulir tres traspilares de la dha tercera hordenanza Mas labraron enteramente y embutieron / otro trasparar y lo pulieron / Mas acauaron de raspar y pulieron quatro columnas astriadas / Mas acauaron de raspar y pulir tres alquitraues y labraron y rasparon y pulieron las bueltas dellos / y acauaron de raspar y embutir de berde los papos o lechos de los dho alquitraues / Mas acauaron de raspar y pulir tres cornijas de la dha tercera hordenanza / Mas rasparon y pulieron otras dos cornijas como las dhas y labraron y rasparon y pulieron las bueltas dellas / Mas rebaxaron en la corona de todas las cinco cornijas a la larga / Mas labraron y rasparon y pulieron dos dados / o çocolos de jasphe berde sobre que cargan las basas de las piramides / Mas labraron y rasparon y pulieron las dhas dos piramides que son de jasphe berde / Asimismo nos fue dado un memorial de parte de los dhos destajeros de algunas cosas en que se

ocuparon y despues de auer medido la dha obra como dicho hes allamos en cargo de nuestras conciencias que bale toda ella segun y como esta acuada sin agrauiar a la parte de su magd. ni a los dichos destajeros / diez y ocho mill y quinientos y treinta y dos reales y esto dezimos y damos por nuestra declaracion y lo firmamos de nuestros nombres fecha ut supra.

Melchor de Brizuela. fray Antonio. Joan de Mijares. Jo. Petro Chastello. Ju^o Antonio Maroga. Descontado lo que tubieren reciuido se les page la resta fecha a ocho de henero de myll y quinientos y ochenta y cinco años. fray Antonio. A.B.S.L.E. IX-30. 1585 años. Matheo Marasi Francisco Nibal y Antonio Ursulin. La orden dorica y corintia del retablo. 9 enero 1585, 11521 rls. y finiquito de las pieças de piedra de jaspes colorado y verde asi pedestales y entepedestales como traspilares columnas arquitraues cornisas y pies de píromes y piramidis y otras cosas que labraron y rasparon pulieron y embutieron a tasacion para la obra del retablo de la yglesia principal del dho Monasterio que son la horden dorica y horden corintia del dho retablo conforme a la escriptura que dello otorgaron. A.B.S.L.E. IX-23. J. Babelon.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 281-282. Carta de Jácome Trezzo al Rey, Madrid, 11 de septiembre de 1584.

⁸.- 1585 años. Matheo Marasi Francisco Nibal y Antonio Ursulin marmoleros. La piedra de jaspe que labran para la parte que falta de la orden corintia del retablo. [Al margen] Primera. 28 febrero 1585, 656 rls. 1 abril, 420 rls. 1 junio, 1128 rls. 2 julio, 528 rls. 4 agosto, 540 rls. 2 septiembre, 661 rls. 4 octubre, 618 rls. 5 noviembre, 666 rls. 3 diciembre, 610 rls. [Al margen] final en 15 de hebrero 1586. A.B.S.L.E. IX-23. 1586 años. Matheo Marasi y Francisco Nibal y Antonio Ursulin marmoleros. La piedra de jaspe que labran para la parte que falta de la orden corintia del retablo. 15 febrero 1586, 4746 rls. y finiquito, que obieron de auer de la obra y pieças de jaspe verde y colorado que labraron rasparon pulieron y embutieron a destajo a tasacion para una parte que faltava por acabar de la orden corintia del retablo de la yglesia principal del dho monasterio y para la orden composita del dho retablo que es la ultima del. A.B.S.L.E. X-13.

⁹.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 286-287.

¹⁰.- 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. 108.

¹¹.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 282-284. L. Cervera Vera.- *Colección de documentos inéditos para la Historia del Arte en España. IV. Documentos biográficos de Juan de Herrera. II. (1581-1596)*. pp. 215-216. Madrid, 1987.

¹².- A. BUSTAMANTE GARCÍA.- *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. pp. 131-136. Valladolid, 1983.

¹³.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 281-282. Felipe II a Mateo Vázquez. San Lorenzo del Escorial, 13 septiembre 1584. "Esta carta de Jacobo de Trezo embiad a Ibarra porque sin dar a entender que la tiene ni a visto entienda en que se provean en aquellas cosas lo que convenga". A. Z. Carpeta 142.

¹⁴.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 151-152 y 284-285.

¹⁵.- 15 julio 1584, a Julio Miseroni lapidario 468750 mrs. por labrar pulir y poner en toda perficion cinco columnas de las ocho que lleba la dha custodia a raçon de docientos cinquenta ducados cada una. 15 julio, 50 dcs. a buena cuenta de las pieças que hace del remate de la copula de la custodia del dho retablo. 21 agosto, 145 dcs. por acabar el remate de la copula de la dha custodia. 22 septiembre, 200 dcs. por los nichos de piedra jaspe que hace para la dha custodia. 15 noviembre, 200 dcs. por lo mismo. 25 enero 1585, 100 dcs. de la obra que hace en el pedestal de la custodia. 12 marzo, 200 dcs. por la obra que tiene hecha en el pedestal columnas y nichos de la dha custodia. 25 mayo, 100 dcs. por lo mismo. 7 diciembre, 400 dcs. que ubo de auer por hazer quatro nichos y por una coluna para la dha custodia y por el pedestal della. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. J. Babelon.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 58-61. y A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.

¹⁶.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 282-284. L. CERVERA VERA.- *CODOHAE*. IV. pp. 215-216.

¹⁷.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 284.

¹⁸.- "Memorial autógrafo de Jácome de Trezo al Rey, sobre el pago del importe de la obra de la custodia del retablo de San Lorenzo". *R.A.B.M.* V. 1875. pp. 85-87.

¹⁹.- 22 febrero 1585, a Jacome de Trezo 500 mrs. para acabar el relicario que haze para el muslo del bienabenturado Sant Lorenzo y la guarnicion del basso de lapislazuli. A.B.S.L.E. IX-25. 12 enero 1586, a Jacoma de Trezo escultor y lapidario de su magd. vecino desta villa de Madrid 200 dcs. a buena cuenta de lo que montaren las obras que haze para su magd. y para acabar el relicario que es a su cargo de hazer para el muslo de Sant Lorenzo y el vaso de lapislazuli. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 282-284. L. CERVERA VERA.- *CODOHAE*. IV. pp. 215-216. El vaso de lapislázuli quedó en poder de Felipe II, y hasta el 30 de junio de 1593 no pasó al Escorial por entrega del guardajoyas Antonio Voto, cuya partida dice así: "Un baso de lapiz lazuli aboado con pie alto con tapador de lo mismo con cinco guarniciones de oro esmaltadas de diversas colores que es el que hizo Jacobo de Trezo para poner reliquias". E. Plon.- *Les maitres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. pag. 338. París, 1887.

²⁰.- J. DE SAN JERÓNIMO.- *Memorias*. B.S.L.E. Mss. K-1-7. f^o 187v.

²¹.- 9 septiembre 1586, se libran a Jacobo de Trezo 168 dcs. por dos topacios grandes y veinte pequeños y docientas y setenta medallas de bronce del retrato de su magd. que posso asento en la dha custodia Hecepto un topacio grande que esta en su poder de que se le ha de hazer cargo. 9 octubre, 200 dcs. para que con ellos se compren christales para las puertas de la custodia del retablo del Sant Lorenzo el Real. 25 octubre 31486 mrs. 600 dcs. de entretenimiento. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825. J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 168.

²².- 1584 años. Thomas Carlon Pedro Vanel y Francisco de April marmoleros. La piedra de jaspe que labran para la parte de la epistola del retablo que es un entierro. 1 febrero 1584, a Thomas Carlon marmolero ytaliano por si y en nombre de Pedro Vanel y Francisco de April sus compañeros 2536 rls. para en cuenta y parte de pago de la piedra de jaspe que labran a destajo a tasacion para uno de los entierros del retablo de la yglesia principal del dho monasterio que es a la parte de la epistola conforme a su escriptura. 1 marzo, 2326 rls. 31 marzo, 2224 rls. 30 abril, 1977 rls. 1 junio, 1620 rls. 30 junio, 1703 rls. 1 agosto, 299 rls. 3 septiembre, 560 rls. [Al margen] final en 12 julio de 1585. A.B.S.L.E. IX-7. 1585 años. Pedro Vanel Thomas Carlon y Francisco de April marmoleros. Un entierro de la yglesia.

final, 11 julio 1585, 6562 rls. que obieron de auer de toda las pieças de jaspes verdes y colorado que labraron rasparon pulieron y ynbutieron a tasacion para un entierro del retablo e yglesia principal del dho monasterio que cae a la parte de la epistola conforme a la escriptura que dello otorgaron. Finiquito. A.B.S.L.E. IX-23. Illustre señor. Por muerte de Joan de Pineda me parece que Joan de Sasoategui que eran compañeros en parte

de uno de los entierros de jaspe y marmol el dho Joan de Sasoategui se a encargado solo de la dha obra por no estar hecho nada quando murio el dho Pineda. Y asi mandara vuestra merced que retifique (sic, por ratifique) las fianças y quede encargado de hacer la dha obra solo el dho Sasoategui sin que ynteruega parte del dho Pineda y asi mandara vuestra merced que se haga. Illustre señor. B. I. m. a v. m. Joan de Mijares. Para mi señor el quantador Gonçalo Ramirez. Hagase esta ratificacion con declaracion que si los señores de la Congregacion hordenaren en lugar del muerto entre otro compañero sea obligado a le recibir y guardar la horden que se le diere. fecha a 10 de noviembre 1584. A.B.S.L.E. IX-17.

²³.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 58-61; 282-286; 289-290. L. Cervera Vera.- *CODOHAE*. IV. pp. 215-216.

12 marzo 1585, a Julio Miseroni lapidario 150 dcs. para que con los dhos vaya a buscar jaspe de diferentes colores para las metopas del friso dorico para los entierros y armas que alli se han de hacer. 20 diciembre 1585, 300 rls. 28 febrero 1586, 250 dcs. 24 agosto 1592, 150 dcs. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

²⁴.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 285-286.

²⁵.- A. BUSTAMANTE GARCÍA.- *La Octava Maravilla del Mundo. (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. pp. 422 y 513. Madrid, 1994.

²⁶.- (2).- R. MULCAHY.- "A mayor gloria de Dios y el Rey": la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial. pag. 211. Madrid, 1992.

²⁷.- A. BUSTAMANTE GARCÍA.- *La Octava Maravilla*. pag. 423.

²⁸.- A. RUIZ DE ARCAUTE.- *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. pag. 99. Madrid, 1936.

²⁹.- E. LLAGUNO Y AMIROLA.- *Noticias de los arquitectos y Arquitectura 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. pp. 336-337. Madrid, 1829. Ed. facsímil, Madrid, 1977.

³⁰.- 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. 139-140. "En casa estan al pie de 60 oficiales como vuestra merced vera por esta memoria y el precio de cada uno y sobre una pieza para cauar y reparar estan quatro y sey conforme el grandor y aunque luno a las uezes empide el otro todauia por acauar y seruir a su Magestad se padeçe esta costa la qual no es de dexar de considerar a su tiempo, y le prometto que si el Cardenal Boromeo me diera licencia de traular las fiestas que de muy buena gana lo hiziera, como lo hago estos dias que desde que Dios amanece asta la noche cerrada no se cessa en esta casa con un reloj y no doy mas de una hora para comer y no hay merienda ni otra horden que por esta + que traygo tan acursada mi uida y todos estos oficiales que de cansado caygo muchas uezes sin cenar y poder ablar una palabra de ronco y jamas salgo de casa si no es a missa las fiestas y luogo a casa a las cuentas o a otras cosas tocantes a la obra ni conosco persona en esta ciudad ni se abre la puerta para que no estoruen los oficiales en fin esto es lo que pasa y lo que tengo que dezir a vuestra merced de mi tyerra y plazer suplico a vuestra merced lo represente a su Magestad y ministros porque no me tengan por descuydado y se me heche la culpa". Pompeo Leoni a Juan de Ibarra, Milán, 9 de junio de 1584.

³¹.- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 139-140.

³².- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 139-140. "Mi padre fue por estas ciudades asta Venecia por uer si allaria oficiales escultores porque destos me faltan y se uoluo sin uno y tambien se buscauan ciseladores que reparasen figura y no se alla que esta perdido este arte tambien en Ytalia adonde solia florecer". Pompeo Leoni a Juan de Ibarra, Milán, 9 de junio de 1584.

³³.- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 139-140.

³⁴.- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 140-141.

³⁵.- Ha caricato col nome de Dio e di buon saluamento una uolea tanto in questo pnite (sic) porto di Genoa sopra la naue dil Capitano Georgio di Paolo grande nominata Sto. Giouanni Batta il signor Gabriello Rodriguez Montagudo thenitore di bastimenti et munitioni di sua Maesta in questa citta Casse dodeci guarmitte di lame di ferro ben chiauate et conditionate nelle quali dice esser ui pezzi cento e sesanta sei di bronzi laurati per Santo Laurentio il Reale come piu particolarmente consta del numero d'essi per la lista che sera insieme con questa per douerle consignare in Alicantera al signor Pietro Cayседo creato di sua Maesta et douera pagare reali diece et otto di nolito per ogni cassa che dio le mandí a saluamento fatta in Genoa a di 20 di settembre 1584.

Alicante, 19 enero 1585, el capitán Angelo de Meolo Grande, capitán de la nave San Juan Bautista, recibe 216 rls. castellanos por razón de los fletes de doce cajas de bronzes que con la mi nave e traydo de la ciudad de Jenoua a esta dha ciudad de Alicante para el retablo de San Lorenzo el Real por su magd. A.B.S.L.E. IX-21. Con la llegada de las piezas de bronce del retablo mayor está la acumulación de oro para el dorado de las mismas, como informa Juan de Ibarra en Madrid, el 10 de enero de 1585: "Vuestra merced puede decir a su Mgd. que ayer llegaron de Seuilla 1425 castellanos de muy rico oro, demas de los 2100 que vinieron el otro dia que son 3525, los cuales se entiende se podran gastar este invierno en dorar la obra del retablo y custodia, en que se usa de mucha diligencia". I.V.D.J. Envío 100. fº 126.

³⁶.- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 141-142.

³⁷.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 325-327. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 180-181.

³⁸.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 91. J. OLLERO BUTLER.- "Los Flamencos en la España del siglo XVI". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*. II. 1990. pag. 176. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria", pp. 180-183.

³⁹.- J. BABELON, *Jacopo da Trezzo*. Pag. 171. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 174-175.

⁴⁰.- R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 174-175

⁴¹.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 176. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 180 y 233.

⁴².- P. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 171. R. Mulcahy.- "A la mayor gloria". pp. 174-175.

⁴³.- R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 184 y 234.

⁴⁴.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 171-172. E. García.- "La obra en bronce". pp. 141-142. "quanto a que yo las hubiesse ya mettido en Genoua [el San Lucas y las cuatro estatuitas de bronce de la custodia], no he podido por ser grande el traujo que ha lleuado el santo Luca en las ropas y hyerro como vuestra merced y los que la uieren jugaran muy bien, y cierto que este reparar tan bien y tan polido y en perfeccion fuera de que cuesta mucho dinero, es tan largo que no tiene fin ni acauo. Esto no lo digo sin causa y buen proposito, mas porque quando se tomo esta obra se asento con su Magestad como parece por la escriptura de Escudero que estas figuras se hauian de pintar el ropaje y encarnar las carnes que se pareciesen, y despues su Magestad ha acordado y ha sido servido de que se doren, lo qual causa y causara grande dilacion, y costas, porque hauiendo de hir doradas

sería lastima grande meter el oro sobre cosa que no fuesse muy aperfeccionada, y al contrario emportaria poco quando se pintasen, el acuarlas tanto limarlas y polirlas. Yo entendi del señor Jacome a los dias pasados que se hauian de dorar, y para ello me pedia el peso dellas para aparejar los instrumentos que a fee que sean bien menester, que se passe a par de muerte fatigas, con grande infinidad de oro que se gastara y recibiran por las labores huecos y crespuras que tienen, mas haga su Magestad lo que le diere gusto y fuere su voluntad, pero sea seruido juntamente con los señores de la congregacion y ministros de aparejar paciencia que sería imposible hazer con mas breuedad de lo que se haze este negocio y vuestra merced lo jurgara luego que las uea como he dicho, mas en lentre tanto le digo que por darne priessa muchas vezes he teni 14 y 15 personas sobre el dicho san Lucas de suerte que los unos a los otros estoruauan, con todo que se labrasse en pie podra vuestra merced dar parte deste negocio a Jacome, y aun a su Magestad quando no sea determinado el dorarlas, no digo que no sera el dorar mas rico y señoral, mas por la dilacion del reparar que se apareje pacienza que no es posible otra cosa aunque salen milagrosamente limpias".

⁴⁵.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 325-327.

⁴⁶.- A. Z. Carpeta 142.

⁴⁷.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 286-287.

⁴⁸.- R. MULCAHY.- "*A la mayor gloria*". pp. 184 y 234.

⁴⁹.- El Duque de Terranova a Felipe II. S.C.R.M. Pompeo Leoni me ha dado el Sant Pedro pequeño dorado y acabado de todo punto para embiarle con este ordinario, y yo he querido acompañarlo con estos ringlones, con desseo que llegue tan bien tratado como sale de aqui a manos de Vuestra Magd. / a lo demas de la obra se atiende con mucho cuidado, y yo le tengo de solicitar a Pompeo y de asistirle con la puntualidad que le ha ordenado Vuestra Magd. Cuya S.C. y R. Persona Nuestro Señor guarde y prospere como puede, con el aumento de mas reynos y señorios que la Christianidad, ha menester y los vassallos y criados de Vuestra Magd. desseamos. De Milan a primero de Hebrero 1586. Muy humilde vasallo y ministro que sus manos y pies besa.

[Autógrafo de Felipe II a Mateo Vázquez]: "No he sauido nada deste St. Pedro que dice. Informaos de don Juan de Tassis si saben si ha venido con el ordinario y si no se haga diligencia para sauerlo y ponerlo en cobro / y si esta en Madrid lo entreguen a Ibarra si no lo esta y a el le embiad vuestra carta para que avise si lo ha receuido y si no que tambien por su parte haga diligencia para cobrarle y vea lo que alli se dice en el ultimo capitulo". I.V.D.J. Envío 61 (II) f^o 152-153. E. Plon.- *Les maitres*. pag. 417.

⁵⁰.- A.B.S.L.E. X-12.

⁵¹.- Felipe II a Mateo Vázquez. Aranjuez, 1 mayo 1586. "A Pompeo Leoni decir questa bien lo que dice y asi se haga pero que he de ver si se embiaron de aca o se libraron alla porque si fueron de aca se sepa quien los cobro y les pague. Escribeme Pompeo, decir, questa muy bien y que asi lo procure de acabar toda la obra si fuese posible en este verano porque se pueda traer al fin del y dorarse a invierno pues el retablo esta ya asentado todo / y que auise lo que se podra acabar y embiar en este verano / porque tan necesario es". I.V.D.J. Envío 55.

⁵².- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 142-143.

⁵³.- El Duque de Terranova a Mateo Vázquez. Milán, 23 mayo 1586. "A la obra del retablo se da prisa y con el otro ordinario embie a Juan de Ibarra, una relacion muy menuda del estado della, y creo que el Sanct Pedro haura agradado a Su Magd. como creo que agradara lo demas que se esta labrando porque es de toda perfeccion". I.V.D.J. Envío 61 (II). f^o 154-155. El Duque de Terranova a Mateo Vázquez. Milán, 29 julio 1586. "Con el ordinario he scripto al Secretario Juan de Ibarra muy particularmente el termino en que se halla la obra del bronce, despues de hauerla visitado para poderlo hazer con mas puntualidad, a que no tengo que añadir mas de que falta dinero para proseguirla y que conuerna que vuestra señoria tenga la mano en que se prouea con tal breuedad que no aya de estar parada por falta de el. Los quatro apostoles pequeños lleva Juan de la Concha en las galeras de la vanda de Genoua que van a esos reynos, y segun la sazón han venido de Italia 4 figuras de la custodia que embia Pompeo Leoni ha llegado aqui, y dize que por escusar las pesadumbres que se pasan en Catalonia y Aragon, las embio en las galeras a Alicante y persona de recaudo que las trayga aqui, y que cada dia le esta esperando con ellas. [Felipe II anota]: Sera bien que Ibarra auise si despues desto se le ha embiado dinero y si no se embie y que auise al que trae estos 4 apostoles que los trayga a buen recaudo que ya son llegadas las galeras y que llegadas a Madrid se entreguen a Jacobo para que se doren al invierno. En St. Lorenzo 15 de agosto 1586". I.V.D.J. Envío 61 (II). f^o 156-157. Juan de Ibarra a Felipe II. Madrid, 7 septiembre 1586. "Joan de la Concha a cuyo cargo han venido de Italia 4 figuras de la custodia que embia Pompeo Leoni ha llegado aqui, y dize que por escusar las pesadumbres que se pasan en Catalonia y Aragon, las embio en las galeras a Alicante y persona de recaudo que las trayga aqui, y que cada dia le esta esperando con ellas. [Felipe II apostilla]: Que bien pudiera este traerlos porque no creo que llegaran las galeras de Alicante pero sepase de don Juan de Idiaquez / y si no hagase diligencia para que las traygan de Barcelona adende (sic) creo que seran ya bueltas las galeras y aun a Italia / tambien trayan cinco caxas de unos brocateles para aqui auisad a Ibarra que sepa deste mismo Concha si sabe dellos y si venian tambien a su cargo". I.V.D.J. Envío 58.

⁵⁴.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 91.

⁵⁵.- R. MULCAHY.- "*A la mayor gloria*". pp. 181-184.

⁵⁶.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pag. 176. R. MULCAHY.- "*A la mayor gloria*". pag. 184.

⁵⁷.- J. DE SAN JERÓNIMO.- *Memorias*. f^o 186v. "Acabose de asentar el retablo del altar mayor y los oratorios y entierros de los Reyes en fin de marzo de 1586". Acabose de asentar la custodia principal del altar mayor en XVII de junio de 1586". J. de Sigüenza.- *Fundación*. pp. 109-110. "Vio [Felipe II] de camino asentar el retablo y los entierros, obras costosas y detenidas. El día siguiente, 14 de abril, dejando hechas tan buenas haciendas, volvió a Madrid a cumplir con las de su oficio..... En desocupándose de los papeles del gobierno, en que gastaba harto tiempo, como el que sabía que lo principal es hacer primero lo que cada uno está obligado en su oficio, los ratos del descanso era acudir a ver lo que hacían los maestros que entendían en el retablo y en los entierros, gradas del altar y otras cien cosas que allí hay de ricos mármoles y jaspes, que por tener tanto primor y por ser los pulimentos y las juntas cosa tan detenida, si no fuera por tener a los ojos tal sobrestante, tardaran mucho en acabarlas.

El 17 de junio se acabó de asentar la custodia del altar mayor, obra admirable, y luego mandó Su Magestad que se pusiese otra custodia, también de finos jaspes, más pequeña, dentro de la grande. Estaba ya acabada, días había, por el mismo artífice Jacobo de Trezo, y con cuanta prisa se dieron, fue menester todo, pues se acabaron de asentar las gradas y mesa de esta capilla, que también son de finos jaspes y mármoles, el 2 de agosto".

⁵⁸.- J. DE HERRERA.- *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1589. pag. 23v. "[Quinto Diseño] A. K. Capilla mayor. Las tres puertas que se incluyen y veen en esta capilla las dos son del uno de los Oratorios de donde oyen missa las personas reales, y la una es el seruicio de la sacristia, y el ornato y armas reales que esta encima destas tres puertas, para poner los bultos reales es toda labor de jaspes muy finos, y metales dorados, ay esto mismo encima de los oratorios que estan a la parte del Euangelio". Usamos la edición facsímil publicada por L. Cervera Vera.- *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid, 1954.

⁵⁹.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 291-292.

10 marzo 1586, a mase Pedro Mola 12000 mrs. que su magd. por real cedula fecha en Mencon (? sic) a veynte y seys de Jullio del año pasado de quinientos y ochenta y cinco le hizo merced de una uez acatando el tiempo que a traujado en esta fabrica y por otras consideraciones como se quenta en la dha cedula. 1586 años. En beynte y uno de agosto del dho año se libro en el dho pagador a Antonio Lauaña y Pedro Rinaldi y Andres Mequine Bartolome Serna y Camino Ceri y Bartolome Canchi y Romulo Molali y Matia Palauio y Domingo Coli y Francisco Boso oficiales ytalianos dos mill y nobecientos reales que montan nobenta y ocho mill seiscientos mrs. a cada uno dellos trecientos reales eceto que a Domingo Coli se le an de dar docientos reales que an de auer conforme a una cedula de su magd. fecha a beynte dias deste dho mes de agosto en que por ella se les hace merced de la dha cantidad para ayuda a su camino por no ser ya necesario en esta dha fabrica. El 23, por lo mismo, y con la misma cantidad, reciben merced Jacome Returcio, Juan Cambi, Nicolao Coli y Francisco Dandi. El 23 de septiembre Pedro Velano, oficial ytaliano, 300 rls. 18 octubre, Galeazo Longo, 200 rls. 8 noviembre, Francisco Gemi, 300 rls. 16 diciembre, Lucio Sereño y Luis Bux, 300 y 200 rls. 19 diciembre, Mateo Marasi, Francisco Nibal y Bernardino Casela, 900 rls. 20 diciembre, Cesar Box, 300 rls. 1586 años. En seys de septiembre se libro en el dho pagador a Antonio Maroja oficial ytaliano cien ducados en reales que su magd. por su real cedula fecha a veinte de agosto deste año de ochenta y seys le hizo merced de mas de otras cantidades que ansimismo hizo merced a otros oficiales ytalianos que an traujado en la obra del retablo y custodia del dho monasterio para su camino. 1586 años. En seys de septiembre se libro en el dho pagador a Jheronimo de Trezo oficial ytaliano trescientos reales que obo de auer conforme a la merced que su magd. por su real cedula fecha a veynte de agosto deste año de quinientos y ochenta y seis le hizo a el y a otros oficiales ytalianos que an traujado en la obra del retablo del dho monasterio. A.B.S.L.E. X-10.

⁶⁰.- Los documentos de Federico Zuccaro en El Escorial los publica J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores italianos*. pp. 201-215. La obra escurialense del italiano la estudia R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 113-124 y 149-168. En cuanto a la colocación y retirada del retablo mayor de los cuadros adquiridos a Nicolás Granello J. de Sigüenza.- *Fundación*. pp. 265, 340, 381, 382, 383.

⁶¹.- J. de Sigüenza.- *Fundación*. pp. 343-344. J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores italianos*. pp. 233-269. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 125-141.

⁶².- R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 184 y 234.

⁶³.- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pag. 143.

⁶⁴.- R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 172 y 233. Estos datos documentales, unidos a los silencios de FRAY JUAN DE SAN JERÓNIMO.- *Memorias. Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. T. VII. pp. 411-427. Madrid, 1845. Ed. facsímil, Madrid, 1984. y de fray José de Sigüenza.- *Fundación*. pp. 118-121, confirman que es una equivocación la siguiente noticia proporcionada por fray Jerónimo de Sepúlveda, el Tuerto: "[1587] En estos días trujeron los cuatro evangelistas de bronce dorado para poner en el altar mayor, y quiso [Felipe II] estar a vellos poner, y ayudó mucho con sus trazas a subirlos y trabajó tanto aquel día que le vino la gota y cayó malo de ella y lo estuvo algunos días, pero sanó pres[to]". 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 R. fray Jerónimo de Sepúlveda, el Tuerto, monje jerónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial*. pag. 44. Madrid, 1924.

⁶⁵.- Madrid, 12 noviembre 1587, Martín Pardo, platero de plata, vecino de la villa de Alcalá de Henares, se obliga a dorar las figuras del retablo de San Lorenzo el Real, todas las figuras grandes que se an hecho y hazen en Milán, por precio cada una de trescientos ducados. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.

⁶⁶.- R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 188 y 234.

⁶⁷.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 327-329.

⁶⁸.- R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 188 y 234.

⁶⁹.- J. BABELON.- *Jacopo da Trezzo*. pp. 172-174. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 178 y 233.

⁷⁰.- R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pag. 234.

⁷¹.- R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 188 y 234.

⁷².- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 143-145.

⁷³.- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pag. 131. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pp. 186-188 y 234.

⁷⁴.- E. GARCÍA.- "La obra en bronce". pp. 143-144. R. MULCAHY.- "A la mayor gloria". pag. 234.

⁷⁵.- El Escorial, 25 mayo 1589, Diego Ortiz de Caicedo, vecino de la ciudad de Alicante, "a resceuido ciertas figuras de bronce que se trujeron de la ciudad de Jenoba para el retablo de la yglesia principal del monesterio de San Lorenzo el Real". (Se cita la figura de San Lucas como una de las traídas). A.B.S.L.E. XI-29. Cartagena, 28 junio 1589, han llegado cinco caxas con otras tantas estatuas de bronce para su magd.. El 11 de julio están en el Monasterio del Escorial. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.

⁷⁶.- A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824.

⁷⁷.- 10 abril 1588, a Martín Pardo platero 300 dcs. del dorado de las figuras de bronce. 12 mayo, 200 dcs. 21 julio, 500 dcs. 31 julio, 200 dcs. y finiquito por el dorado de quatro figuras grandes de bronce de las que ban puestas en el dho retablo. A.G.P. San Lorenzo Patrimonio. Leg. 1825. J. ZARCO CUEVAS.- *Documentos*. IV. pag. 65. "[1588] En este verano trujeron los cuatro Doctores de bronce dorado para ponerlos en el altar mayor, hechos por el famoso Pompeio único hombre en este arte; creo es romano de nación. Es grande oficial, y así el Rey le quiere mucho y le tiene encomendadas haga él todas las figuras que ha de haber en el altar mayor, que son muchas, y las de las personas reales, que es una gran cosa estas figuras. Mandó luego el Rey Católico que se pusiesen en sus lugares y quiso estar a verlas poner. No se puede creer el cuidado que tenía en muchas cosas y todas gravísimas, y que la menor de ellas requería un hombre solo y particular y con todo él solo acudía a tantas, y con tantos achaques, donde se puede decir asistía en él el espíritu del Señor porque de otra suerte no fuera posible un hombre solo y con tantas enfermedades acudir a tantas cosas".

⁷⁸.- 4 mayo 1589, a Martín Pardo platero vezino de la villa de Alcalá 2600 rls. por el dorar del facistor y una figura pequeña de San Bartolome que ua puesta en la dha custodia.

30 junio, 500 dcs. por el dorado de las figuras y otras cosas que ban puestas en la dha custodia y retablo. 6 septiembre, 700 dcs. por dorar las figuras del retablo. 14 diciembre, 600 dcs. por dorar las figuras del retablo. 23 diciembre, 600 dcs. y finiquito por las ocho figuras grandes de bronce

que doro que son quatro doctores y quatro apostoles los quales van puestos en el dho retablo de Sant Lorenço el Real a razon de trescientos ducados cada figura de tan solamente manos. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. Leg. 1825.

⁷⁹.- Madrid, 6 julio 1591, certificación de que Martín Pardo platero ha dorado quince figuras del retablo mayor del Escorial, a saber: 4 doctores de la yglesia / 4 ebangelistas / 4 arpostoles nra Señora y San Joan y el Cristo en la cruz.

A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824. 17 julio 1591, a Martín Pardo platero vezino de Alcala 1100 dcs. y acauaron de pagar las quince figuras de bronce que ban puestas en el dho retablo doradas y acauadas en toda perficion que eran quatro doctores quatro apostoles quatro euangelistas Nuestro Señor Jesuchristo, Nuestra Señora y Sant Juan Ebangelista a raçon de trescientos ducados cada figura.

A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1825.

⁸⁰.- 21 marzo 1588, a Martín Pardo platero 3305 rls. se le cumplen y acauan de pagar los dos mill y quinientos reales por el dorado de un facistor y por el dorado de ochenta y quatro quadros pequeños de las puertas. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1824 y 1825.

Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Guiuliano Finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido*

Damian Dombrowski
Münster

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

En los últimos tiempos, la ciudad de Nápoles y su arte han llegado a ser objeto de una investigación intensiva renovada, siendo uno de los campos de interés el de las relaciones entre la producción partenopea y la clientela española vinculada a la institución virreinal. En este sentido, las relaciones mantenidas por el Virrey Conde de Monterrey y sus sucesores con los arquitectos Bartolomeo y su hijo Francesco Antonio Picchiatti, puede permitírnos establecer una serie de reflexiones al respecto. porque fue precisamente Bartolomeo Picchiatti, a quien el Conde de Monterrey encargó la realización del más ambicioso proyecto de su virreinato, entre 1631 y 1637: la construcción del convento e iglesia de las Agustinas Descalzas en Salamanca, su ciudad natal. La arquitectura y el alhajamiento de la iglesia han sido estudiados varias veces por Ángela Madruga Real, quien con razón lo designaba como "puente artístico entre Nápoles y Salamanca"¹

El retablo del Altar mayor se pensó que en principio fuera para la iglesia de las Ursulinas de Salamanca, donde el virrey planeaba una capilla funeraria para su familia, antes de que decidiese construir para las Agustinas Descalzas, hoy Agustinas Recoletas, un convento nuevo frente a su palacio². La pieza más suntuosa debía ser la iglesia de la Purísima, en cuya decoración intervinieron artistas relevantes napolitanos. El que Carl Justi se sentiera allá transportado a Nápoles³, se debe principalmente a las decoraciones de

mármol policromado, con las que Cosima Fanzago imprimió su sello inconfundible; de JI son, a parte del Altar mayor, otros cuatro altares, el gran púlpito y seguramente también la arquitectura de los monumentos funerarios para don Manuel de Fonseca y Zúñiga y su esposa doña Leonor de Guzmán. El 28 de noviembre de 1633, el virrey concertó un contrato con Fanzago para la decoración de mármol, que aún se refería a la capilla de las Ursulinas, pero también conservó su validez para el nuevo emplazamiento designado posteriormente. Ulisse Prota-Giurleo lo publicó en 1957, pero de forma incorrecta, aún con la indicación del primer lugar en que debía colocarse; por ello parecía oportuna la revisión del documento⁴. Se comprobó que inicialmente se le habían encargado a Fanzago cuatro monumentos funerarios, concretamente "el ornamento de mármol de quatro depósitos". Monterrey era el primo y cuñado del Conde-Duque de Olivares, a quien debía su carrera ascendente, dado que cada uno se había casado con la hermana del otro.

El "Acta de Fundación y Patronato", que fue ratificada por las Agustinas Descalzas en enero de 1635, estipulaba que se rezaran diariamente y hasta la eternidad dos misas y un rosario por las ánimas de la pareja y de sus hermanos⁵. Al parecer, estaba proyectado inicialmente que también Olivares y su esposa debieran encontrar su último reposo en la Capilla de la Ursulinas. En el contrato también estaban previstas las cinco

estatuas del altar: "un Crucifisso con nuestra señora y santo Juan Evangelista (y) Santiago el mayor y la Magdalena y dichas figuras van al Remate del Retablo". A finales de mayo de 1634 debía estar terminado el altar, contra el pago de 5000 ducados. Por lo visto, los trabajos transcurrieron más lentamente de lo previsto: el 28 de febrero, Fanzago declaró haber recibido del *maior domus* de Monterrey 1800 ducados por varias obras, que fueron enviados a Salamanca, entre ellas una "estatua de mármol"⁶. Indudablemente Fanzago había recibido el encargo para las cinco estatuas de tamaño natural, que se encuentran sobre pequeños pedestales de mármol por encima del entablamiento del retablo. A la derecha del ático del altar, que contiene la Pietà de Jusepe de Ribera, se colocaron las estatuas de los apóstoles San Juan y Santiago; a su izquierda las citadas santas. Con excepción de Santiago, todas las estatuas dirigen mirada y ademanes hacia la Cruz⁷.

En lo que se refiere a la autoría de estas estatuas ha habido repetidos debates. Se ha señalado como autor de las mismas a Giuliano Finelli, que había realizado los retratos del Conde de Monterrey y su esposa del presbiterio de las Agustinas Descalzas⁸. Desde un punto de vista estilístico, no muestran las estatuas del retablo de Fanzago ni los más mínimos indicios que justificaran la autoría de Finelli. Con razón, no obstante, escribía Nava Cellini, que la autoría seguiría siendo un problema abierto a causa de la gran altura del emplazamiento en que se encuentran las estatuas, mientras no se las pudiese fotografiar y estudiar de cerca⁹. Gracias a las recientes campañas de restauración acometidas, ahora disponemos de estas fotografías¹⁰. Desde ese momento parece también cuestionable la atribución a Fanzago, que hasta ahora representaba otra alternativa al nombre de Finelli¹¹. Vistas de cerca, destacan las diferencias entre cada una de las estatuas, que elimina prácticamente la posibilidad de que pueda tratarse de un solo autor.

El Cristo presenta un estudio anatómico, que no tiene precedentes en la escultura napolitana del siglo XVII, por su falta absoluta de figuras desnudas. El rostro con los párpados cerrados en forma de concha y la barba abierta en dos puntas se relacionan con el Crucifijo de Michelangelo Naccherino de San Carlo all'Arena, del año 1599. El único elemento que se vincularía con Fanzago es el perizoma realizado con fuertes efectos de claroscuro y dispuesto con una caída diagonal hacia abajo. El Cristo está crucificado con tres clavos, contradiciendo las indicaciones formuladas por Francisco Pacheco. El contraste de color del reluciente mármol blanco de Carrara con el naranjamarrón del mármol de la madera de la cruz, que recuerda las vetas de la madera demuestra el propósito decorativo de Fanzago.



Fig. 1.- Salamanca, Agustinas Recoletas. Retablo mayor: Estatua de la Virgen.

La escultura de Santiago proviene con seguridad de las manos del mismo escultor del Cristo crucificado. Este se orienta más bien hacia el arte de Pietro Bernini (que repesó junto a Naccherino el elemento dominante de la escuela florentino-napolitana de hacia 1600) que hacia las esculturas que Fanzago realizara en los primeros años treinta. La mano derecha sostiene un libro contra la cadera, y en la mano izquierda, que se ha perdido, debía de encontrarse un báculo de peregrino. La mirada se dirige hacia abajo, con párpados casi cerrados. Una melena voluminosa se extiende hacia atrás en mechones gruesos y ondulados. Los pliegues del traje son más finos y ricos, pero menos voluminosos que los paños hinchados de las restantes estatuas del grupo. El equilibrio de esta estatua tiene su origen en las obras de la generación anterior; ninguna escultura barroca presenta tal equilibrio, y menos las de Fanzago. Se deduce de la expresión patética del rostro, así como de la mirada dirigida hacia el suelo, que se trata en este caso de la obra de un maestro desconocido, que posiblemente se hubiera formado en el taller de Pietro

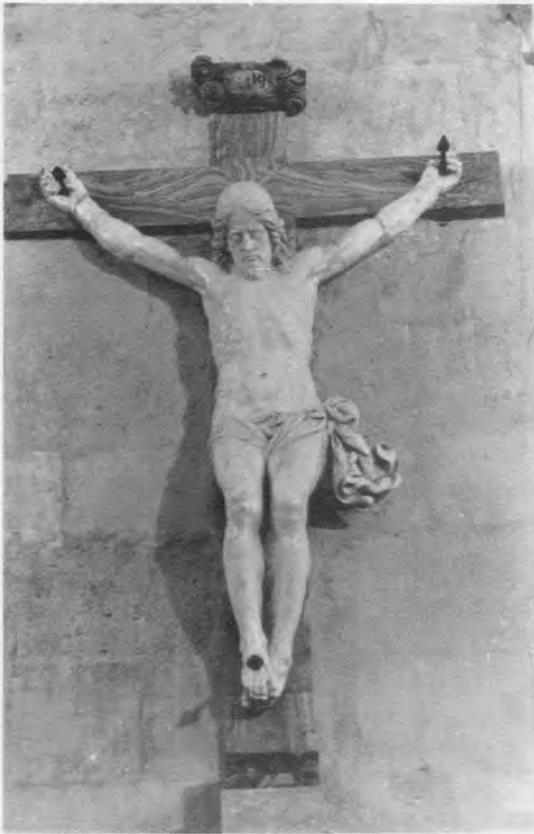


Fig. 2.- Salamanca, Agustinas Recoletas.
Retablo mayor: Estatua del Cristo.



Fig. 3.- Salamanca, Agustinas Recoletas.
Retablo mayor: Estatua de San Juan Evangelista.

Bernini, o tal vez en el de Giovanni Caccini en Florencia, y que se encontrara ahora trabajando en el taller de Fanzago. Como en el caso del Cristo, también aquí el escultor empleó su cincel con delicadeza para darle a la figura un rostro especialmente "bello", como era por regla general en Naccherino y Bernini¹².

Las esculturas de San Juan, de la Magdalena y de María son de una factura y una expresión mucho más uniformes. Pero tampoco estas siguen el lenguaje formal de Fanzago; como hipótesis quisiera proponer a un colaborador lombardo de Fanzago, que se seguía orientando todavía, como aquel en algunas obras de su juventud, en una dirección todavía prebarroca, que había sido empleado por Annibale Fontana en Milán y Bérgamo¹³. La organización corpórea de las tres figuras parece aún inmadura, y el tratamiento de las telas no presenta una estructura lógica. Al contrario de lo que ocurre con la escultura de Santiago, aquí se pone el énfasis en la mímica y los gestos extáticos; la cabeza no forma con el cuello una línea unitaria sino que se dobla sentimentalmente hacia la cruz, y queda doblado por la nuca hacia atrás.

En la cabeza de San Juan ofrece el artista una copia libre del "Alejandro moribundo" de los Uffizi. María cruza las manos sobre el pecho, San Juan y la Magdalena extienden su brazo derecho hacia abajo para demostrar su actitud de resignación. En esto y en los mechones gruesos de sus cabellos se parecen mucho ambas esculturas a una estatua de la Magdalena - igualmente anónima- que se encontraba antes en Santa Maria delle Grazie en Caponapoli, de tal forma que habría que pensar en un mismo maestro. Podemos ver en éste un segundo rasgo lombardo todavía no tenido en cuenta en la escultura del primer barroco al lado de los propios del estilo de Fanzago¹⁴. Como éste, no tenía en consideración el punto de vista del espectador, ni siquiera en sus creaciones más maduras (como es el caso de la escultura de San Jeremías del Gesù Nuovo); tampoco el creador de las tres esculturas de Salamanca tuvo en cuenta su futura posición que haría ser contempladas desde un punto de vista muy bajo. Por ello las esculturas, vistas desde abajo, parecen muy achaparradas. El hecho de considerar el punto de vista del espectador sería una innovación que solo más tarde



Fig. 4.- Salamanca, Agustinas Recoletas. Retablo mayor: Estatua de la Magdalena.



Fig. 5.- Salamanca, Agustinas Recoletas. Retablo mayor: Estatua de Santiago Mayor.



Fig. 6.- Nápoles, ubicación desconocida. Estatua de la Magdalena

introduciría en la escultura napolitana Finelli con sus figuras de bronce de la Cappella del Tesoro de la catedral de Nápoles.

Lo que sí es seguro es que Fanzago proyectó los nichos monumentales para las Agustinas Descalzas que acogerían los retratos funerarios de los fundadores. sería un error hablar de una colaboración de los dos artistas, porque Fanzago, justamente en los primeros años después del traslado de Finelli a Nápoles en la primavera de 1635, hizo todo lo posible para librarse de un rival indeseado¹⁵. Parece que esta incipiente rivalidad provocó que el escultor y el arquitecto no pudieran ponerse de acuerdo acerca de los monumentos funerarios. En todo caso, estatuas y nichos son completamente irrelacionables entre sí; una relación de proporciones dispares hace que las estatuas parezcan más pequeñas de lo que en realidad son¹⁶. Sin embargo, resultó una obra de conjunto que incluso tuvo sucesión: en 1649 se hizo otro monumento funerario doble para ser exportado a España. De nuevo se contrató a Fanzago para la arquitectura funeraria y a Finelli para los retratos.

Don Francisco Díaz y Pimienta, Capitán General del ejército y la Armada del océano, toma parte en 1647 en una expedición de castigo de Don Juan de Austria contra la el levantamiento de Nápoles¹⁷. El encuentro con el arte del retrato de Finelli le indujo claramente a encargar su propio monumento funerario en Nápoles; tal vez quiso imitar conscientemente el ejemplo de Monterrey, cuando encarga a Finelli los monumentos funerarios para él y su esposa. El 12 de enero de 1649, Pimienta manda desde Messina a dos agentes, Fernando de Urellana y Juan Méndez Henríquez a Nápoles, para que encargasen en su nombre a Finelli la ejecución del monumento funerario para él y doña Alfonsa de Vallecilla. Pimienta ya tenía una idea bastante determinada sobre la concepción del monumento; debía de ser de mármol, decorado con incrustaciones en color, y con un sarcófago de piedra negra, cuyos pies debían tener la forma de garras de animal. Pimienta querrá que la inscripción fuese igualmente en negro con letras de oro y quedara flanqueada por putti de mármol blanco portando antorchas. La coronación del monumento funerario debían ser las estatuas del

general y de su esposa, dándose gran importancia a que fueran hechas por su propia mano. El Obispo de Pozzuoli, aquel Martín León y Cárdenas para quien Finelli realizó a continuación una estatua honorífica, debía decidir sobre el emplazamiento. León y Cárdenas también poseía un dibujo del proyecto, según el cual debía ejecutarse el monumento funerario. 900 ducados podían gastarse para el monumento¹⁸.

Urellana y Méndez concertaron el contrato con Finelli el 1 de febrero de 1649. En JI se habla de las dos estatuas -de tamaño natural- incluyendo sus basas, que Finelli debía ejecutar personalmente antes de finales de abril de ese mismo año¹⁹. Se llegó a un acuerdo de pago de 500 ducados, que recibiría Finelli en cuatro plazos; los primeros 200 ducados fueron transferidos por Urellana ese mismo día²⁰. Los 400 ducados restantes se destinaron a los realizadores de los elementos arquitectónicos y decorativos de la tumba. Igualmente el 1 de febrero de 1649, se comprometieron los *marmorari Salomone Rapi y Antonio Rauzzino "di Dar finito Un Deposito, seu Interro de Pietra marmo lavorato mischio dei diversi Colori di Pietra con Urna di pietra negra Giarre, intagli, descrizione di lettere di oro In pietra negra con Puttini di Marmo con Torce all'estremi di detto deposito"*. De los 400 ducados (aquí llamados carlini de plata) correspondían a Cosimo Fanzago

250, "*del quale P detto deposito*"; Rapi y Ruzzino debían terminar el monumento funerario según su proyecto y en su taller. Finelli confirmó el acuerdo, señalando que a él sólo le correspondía la parte escultórica²¹. El reparto del trabajo entre Finelli y Fanzago fue así pues análogo al de los monumentos funerarios de Monterrey. No se sabe desgraciadamente nada del destino de los monumentos funerarios de Pimienta. Ello es lamentable especialmente teniendo en cuenta la comparación con los monumentos en Salamanca. No se menciona en los documentos el lugar de emplazamiento en el que fue enterrado Díaz Pimienta, y tampoco se puede averiguar a través de las biografías españolas corrientes. Murió en su barco en 1652, mientras estaba en el puerto de Barcelona. Gracias a su matrimonio con Alfonso Jacinto Vandálica de Velasco, Pimienta consiguió el título de marqués de Villares. Su residencia familiar se encontraba en Portugaleta (Vizcaya) y posteriormente en Barcelona. En ninguna de las dos ciudades se ha podido constatar hasta ahora la existencia de la tumba. La pregunta dirigida al actual Marqués de Villares (en Jerez de la Frontera) ha quedado sin contestación. Tal vez encuentre este artículo por casualidad algún lector, capaz de ayudar en localizar la ubicación de estas tumbas.

NOTAS :

*.Traducción del alemán de la licenciada Zulaika Bárbara Estada Kauert

¹ Véase Angela MADRUGA REAL, "Cósimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca", *Goya*, 125, 1975, pp. 291-297; en este caso, Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey, Salamanca, 1983 y "Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca", Ribera 1591-1652, de. por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA, Museo del Prado, Madrid, 1992, pp. 106-113.

² La razón de este cambio de ideas sigue sin aclararse tanto entonces como ahora. Tradicionalmente se ha dicho, que la hija natural de Monterrey, Inés de Zuñiga, fue la superiora de las Agustinas de Salamanca (véase C. FELTON y W. B. JORDAN eds., *Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto, 1591-1652*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1982, p. 170), es claramente falsa, pues nació en Madrid en 1640 (véase *Madruga Real* 1975, op. cit., p. 294). El argumento de que las medidas del retablo hubiesen influido negativamente en la armonía del complejo arquitectónico (véase *Madruga Real*, 1983, p. 53), tampoco convencen. Primero, generalmente no se tenían en cuenta estas consideraciones en España, y segundo, el altar que de forma especial se ha erigido dentro de la capilla, no hubiese podido molestar espacialmente al resto de la iglesia. Sigue existiendo el hecho de que las prebendas confiadas a Monterrey en 1630 por Urbano VIII, seguían exigiendo una fundación religiosa; véase *Ibidem*.

³ Carl JUSTI, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1903 (Leipzig, 1991), p. 285. Según la opinión de Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT (*A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven-Londres, 1980, p. 116), el equipamiento de la Agustinas Descalzas es el ejemplo mejor conservado de un conjunto barroco italiano en España.

⁴ *Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 87/11*: Andrea FASANO 1633, ff. 230v-232r: "el Cavallero Cosme Fanzago escultor se obligó por servicio de su alteza el señor Conde de Mont Rey Virrey desde Reyno di Nápoles de hacer un ornamento de Mármol para el Altar Mayor de la Capilla que su alteza hace en la Ciudad de Salamanca en el Convento de la Monjas de santa Ursula con sus Columnas con las cinco figuras ansi mismo de Mármol que son un Crucifisso con nuestra señora y santo Juan Evangelista Santiago el mayor y la Madalena y dichas figuras van al Remate del ornamento del Retablo y mas el ornamento de Mármol de quatro depositos dos Apoyadores para las Rejas y Una losa para poner en tierra sobre la...y toda esta obra de Mármol enbotido de piedras de diversos colores conforme los Disignios hechos y firmados..." Compárese la transcripción incompleta de Ulisse PROTA-GIURLEO, "Ricerche archivistiche per la storia dell'arte. Notizie napoletane sugli scultori carraresi Vitale e Giuliano Finelli", *Archivi d'Italia*, serie 2, 24, 1957, p. 147.

⁵ Véase MADRUGA REAL, 1983, pp. 53-55.

⁶ Los 1800 ducados "son tanto por causa de la Custodia de Metallo...Retablo...losa de tierra Resa Apuyador estatua de Mármol y otras obras; *Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 87/13*: Andra Fasano 1636, ff. 13v-14r. El mismo día, Fanzago hace otro contrato con Monterrey: "Cosme fansago se obliga de hacer por servicio de su alteza el señor Conde de Monte Rey la ynfrascrita obra: Dos Altares, de Colateral Mármol enbutidos, por ornamento de un santo Genaro B proporcion del echo por mano de Jusepe de Rivera el qual esta en poder de su alteza y otro a dichas proposición conforme al desño hecho en la pared de la casa del dicho Cavallero Cosmo dos cruciminetos quales han de hacer por dos Altares chicos conforme al desño..."; *loc. cit.*, f. 33v.

- ⁷ Las medidas de las estatuas son 172 x 85 cm (la Magdalena), 178 x 65 cm (María), 175 x 65 (Juan) y 173 x 74 cm (Santiago el Mayor).
- ⁸ Véase Elías TORMO Y MONZÓ, "Varietas obras maestras de Ribera, inéditas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916, p. 18; A. MADRUGA REAL, 1975, p. 295; Marcus B. Burke, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, 2 vols., Ph. Diss., New York University, 1979, pp. 64 y ss.; C. Felton y W. B. JORDAN 1982, p. 170; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Escultura italiana del siglo XVII en España", en *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, p. 471, nota 20. Desgraciadamente fue vana la búsqueda del contrato entre el virrey y Finelli. No se encuentra entre las actas del notario particular de Monterrey, Andrea Fasano, en los años 1635-1637, por lo que el contrato debió de hacerse 1634, cuando Finelli viajó a Nápoles, para asegurarse el encargo de las dos estatuas de los Apóstoles para la entrada de la Capilla del Tesoro de la catedral. En la primavera de 1635, Finelli se mudó definitivamente a Nápoles, y empezó inmediatamente con las estatuas. El 27 de febrero de 1636, Monterrey menciona las estatuas en una carta a Castel Rodrigo, y que éstas estuvieran realizándose en Nápoles (BROWN-ELLIOT, 1979, p. 268, nota 41). Su mandato finalizó el 2 de noviembre de 1637, pero no se marchó de Pozzuoli hasta agosto de 1638. Con JI llegaron a España todas las obras encargadas para las Agustinas Descalzas. Por ello, se puede fijar con seguridad la época de la realización de las estatuas en los años 1635-1637. Por la inscripción se ve que Don Manuel fechó su propio monumento funerario en 1635; en este momento ya debían de estar terminados los nichos de mármol realizados por Fanzago. No es seguro que Finelli terminara la estatua del Conde en el año de su llegada. Pero las estatuas retrato en las Agustinas Descalzas se asemejan estilísticamente mucho a sus obras romanas, de modo que se puede suponer una rápida terminación.
- ⁹ A. NAVA CELLINI, "Tracce per lo svolgimento di Cosimo Fanzago scultore", *Paragone*, 251, 1971, p. 55.
- ¹⁰ La restauración de las Agustinas Recoletas se realizó por Patina S.L. en 1986-1993. Se renovó la iluminación original de la iglesia. De las ocho ventanas de la cúpula, cinco estaban tapiadas por razones desconocidas, antes de la restauración, y las dos del presbiterio estaban solo parcialmente abiertas. Todo el espacio del crucero y el presbiterio tiene ahora una luz resplandeciente como hasta entonces solo tenía el cuadro del altar con la "Inmaculada Concepción" de Ribera.
- ¹¹ Véase U. PROTA-GIURLEO, 1957, p. 148; Elena SANTIAGO PAEZ: "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España", *Archivo español de arte*, 157-160, 1967, p. 122; A. NAVA CELLINI, "La scultura dal 1610 al 1656", *Storia di Napoli*, V, 1971, p. 798; F. BRAUEN, *Cosimo Fanzago and the 17th Century Neapolitan marble decoration*, Ph.Diss., Columbia University, 1973, pp. 252-256; A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Turín, 1982, p. 123; A. Madruga Real 1983, p. 128 y 1992, p. 110.
- ¹² El Cristo es de complejión fuerte, pero no es "vulgar", como lo clasificó Manuel GÓMEZ-MORENO, 1967, I, p. 296.
- ¹³ SPINOSA concede gran importancia a la escuela lombarda que tuvo Fanzago. Este llegó desde Bérgamo a Nápoles a la edad de 17 años; debió de haber tenido otro aprendizaje antes, y seguramente tuvo la posibilidad de observar de forma muy viva el desarrollo de la escuela de Bérgamo, así como también de Milán y de Pavía, donde trabajaban escultores como Annibale Fontana, Angelo Biffi, Gian Giacomo Alessi y Francesco Brambilla el Joven (A. SPINOSA, "Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli", *Prospettiva*, 7, 1975-1976, pp. 10-26).
- ¹⁴ Posiblemente se debe también a este desconocido la representación de la "Ascensión" del altar mayor de Santa Maria degli Angeli alle Croci, aunque esta es de madera pintada.
- ¹⁵ Fanzago debió de partir de la idea de que JI recibiría el encargo de los retratos. El que lo recibiera Finelli, le hizo temer por su posición como escultor predominante; veía en peligro el encargo del ciclo de bronce de la Cappella del Tesoro (véase G. B. PASSERI, *Las biografías de los artistas de Giovanni Battista Passeri*, ed. de J. Hess, Leipzig-Viena, 1934, p. 251: "Questi ritratti, per cagione del disegno fatto da lui (Fanzago) della Cappella nelle quale andavano situati dovevano esser fatti da lui medesimo essendo anche Scultore tanto che presosi di questo alterazione per ira si gettò al partito di spaventare il Finelli dal quale oltre che si vide da quello togliere l'occasione di fare li ritratti dubitò anche delle perdita delle statue da farsi di Metallo per la Cappella di S. Gennaro, e con quelle ne argumentava anche la perdita del primo posto che sosteneva"). Por otro lado, la elección de Monterrey demuestra la fama consolidada de Finelli como escultor de retratos, que no tenía rival en Nápoles. Esta fama la ganó rápidamente en los años después de separarse de Bernini a finales de 1628. Entre 1628 y 1631, cuando Monterrey fue embajador ante la corte papal; por la nunciatura de Giulio Sacchetti en Madrid en los años 20, esta familia tenía una relación especial con España. Sin duda se encontraron allí Giulio y Don Manuel, antes de volver a encontrarse en Roma a finales de los años 20. A través de esta vía, puede que Monterrey conociera y valorara a Finelli como escultor retratista, porque parece que querrá especialmente a Finelli para su retrato y el de su esposa: "il Vice-Re di quel tempo ch'era il Conte di Montereì desiderava da lui il suo ritratto e quello della moglie" (Idem, p. 250). Según Pascoli, Monterrey querrá contratarle inmediatamente después de la toma de su cargo: "appena giunto a Napoli gli fece scrivere, che voleva il suo ritratto, e quello della moglie" (L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, de architetti moderni*, Perugia, 1992, p. 867). También el largo trato que tuvo con Giovanni Lanfranco pudo influir en el encargo a Finelli. El pintor ya trabajó en Roma para Monterrey, y Jste le conminó a trasladarse a Nápoles en 1634 (véase G. P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, p. 376).
- ¹⁶ Los monumentos tienen unos diez metros, los nichos solos tienen cuatro metros y medio. Las estatuas impresionan como extremadamente pequeñas aun siendo mayor que de tamaño natural; sólo llenan los nichos hasta justo la mitad. Las aperturas de la pared son tan profundas, que los pedestales de las estatuas no sobrepasan el borde.
- ¹⁷ F. CAPECELATO, *Diario contenente la storia delle cose avventate nel Reame di Napoli negli anni 1647-1650*, vol. II. Parte I, Nápoles, 1852, p. 9, le nombra entre los consejeros del estratega de 19 años; G. CAMPANILE, *Notizie di nobiltà. Lettere*, Nápoles, 1672, p. 74, menciona a "D. Franc. Pimentel Capitano della Reale" igualmente en conexión con la revuelta de Masaniello. Para la biografía de Díaz Pimentia, véase la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, XVIII, Madrid, p. 911, así como A. y A. GARCÍA CARRAFFA: *Diccionario genealógico de apellidos españoles y americanos*, vol. XXVII, Madrid, 1955, pp. 59 y ss.
- ¹⁸ Del contrato entre Rellana, Méndez y Pimentia: "...en su nombre contraten, y se obliguen a pagar a Julian Finelli, Maestro estatuario en dicha Ciudad un Deposito, o entierro de piedra mármol labrado y embutido de diferentes colores de piedras con urna, de piedra negra, garras, Talas, descripción de letras de oro en piedra negra definición de niños de mármol con hachas, dos estatuas del dicho señor General y de la señora doña Alfonso de Valezilla su muger de mármol, sobre bazas todo en la forma que lo contiene Un Dizeno que esta en poder del ilustrísimo señor obispo de Puzoli que se servió de concertar todo lo referido acabado en toda perfección, siendo las dos estatuas de su misma mano, y todo a satisfacción del dicho señor Obispo y de los dichos dos señores en precio de nuevecientos ducados de adies carlines moneda de Nápoles pagados por tercias partes al principio medio y fin dela obra la qual h< de entregar por...del mes de Marco..." (*Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 317/11*; Vito Antonio RECUPERO, fol. 36-37).
- ¹⁹ Finelli se compromete "Di Dare finite Duo statue di Marmo gentile al Naturale delli detti Signori Generale francesco díaz Pimentia, et Dona Alfonso Vallesilla de Velasco sua moglie sopra Base di buono, et perfetto lavoro, et Magisterio di propria mano del detto Giuliano Finelli B so-

disfattione dell'Illustrissimo Monsignor Vescovo di Pozzuoli, et di detti signori D.Fernando et Giovanni Mendez henriquez conforme si dichiara in detta Procura; Et questo infrB, et per tutto il mese di Aprile primo Venturo del presente anno; Per prezzo di Docati Cinque Cento di questa moneta di napoli; In Conto delli quali detto Giuliano Dichiara haver ricevuto, et havuto dal detto signor D.ferdinando praesente, et dante di proprij denari del detto signor Generale Pimienta come dice per mezzo del Banco del Monte della PietB Docati Ducento di Carlini d'argento, ex oni (?) per delli quali ne quietà detto signor Don Fernando presente et per aquilinna stipulatione per li Restanti ducati tre Cento B Compimento di detti ducati Cinqueto deto signor D.ferdinando tanto come procure ut sopra quanto nel suo proprio principal nome, et In solidum con detto signor Generale Promette, et si obbliga Intieramente Dare, et pagare al detto Giuliano presente, b sua legittima person a quá In Napoli, cioP, Docati Cento di essi alla fine del Corrente mese di febraro; Altri docati Cento alla fine del mese di Marzo seguente del Corrente anno et li restanti ducati Cento per detto complimento. Consignando detto Lavoro pagarli detti restanti ducati Cento..." (*Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 317/11: Vito Antonio RECUPERO 1649, ff. 32v-35v*).

²⁰ "A d.ferando d'orellsano ducati ducento, e per lui a Giuliano Finelli scultore, se li paga In nome, e parte de proprij denari del signor eccellentissimo Don francesco dias piemienta del Consiglio di Guerra di Sua Maestá, e Capitan Generale dell'armata esercito del mare oceano In conto del prezzo di due statue di marmo gentili al naturale, una del detto signor Generale Pimienta, e l'altra della signora donna Alfonso Vaglientiglia de Velasco sua moglie sopra base, quale detto Giuliano hB promesso dare finite in frB, e per tutto il mese d'Aprile prossimo venture del Corrente anno di buono, e perfetto lavoro, e magisterio di sua propria mano B sodisfatione di detto Don fernando, dell'Illustrissimo Monsignor Vescovo di Pozzuoli, e di Giovanni mendez enriquez, in conformità dell'instrumento questo di stipulato per mano di notar Vito Antonio ricupero In curia di notare Domenico midea di Napoli, al quale, et alli patti in quello in omnibus s'habbia relatione -200-" (*Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco della PietB, giornale di cassa 1649, matr. 380, f. 253v*). Mormone ha publicado parte de esta orden de pago sin comentario; hasta hoy quedó sin mención (R. MORMONE, *Le sculture di Giuliano Finelli nel Tesoro di San Gennaro in Napoli*, Nápoles, 1956, p. 41).

²¹ Pimienta "Promette, et si obbliga Intieramente Dare, et pagare, cioè Docati Ducento Cinquanta di essi al s.Cavalier Cosmo Fanzago del quale P detto deposito con Il lavoro che hoggi se ritrova fatto al detto deposito, quale al presente P In Casa del detto signor Cavaliero Cosmo all'hora quando detti salomone, et Antonio Haverando dichiarato tenere In loro potere tutta l'opera del dudetto deposito con Il lavoro fatto per detto signor et Cavalier Cosmo...Et Mancandosi dalla Consignatura di detta opera ut sopra...si possa liquidare per quella suma, et quantitB di denari che all'hora haveranno Ricevuto" (*Archivio di Stato di Napoli, Notai del'600, 317/11: Vito Antonio RECUPERO 1649, ff. 37r-40r*).

²² Véase la nota 17; siguiendo a García Caraffa parece que el monumento funerario debe haberse encontrado en Portugalite, ya que el hijo de Francisco nació allí y más tarde, la familia está presente en Cataluña.

Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya.

Ismael Gutiérrez Pastor.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN.

El estudio de la vida y obra del pintor Nicolás Antonio de la Cuadra (San Julián de Musquiz, 1663 - Bilbao, 1728) desvela la formación de algunos pintores de origen periférico en la Corte y su posterior traslado al lugar de nacimiento, contribuyendo así a la difusión de los modos y formas de la pintura barroca de la escuela madrileña. En el caso de Nicolás Antonio de la Cuadra, tras la asimilación de la pintura madrileña, su destino fue la Villa de Bilbao y sus alrededores, donde desarrolló una abundante actividad como pintor y como agente artístico. El tiempo nos ha conservado un considerable número de obras de su mano, frecuentemente firmadas, lo que nos ha permitido analizar su personalidad.

SUMMARY.

The study of the life and work of the painter Nicolás Antonio de la Cuadra (San Julián de Musquiz, 1663-Bilbao, 1728) reveals the apprenticeship of some painters born out of the Court and their late return to their place of origin. That is one way of diffusion of the style and forms from the Madrid school of Baroque painting. In the case of Nicolás Antonio de la Cuadra, after learning the way of painting in Madrid, his destiny was the city of Bilbao and its environs, where He developed an important work as a painter and as an arts dealer. We have preserved an important number of his works and we can study his personality because most of them are signed usually.

I. INTRODUCCIÓN.

No siempre hay correspondencia entre el número de datos objetivos que conocemos sobre un artista y entre su producción; unas veces poseemos los datos y otras sólo las obras, y en ambas circunstancias nos encontramos con cierta incapacidad para emprender el estudio de estos artistas. Aún a sabiendas de que va a ser así vamos a intentar esbozar por vez primera el perfil humano y artístico del pintor vizcaíno del siglo XVIII Nicolás Antonio de la Cuadra, a partir de un conjunto de documentos ciertamente escaso, aunque de gran interés, y de un conjunto de obras muy abundante, si bien en ocasiones algo monótonas, que se extiende entre 1695 y 1728.

Poco a poco los más diversos aspectos del arte barroco en Vizcaya van siendo objeto de estudio y van quedando al descubierto. De todas las artes sin duda ha sido la pintura la que ha padecido un mayor abandono, debido en gran medida a la desaparición o dispersión de los conjuntos que llegaron a realizar algunos pintores de la segunda mitad del siglo XVII: los Bustrín, Martín Amigo, Vistral, ..., o los diversos miembros de la familia Rada: Andrés, Domingo y José Anselmo en la segunda mitad del siglo XVIII. Es probable que el nexo de unión entre ambos grupos de pintores lo fuese Nicolás Antonio de la Cuadra, formado en Madrid en pleno ambiente barroco y afincado en Bilbao durante el primer cuarto del siglo XVIII, hasta su muerte.

I. DATOS BIOGRÁFICOS.

Nicolás Antonio de la Cuadra fue hijo de Domingo de la Cuadra y de Cecilia de Montañó, quienes aparecen en las actas bautismales de sus nietos como vecinos y naturales de la villa de Somorrostro (Vizcaya). El futuro pintor fue bautizado el día 6 de noviembre de 1663 en la parroquia de San Julián de Musquiz, uno de los concejos de Somorrostro, actuando como padrinos Antonio del Alamo y Catalina de Llanos¹. El hecho de nacer en el Señorío de Vizcaya le otorgaba el estatuto de hidalguía. En algunas de sus más floreadas firmas hace acompañarse del Don que significa su estatus social. De estas mismas firmas se deduce que la educación de Nicolás Antonio fue suficiente y amplia como para manejar el latín, frecuentemente utilizado en ellas. Su vida y actividad profesional transcurrieron en Vizcaya y en Madrid principalmente, aunque una serie de circunstancias le llevarían también a trabajar en Burgos, Alava y Guipuzcoa.

Sobre su formación lo desconocemos prácticamente todo. No sería extraño que su iniciación en las artes del dibujo y de la pintura hubiesen tenido lugar en su tierra natal, quizá en Bilbao dentro del último tercio del siglo XVII, donde Martín Amigo se encontraba en plena actividad y admitía aprendices en su taller². Aunque hubiera ocurrido así, el estilo de este pintor no se detecta posteriormente en la obra de Cuadra. Por el contrario, sus primeras obras nos lo sitúan en el ambiente pictórico de la Corte, demostrando un estilo deudor del de Claudio Coello, de los discípulos de Francisco Rizi y, sin duda, del de Antonio Palomino (1655-1726).

Las primeras obras conservadas de Cuadra datan de 1695, cuando tenía algo más de treinta años. Su estilo es tan madrileño que, necesariamente, hay que suponerle una larga estancia en la Corte que le sirviera de formación complementaria. No sería extraño que el joven pintor, con los rudimentos del oficio aprendidos en Bilbao, se hallase en Madrid al menos diez años antes, desde 1685, de la fecha de sus primeras obras. Esto supone que en la década de 1685-1695 Cuadra pudo, si no conocer directamente a los grandes maestros de la escuela: Carreño y Rizi principalmente, al menos sus obras más vivas, y a sus discípulos: fundamentalmente a Coello, Palomino, Herrera Barnuevo, Isidoro Arredondo, Ignacio Ruiz de la Iglesia y Juan Vicente de Ribera, de quienes no desmerecen sus mejores obras.

No consta que Cuadra formara parte del taller de alguno de estos maestros. Su estilo, más colectivo que individual, estaba generalizado en las grandes decoraciones efímeras del reinado de Carlos II: la entrada de la reina María Luisa de Orleans en 1680 y su muerte en 1689, con las consiguientes exequias; la entrada también de la reina Mariana de Neoburgo; las



Fig. 1.- *Inmaculada Concepción*. 1698. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

grandes decoraciones teatrales del Buen Retiro, la llegada de Lucca Giordano a la Corte, en definitiva la generalización de un estilo plenamente Barroco, exuberante, sensual, de gran efectismo visual y cromático, proclive a la alegoría y a la mitología, por más que no se haya conservado.

En este ambiente debió moverse Cuadra cuando tenía entre veinte y treinta años. No sabemos que en este tiempo llegara a contraer matrimonio y tampoco se conocen referencias de sus amistades. En cuanto a sus tratos profesionales en Madrid, ha sido localizada el acta notarial de la tasación de las pinturas de Dña. Antonia María de la Puente, realizada en la Corte el 8 de octubre de 1698. Por ella consta que Cuadra vivía en la Calle de los Negros^{2 bis}.

A pesar de los muchos años que median entre una hipotética formación por los años 1680-1685 y la única obra que recoge Ceán Bermúdez: el *retrato de un obispo carmelita*, fechado en 1695, no debió ser en estos años pintor prolífico. Al contrario, el mismo Ceán lo consideraba como un "profesor desconocido" y de "muchísima maestría", perteneciente a la escuela de Claudio Coello³. Quizá colaborase como oficial en algún taller o con algún maestro de mayor relevancia, permaneciendo así en un anonimato que no se rompe hasta que tuvo más de treinta años.



Fig. 2.- *Inmaculada Concepción*. Col. A.S.V. (en paradero desconocido).

A Bilbao regresó cuando tenía 43 años, doce años más tarde de la última fecha en que se documenta la actividad conocida de Martín Amigo. En 1706 estaba en la Villa contrayendo matrimonio el 6 de junio en la iglesia de Santiago con Manuela de Villalón Gil, natural de Bilbao e hija del dorador Manuel de Villalón⁴. De este matrimonio consta el bautismo en San Nicolás de Bilbao de Cecilia Micaela el 17 de agosto de 1718⁵; de Rafael José el 20 de octubre de 1719⁶ de Gertrudis Juliana el 17 de febrero de 1722⁷; de Micaela Nicolasa el 30 de octubre de 1724⁸; de Miguel el 19 de abril de 1727⁹. Sin embargo, en el testamento y codicilo del pintor constan otros hijos, tanto mayores como menores, alguno de los cuales, como Nicolás Manuel, José Rafael o Ana Francisca no aparecen bautizados en esta parroquia. Esto hace sospechar que el matrimonio debió viajar al ritmo de sus encargos y que quizá nacieran en Burgos, en donde Cuadra trabajó continuamente a partir de 1712. Algunos de estos hijos emparentaron con pintores y doradores de la zona, especialmente Cecilia de la Cuadra que casó con Andrés de Rada, natural de Sesma (Navarra), uno de los más activos doradores del antiguo obispado de Calahorra¹⁰. No sabemos que relación pueda unir a Nicolás Antonio con Juan Antonio de la Cuadra, quien en 1763 firmó un bodegón, cuya grafía recoge Oña Iribarren¹¹.



Fig. 3.- *Título de Marqués de Canillejas. 1696: Inmaculada Concepción* (fol. 1 vº). Madrid, col. privada.

La reconstrucción de la vida familiar de Nicolás Antonio de la Cuadra es por tanto incompleta. El pintor murió el 15 de diciembre de 1728, siendo sepultado al día siguiente en la iglesia de San Francisco de Bilbao¹². En su testamento, dictado al notario Juan Jerónimo Zugasti el 24 de mayo de 1724 (13), se precisan datos de gran interés y a veces aparentemente contradictorios, como el hecho de llamar Miguel a su padre y no Domingo, como dice la partida de bautismo. Mandaba amortajarse con el hábito de San Francisco y ser enterrado en la parroquia de San Nicolás de Bilbao, en uno de los sepulcros de la cofradía. Las misas encargadas por su alma quedaron dispersas por los Recoletos de Vitoria, la parroquia de San Julián de Musquiz, San Nicolás y San Francisco de Bilbao y San Mamés de Abando. Aún estaba casado con Manuela de Villalón y Recacoechea, quien no había aportado bienes al matrimonio. Los hijos aparecen relatados en el siguiente orden: D. José Antonio, D. Nicolás Manuel, D. José Rafael, D^a Ana Francisca, D^a Cecilia Micaela y D^a Gertrudis Juliana, todos en "edad infanzia y pueril"; además la esposa estaba embarazada de tres o cuatro meses, lo que queda declarado a efectos del reconocimiento legítimo del futuro vástago.

Su profesión le había permitido comprar unas casas y tierras en el término de la Calleja, del barrio de Las Fig.



Fig. 4.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Retrato alegórico de Carlos II (fol. 4 rº).



Fig. 5.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con las alegorías de la Liberalitas y del animi Robur (fol. 4 vº).



Fig. 6.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con Mercurio y Argos (fol. 5 vº).



Fig. 7.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con la Sinceritas (fol. 7 rº).



Fig. 8.- Titulo de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con la Animi candor, la Modestia y Niños jugando con una cabra (fol. 7 vº).



Fig. 9.- Titulo de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con la Stirpis splendor, la Fidelitas y Niños jugando (fol. 8 vº).



Fig. 10.- Titulo de Marqués de Canillejas. 1696: Orla decorativa con el Dignitas premii y el Virtus premiata (fol. 8 vº).

Llanas de Somorrostro. Aunque las compró a D. Martín Tomás de Meñaca, marido y heredero de D^a María Luisa de Escalante, habían pertenecido en parte a su padre, quien las perdió como pago de una deuda. A través de este rasgo se nos muestra el pintor como un hombre tenaz, que intenta rehacer un patrimonio familiar perdido. En este sentido, el testamento también revela que Nicolás Antonio de la Cuadra estaba al cargo de la administración de un mayorazgo "de corta entidad" en la ciudad de Jaén, perteneciente a su hermano Antonio de la Cuadra, que residía en Lima.

El capítulo profesional está representado en el testamento por el encargo de "veintidós o veinticuatro lienzos de la vida de San Antonio" para el convento de los Recoletos de Vitoria, entregados en parte, pero a falta aún de once. Este encargo estaba parcialmente cobrado, aunque faltaban por ejecutar algunos lienzos y por entregar otros ya acabados: "ocho de ellos en esta mi casa en buen estado y para concluir". A su mujer dejaba encargado que algún pintor de la villa, "con el beneplácito y agrado del dicho Rdo. P. Guardián", los acabase y entregase.

Entre los albaceas figura un pariente, Agustín de la Cuadra y un alguacil del Santo Oficio de la Inquisición de Navarra, Joaquín de Basave, vecinos de Bilbao.

El testamento va firmado con buena caligrafía, de

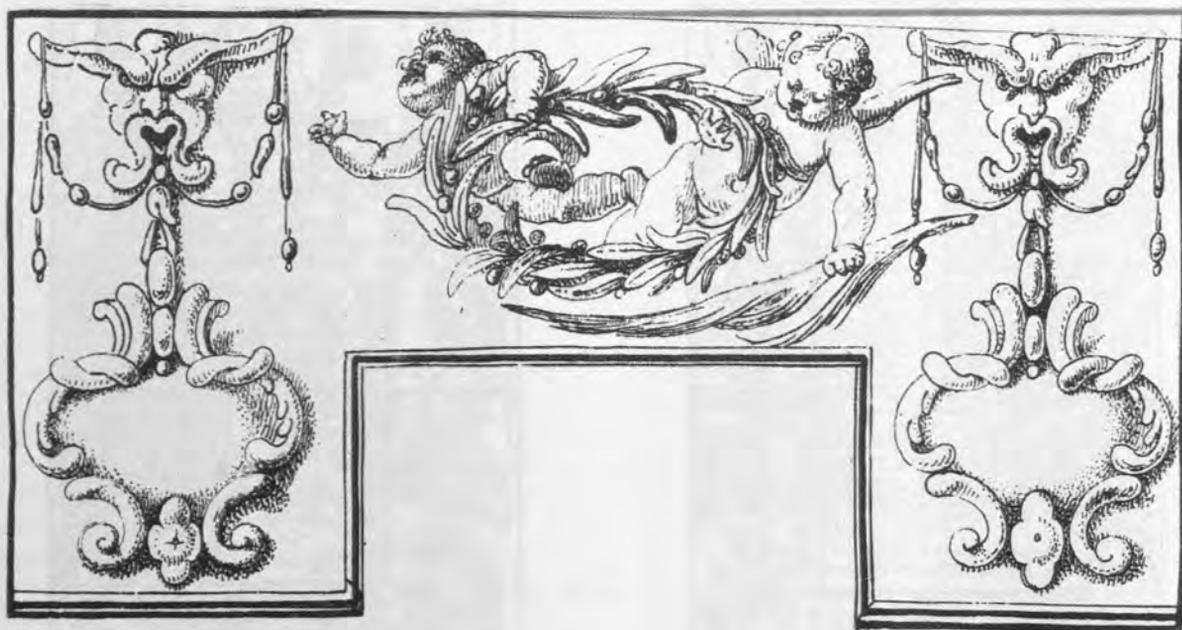


Fig. 11.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Colofón (fol. 9).

letra redonda y legible, por lo que la salud del pintor debía ser no del todo mala. La prueba es que aún vivía cuatro años después. El 9 de noviembre de 1728 redactó ante el mismo notario un codicilo con algunas nuevas disposiciones¹³: el entierro sería en San Francisco, en vez de en San Nicolás, en una sepultura de Don Manuel de Recacoechea, tío de su mujer. Uno de sus hijos, D. Antonio José, había tomado el hábito de San Francisco. D. Nicolás Manuel estaba a punto de ello en el mismo convento. Además había nacido hacía 18 meses su hijo Miguel, según una apostilla final del documento. Había cumplido con el encargo del convento de San Antonio de Vitoria (*sic*), pero añade que se había comprometido a dorar y pintar la tribuna del Ayuntamiento en la iglesia de Santiago de Bilbao, del cual había percibido un tercio del dinero, aunque tenía hecho más trabajo. Desde el punto de vista económico, en este tiempo no había recibido ninguna cantidad de la administración del mayorazgo de Jaén, pero había prestado dinero a D. Joaquín de Basabe: dos cantidades, una de 50 doblones de a dos escudos de oro en 1726, y otra de 270 escudos de plata en 1728, mandando que se cobraran.

Los albaceas, por las ocupaciones que tenían los antiguos, fueron sustituidos por D. Manuel de Recacoechea y por la mujer del pintor Manuela de Villalón, sobrina del anterior. No sabemos si alguno de los testigos puede

relacionarse con la pintura: fueron Manuel de Tercilla, natural de Villarcayo; José de Arrospide, Juan Bautista de Basabilbaso, Joaquín de Achutegui y Crispín de Arrastia.

III. OBRA Y ESTILO.

La literatura artística española nos proporciona algunos datos de primera mano sobre Nicolás Antonio de la Cuadra. Ceán Bermúdez nos facilitó la noticia de la existencia en el convento de la Carmelitas Calzados de Madrid de un *retrato de Obispo Carmelita*, firmado y fechado en 1695, cuyo estilo a su juicio denotaba la influencia de Claudio Coello, "pintado con mucha maestría y estilo por este profesor desconocido, según la firma. El cuadro es grande y bien compuesto, con un trozo de arquitectura bien entendida; y según el estilo pertenece a la escuela de Claudio Coello"¹⁴. La información de Ceán Bermúdez era de primera mano, resultando curioso que Palomino, riguroso contemporáneo de Cuadra, no lo cite en su *Parnaso español pintoresco y laureado*. Quizá la escasa obra producida con independencia durante su estancia en Madrid y su abandono de la Corte hacia 1706 hicieron que su nombre fuera olvidado.



Fig. 12.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Detalle de nueve alegorías.



Fig. 13.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Detalle de nueve alegorías.

Por desgracia desconocemos el paradero de este retrato, si es que se conserva, pero esta vinculación a Coello queda bien patente en la *Inmaculada Concepción*, firmada y fechada en 1698, recientemente adquirida por el Museo de Bellas Artes de Bilbao (Fig. 1), que sin duda alguna es una de sus obras maestras. Cuadra hace alarde de plena madurez y de personalidad combinando diversos modelos concepcionistas, de Carreño a Coello y Palomino, para crear el suyo propio, dotado de una ampulosidad, dinamismo y colorido plenamente barrocos. La línea del dibujo ciñe con firmeza el contorno del manto azul de la Virgen, cuya densidad destaca sobre el ligero celaje del fondo. La figura se impone con su fuerte aplomo sobre el espacio celeste en el que revolotean varias figuras de angelitos desnudos, algunos con las rubias cabelleras trenzadas, tan comunes en las obras de Coello¹⁵.

IV. EL TÍTULO DE MARQUÉS DE CANILLEJAS.

En letras capitales y en latín está firmado el primero de los nueve folios de pergamino, con dibujos a pluma a toda página o formando orlas, de que se compone el nombramiento de Marqués de Canillejas, expedido por Carlos II a favor de D. Gonzálo Guillermo Fernández de Córdoba el 20 de agosto de 1696 (Madrid, colección privada) (16). Se trata de un bello manuscrito, forrado en terciopelo rojo, con cantoneras de plata repujada, en cuyas hojas escritas generalmente por las dos caras se distribuyen un tema religioso, dieciocho alegorías sobre las virtudes premiadas del buen cortesano, dos temas mitológicos con otros dos de niños jugando y un retrato alegórico del rey Carlos II, todo en el siguiente orden:

Fol. 1. de papel verjurado. En blanco.

Fol. 2. Pergamino. En blanco.

Fol. 3. Pergamino. Blanco en el rº. En el vº luce un espléndido dibujo de la *Inmaculada Concepción* (Fig. 3), en el que el dibujo inicial fue sustituido poco a poco por puntos indicadores de la distinta intensidad de los sombreados de los paños del manto. Así mismo la ligereza de los cuerpos infantiles aparece expresada con líneas de puntos muy ligeras, lo mismo que el gran disco solar radiante sobre el que se recorta la imagen de la Virgen. En la parte inferior del recuadro de triple línea que limita el dibujo aparece la firma y la fecha: "Aº. M.DC.XCVI. D.NICOLAVS ANTONIVS A QVADRA. DELIN. MATRITI".

Fol. 4. Pergamino. Representa un conjunto arquitectónico, precedido de dos gradas escalonadas y acabado en una exedra cóncava. En su centro, dentro de un marco ovalado decorado con ramas de laurel, aparece el *Retrato del rey Carlos II* (Fig. 4), vestido con traje negro y sencillo cuello blanco. De bellísima composición asimétrica, con un ala plegada y otra, la derecha,

explayada en la misma dirección hacia la que extiende la cabeza, es el águila imperial que posa sus garras sobre una cartela escultórica con el nombre del rey en el centro, cuyas formas se adaptan a las gradas. En tres niveles distintos, rodeando el retrato regio, se distribuyen las siete personificaciones de las virtudes cardinales y teologales: la Caridad y la Esperanza sentadas en las gradas a los lados de la cartela; la Templanza y la Justicia flanqueando la imagen del rey; y, rematando la composición, la Prudencia, la Fe y la Fortaleza.

Las figuras de las Virtudes aparecen representadas en distintas escalas y con diferente cánon, lo que, unido a la concavidad del marco arquitectónico, acentúa el efecto monumental de la ilustración. La simetría de la composición es absoluta, con la salvedad del águila, cuyo ala explayada introduce un elemento dinámico que completa la gesticulación de las virtudes. La composición tiene caracteres más propios de la estampa y de la ilustración del libro barroco que de una verdadera pintura, y en realidad es deudora de otra imagen anterior creada por Teodoro Ardemans y grabada por I. F. Leonardo, como frontispicio de la *Historia de la Nueva España*, de Antonio Solís, editada doce años antes, en 1684. Cuadra la enriqueció aún más a base de incrementar las figuras, entre las que el águila tiene una destacada presencia y un notable valor heráldico^{15 bis}. Pero de cualquier modo es una de las más bellas composiciones alegóricas sobre la figura de Carlos II creadas por los pintores madrileños. Es también un buen ejemplo del grado de absorción que Cuadra hizo de la cultura de barroco efímero, tan común en la Corte madrileña de fines del siglo XVII.

Fol. 4 vº. Pergamino. Este folio marca el comienzo de una estructura de distribución entre motivos ornamentales y escritura que se repite a lo largo de todo el manuscrito. Arriba, en el centro, preside la composición el escudo real del papel sellado de 1696. Alrededor de toda la hoja se extiende una orla decorativa de unos 5,5 cms., que deja en el centro una caja de escritura de 18 x 8 cms. aproximadamente. A partir de sendos mascarones situados a los lados de escudo real se extiende un conjunto ornamental a base de grandes roleos carnosos, con niños enzarzados en ellos, hornacinas y cartelas con letreros que identifican a las figuras alegóricas que se cobijan bajo ellas, recortando sus delicadas siluetas sobre fondos de cielo.

En esta página aparece en la hornacina de la izquierda la *LIBERALITAS* (Fig. 5), una figura alada que derrama dones de un cuerno de la abundancia y que lleva en la mano un corazón ardiente. Como la mayoría de estas alegorías, tiene su fundamento en la *Iconología* de Ripa, según iremos viendo. Esta figura quizá pueda identificarse con la personificación del concepto de la Piedad: "lleva alas a la espalda y va vestida de rojo,



Fig. 14.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Detalle de Mercurio y Argos y de Baco y Ceres.

pintándose una llama encima de su cabeza. Pondrá la mano izquierda sobre su corazón, mientras que con la diestra ha de estar vaciando una gran cornucopia llena de cosas útiles para el vivir humano¹⁶.

La segunda alegoría es el ANIMI ROBVR, ejemplificada mediante un Hércules vestido con la piel del león de Nemea y con la clava en la mano derecha. Quizá sea la Fortaleza de ánimo, aunque en Ripa se ejemplifica con una figura femenina¹⁷.

Fol. 5 r^o. Pergamino. Mantiene la misma composición en la orla que el folio anterior, con la salvedad de que el sello real ha sido sustituido por un óculo arquitectónico a cuyos lados se adhieren dos cabezas de querubes con las alas explayadas, un elemento inspirado en los repertorios ornamentales de Borromini.

Las alegorías de esta página van rotuladas como DIVINORVM COGNITIO y ESTVDIVM, situadas a la izquierda y a la derecha de la orla respectivamente. Las dos tienen su fuente de inspiración en Ripa. La primera representa al *Conocimiento* bajo la forma de una mujer joven, que lleva en las manos una antorcha y un libro abierto¹⁸. La segunda representa al *Estudio*, como un joven de rostro pálido, sentado, con un libro en la mano izquierda, y con un cálamo en la derecha en actitud de escribir; son complementos de su iconografía tanto el gallo, como la lámpara de aceite encendida¹⁹.

Fol. 5 v^o. Pergamino. (Fig. 6) Bajo el rótulo NON STVLTI aparece representada una especie de alegoría de la Pintura, una mujer con la espalda desnuda, vuelta hacia un caballete con un lienzo, sobre el que hace ademán de pintar, mientras lleva la paleta en la mano izquierda. Con sus pies pisa a una figura con los ojos vendados y las orejas de asno. No hemos hallado ningún paralelo en la obra de Ripa.

La segunda alegoría de este folio carece de rótulo identificativo. Representa a una mujer sentada en los lomos de un león y que lleva en la mano derecha el caduceo de Mercurio. Quizá se relacione con alguna de las varias representaciones de *la Fuerza*: bien la Fuerza sometida a la Elocuencia, bien sometida a la Justicia²⁰.

La mitad inferior de este folio introduce una variante respecto a los precedentes, pues esta zona está ocupada por una magnífica representación de *Argos y Mercurio*, con el pastor adormecido, lo mismo que su mastín, y la vaca, mientras Mercurio, semidesnudo, con el petacho y las sandalias aladas, desenfunda la espada después de haber abandonado la flauta. El mayor tamaño de estas figuras, al igual que ocurre en la Inmaculada inicial y en el retrato alegórico de Carlos II, permite apreciar mejor la calidad del trazo continuo, tenso y seguro de estos dibujos de Cuadra, lo mismo que su capacidad para el manejo de la pluma y la tinta, logrando matices y volúmenes a través del rayado concentrado en contraste con las superficies limpias. A la vez es un excelente

ejemplo de tema mitológico relacionado con los conceptos y representaciones alegóricos, tal y como se trabajan en la escuela madrileña a fines del siglo XVII; mientras la figura de Argos se halla bajo la hornacina de la figura rotulada NON STVLTI, la de Argos se sitúa bajo la de Elocuencia.

Fol. 6. Pergamino con orla de similar estructura decorativa, en la que la mitad inferior está ocupada por dos figuras sentadas y enfrentadas; la de la izquierda es un hombre coronado de hojas de roble o encina, que lleva en la mano derecha acaso unas uvas; en el lado opuesto, una mujer con un manojo de espigas en el regazo y una hoz en la diestra quizá represente a Ceres. Las dos alegorías de las hornacinas aparecen, una bajo el letrero FORTVNARVM *Opulentia*, una figura coronada de hojas y flores, con un cuerno de la abundancia volcado, repleto de frutos y riquezas, con unas espigas en la mano izquierda. Tal es la personificación de la *Abundancia* en la *Iconología* de Ripa²¹. La otra está identificada como ANIMI FIRMITAS (Entereza de ánimo), una joven asida a una robusta columna, con la mano armada con una espada y puesta sobre una llama. Quizá pueda identificarse con la *Seguridad* de Ripa, "aquella clase de firmeza que siente el hombre en cuando respecta a su estado condición,..., sin que tema la amenaza o el peligro de verse sacudido por ninguna mudanza"²².

Fol. 6 v^o. Pergamino. Las dos alegorías representadas son la IMPIGRITAS, caracterizada como un joven alado que lleva en la mano derecha un reloj de arena y una espuela en la izquierda; su pie apoya sobre un basamento, junto al cual, por el lado derecho emerge el sol. Y la VIGILANTIA, una mujer con un candil encendido en la mano derecha y junto a ella una grulla que lleva una piedra en la pata. La trasposición del concepto de Ripa es en este caso literal²³.

Fol. 7. Pergamino. (Fig. 7) Sin rótulo, la primera alegoría representa a una joven con un globo terráqueo al hombro y una serpiente enroscada en el brazo izquierdo. Es la *Inteligencia*, tal y como la caracteriza Ripa²⁴. La segunda figuración es la SINCERITAS, una doncella que lleva en las manos una paloma blanca y un corazón²⁵.

Fol. 7 v^o. Pergamino. (Fig. 8) Bajo el rótulo ANIMI CANDOR se representa a una joven que lleva en la mano derecha un lirio o una azucena y sobre el pecho un sol impreso²⁶. La segunda alegoría es la MODESTIA, una mujer que Ripa caracteriza como vestida de blanco, con un cíngulo dorado, con la cabeza ligeramente inclinada, sin adornos, pero llevando en las manos un cetro en cuyo extremo se ve un ojo²⁷.

En la mitad inferior de la hoja, los temas mitológicos que implicaban variaciones notables de composición han sido sustituidos en este caso por una serie de niños desnudos, tres de los cuales juegan cabalgando sobre una cabra, mientras que otro llora tendido en el suelo ante el



Fig. 15.- Título de Marqués de Canillejas. 1696: Detalle de los niños jugando.

miedo que le produce una máscara teatral (Fig. 15). El espacio en el que sitúan estas figuras presenta la curiosa combinación del naturalismo y de la ficción; de los basares de las hornacinas en las que se alojan las figuras alegóricas penden festones frutales y cintas, cuyas sombras se proyectan sobre la pared; pero a la vez los niños juegan al aire libre en un paisaje de suaves lejanías; sus cuerpos rotundos, trazados con la línea tersa y precisa que caracteriza toda esta obra, adquieren aún mayor volúmen gracias al sombreado. De nuevo en este dibujo surge una estrecha relación, no sólo formal, sino también temática, con ciertos dibujos de Claudio Coello, como el de los *Amorcillos jugando con un asno* (Florenca, Uffizi)²⁸.

Fol. 8. Pergamino (Fig. 9). Las dos alegorías de este folio son el STIRPIS SPLENDOR y la FIDELITAS. El primero es lo que Ripa identifica con la *Nobleza* (esplendor de las estirpe o del linaje), caracterizada como una mujer ricamente vestida, con una estrella en la cabeza, una lanza en la mano derecha y una figura de Minerva en la izquierda, símbolos de la fama lograda bien con las armas, bien con las letras²⁸. La representación de la *Fidelidad*, con una llave en las manos y acompañada de un perro, procede también directamente de Ripa²⁹.

En la mitad inferior de la hoja se repite el tema de los niños jugando sobre un similar fondo espacial: dos de ellos se cubren las cabezas con telas y otros juegan con una lanza.

Fol. 8 vº. Pergamino (Fig. 10). La última hoja completa, tanto en lo decorativo, como en la caja de escritura, respeta el esquema general, pero vuelve a introducir nuevos temas. Así, en el óculo, donde hasta ahora había representado un jarrón con flores, se ve un paisaje montañoso con un sol al lado izquierdo, señalando quizá el ocaso. En la mitad inferior de la página la decoración se ha vuelto más arquitectónica, con consolas laterales sobre mascarones, de donde parten unas cintas que van a enlazar con festones de frutos agrupados sobre los frontones curvos y avenerados del centro de la composición, muy parecidos a los que Juan Vicente de Ribera utilizó en la capilla de las Formas de Santa María de Alcalá de Henares^{29 bis}. Entre las formas de esta arquitectura dos niños llevan sobre sus cabezas jarrones con frutas, hojas y cintas.

Las dos alegorías son, en primer lugar, el *Mérito* (DIGNITAS PREMII) representado como un anciano coronado de laurel, con el brazo derecho armado y con un cetro, mientras en la mano izquierda lleva un libro³⁰. La VIRTUS PREMIATA o el *Premio* es, según Ripa, un hombre vestido de blanco, que lleva en las manos un ramo de palma y encina, símbolos del honor y de la utilidad, y una corona³¹.

Fol.9 Pergamino (Fig.11). La hoja sólo está decorada en la parte superior con los mascarones de los que



Fig. 16.- *Vissitación*. c. 1708. *Pasajes de San Juan* (Guipúzcoa); Parroquia de San Juan Bautista.

cuelgan cartelas. Entre los dos Cuadra dibujó en escorzo dos figuras de ángeles portando una corona de laurel y una palma de triunfo.

V. ESTABLECIMIENTO Y ACTIVIDAD EN BILBAO.

Con motivo de su boda en 1706, o poco antes, Nicolás Antonio de la Cuadra se estableció en Bilbao, aunque sin perder contacto ni con Madrid, ni con cualquier otra ciudad en donde existiera posibilidad de trabajo. A partir de estas fechas encontramos a Cuadra en algunas otras ocasiones en Madrid, aunque no siempre con la precisión de datos que sería deseable. El Conde de Polentinos dió a conocer la existencia de un lienzo de los *Desposorios místicos de Santa Catalina, con San Juan Bautista* en el convento de los Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo a fines del siglo XVIII. Era un lienzo de grandes proporciones, 3 varas de ancho por 2 de alto (unos 2,5 por 1,65 ms. aproximadamente). Su temática, concebida en forma de sacra conversación, nos hace de nuevo recordar las composiciones similares de Claudio Coello, conservadas en el Museo del Prado³².



Fig. 17.- Santiago Apostol. Burgos, catedral.

En los datos documentales sacados del *Libro de Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz* de Bilbao encontramos que, cuando la Cofradía tuvo que proveerse de un paso procesional de la Flagelación para sus funciones litúrgicas hacia 1705-1706, esta gestión le fue encargada a Nicolás Antonio de la Cuadra, quien la solventaría en Madrid, y más tarde también pintaría el grupo escultórico³³. Como puede observarse son las fechas en las que el pintor se reintegra a la actividad artística bilbaína y, desde su conocimiento de la situación madrileña, puedo también desarrollar labores de intermediario artístico. Esta privilegiada posición fue la causa de que en 1719 diseñara las figuras de tres sayones para el mismo paso de la Flagelación y que, en un proceso de renovación, en 1723 se le pagara al escultor Raimundo Capúz la figura del Cristo de los Azotes de dicho paso, que también había diseñado Cuadra³⁴. Quizá con estos encargos madrileños haya que relacionar la presencia del pintor en Madrid entre los días 8 y 14 de abril, alojado en la hospedería del Paular³⁵.

VI. LA VISITACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE PASAJES SAN JUAN (GUIPUZCOA).

Tras su establecimiento en Bilbao, una de las primeras obras documentadas de Nicolás Antonio de la

Cuadra de las que se tiene noticia es el lienzo de la *Visitación* del retablo mayor de la parroquia de Pasajes de San Juan (Guipuzcoa). Las obras de este espléndido conjunto barroco dieron comienzo en 1708, estando a su cargo el arquitecto Sebastián de Lecuona³⁶. Se trata de un retablo barroco con grandes columnas salomónicas, en cuya estructura conviven cuatro esculturas atribuidas a Felipe de Arismendi y tres pinturas, de las cuales al menos la *Visitación* tiene todos los rasgos estilísticos de Cuadra, mientras que los óvalos del *Bautismo de Cristo* y de *Salomé con la cabeza del Bautista* pertenecen a otra mano más torpe.

La *Visitación* (Fig. 16) se sitúa en el centro de la calle principal del retablo, entre el ostensorio y la escultura de San Miguel Arcángel. Es este tema que conservamos de Cuadra, sin duda alguna la más interesante por el grado de concentración de los personajes y por la eliminación de los espacios secundarios que el formato vertical impone. Procediendo una de las tres versiones de de una estampa de Rubens, que el pintor también utiliza en las versiones de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y de la Casa de la Misericordia de Bilbao en fechas posteriores, en esta de Pasajes ha desaparecido el protagonismo de la arquitectura y las figuras quedan más trabadas. De todas ellas, sólo la de Santa Isabel permanece inalterable en las tres versiones; todo lo demás admite más o menos variantes, siendo especialmente significativo en esta versión de Pasajes el gran desarrollo de la gloria celestial, con niños de cuerpo entero, y su luz diagonal, así como el perrillo que salta sobre las faldas de la Virgen. Su colorido se encuentra más entero que el de las restantes versiones, especialmente los ocres amarillos y verdes de las ropas de Santa Ana y los azules y carmines de las de la Virgen. Asimismo, el dibujo contribuye a acentuar el volumen de las figuras principales, resaltando las hendiduras y profundidades de los plegados.

VII. LOS TRABAJOS PARA EL ARZOBISPO DE BURGOS D. MANUEL FRANCISCO NAVARRETE Y LADRÓN DE GUEVARA.

Aproximadamente desde 1712 Nicolás Antonio de la Cuadra aparece vinculado a las empresas pictóricas promovidas por el arzobispo de Burgos D. Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara (1705-1723)³⁷. El 13 de abril de 1711 el cabildo de la catedral de Burgos se dio por enterado de los deseos del arzobispo de renovar la antigua serie de retratos de los prelados de la Diócesis y de que se hiciera la relación de todos ellos, según su antigüedad, de lo que quedaron encargados el Abad de San Quirce D. Antonio de Arteaga, el Capiscol



Fig. 18.- San Indalecio. Burgos, catedral.



Fig. 19.- Constantino I.



Fig. 20.- Vicente I.



Fig. 21.- Sebastián I.



Fig. 22.- Ansurio I.



Fig. 23.- Diego I.



Fig. 24.- Sancho, abad de Valvanera.



Fig. 26.- Gómez.



Fig. 25.- Munio.



Fig. 27.- Pascual.



Fig. 28.- Cartela.

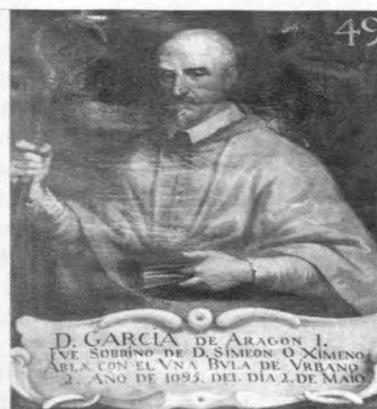


Fig. 29.- García de Aragón I.



Fig. 30.- Mauricio I.



Fig 31.- Lope de Fontecha.



Fig 32.- Juan Cabeza de Vaca.



Fig 33.- Alonso de Illescas.



Fig 34.- Alonso de Cartagena.



Fig 35.- Iñigo López de Mendoza.



Fig 36.- Francisco Pacheco de Toledo.



Fig 37.- Cristobal Vela.



Fig 38.- Fernando de Acevedo.



Fig 39.- Fray José González.

D. Juan de Salas y los archiveros D. Juan Ruiz de Pinedo y D. Angel de Aspiazu. Las pinturas surgidas de este encargo, en total ciento doce retratos y diez cartelas con leyendas de los obispos, arzobispos y cardenales que ocuparon la sede de Burgos y las incorporadas a ella, desde el apóstol Santiago hasta el propio arzobispo Navarrete y Ladrón de Guevara, constituye el núcleo más importantes de la obra de Cuadra, no exento de una cierta monotonía. La síntesis del proceso histórico de este encargo ha sido reflejada con más o menos precisión por todos los historiadores de la catedral burgalesa³⁸.

A partir del 30 de septiembre de 1712, fecha en la que el Cabildo metropolitano de Burgos dio el visto bueno al cuaderno formado por orden de antigüedad de todos los obispos y arzobispos de Burgos, así como a las leyendas ("operaciones y zelo a esta Santa Iglesia") que cada uno había de ostentar, -salvo en el retrato del donante, quién sólo quiso que se pusiera el año de su toma de posesión, dejando el resto en blanco para el día después de su muerte-, se debió de proceder a la pintura de toda la serie³⁹. El 17 de mayo de 1714 ésta debía ir muy avanzada, ya que, considerando que el "S^{or} arzobispo auia de poner en la sachristia mayor los retratos nuevos de todos los s^{tes} obispos y Arzobispos... y que en este supuesto y considerando no serían necesarios en esta S^a y Y^{sa} los retratos antiguos que en dicha sachristia mayor había los pedía su Yllustrísima para su palacio de Arcos", para lo cual se los dieron⁴⁰. En esta misma fecha algunos rótulos no estaban claros, pidiendo el obispo algunas rectificaciones a las fechas de posesión o de muerte, y otras cuestiones. Incluso en el transcurso de la ejecución se incorporaron nuevos obispos que, por lo avanzado de la serie ya no pudieron ocupar su lugar cronológico dentro del conjunto, como en el caso de Ato o Atilano (n^o 95), que "ocupa aquí el último lugar por estar la obra casi fenecida", según reza una de las cartelas.

En ningún momento los *Registros de Actas Capitulares* se refieren al autor de los retratos⁴¹, por lo que parece claro que la relación se establecía directamente entre el arzobispo y el artista, y su amplitud no fue óbice para que mucho antes de la muerte del arzobispo estuviera concluida.

La serie de obispos y arzobispos la sede de Burgos tapizó literalmente las paredes de la capilla de Santa Catalina en el claustro de la catedral burgalesa, desde la línea de la cajonería hasta las bóvedas. En ella la actividad de Nicolás Antonio de la Cuadra se limitó y no es poco a representar en dos series distintas, cada una con su numeración correlativa, por un lado a los obispos (desde el 1 al 95) y por otro lado a los arzobispos (desde el 1 al 17), además de otra serie de lienzos con cartelas para recoger las leyendas explicativas de los gobiernos de algunos prelados. Toda la complicada génesis épica e histórica de la diócesis de



Fig 40.- Diego de Tejada.

Burgos se encuentra sintetizada aquí, ya que incluye también los retratos de los obispos de las sedes de Oca, Gamonal y Valpuesta⁴², absorbidas por Burgos. Este conjunto arranca desde el *Apóstol Santiago* (Fig. 17) "PRIMER FVNDADOR DE LA SEDE DE OCA" y concluye con el retrato del arzobispo Navarrete, siendo los dos únicos lienzos que reciben un trato diferenciado entre todos los de la monótona serie. El esfuerzo de su creación, "que si todos fuesen parecidos a sus originales sería la cosa más rara y singular del mundo", según Ponz⁴³, fue sin duda la causa de que para plasmarla el pintor recurriera a repertorios variados de retratos preexistentes, utilizados de modo indiscriminado para captar poses y gestos expresivos, a pesar de la pretendida fidelidad y exactitud purista, desde un punto de vista histórico, del planteamiento del arzobispo comitente y de los archiveros encargados de redactar la relación nominal. Se rastrean en todo el conjunto varias fuentes de inspiración y fundamentalmente grabados flamencos; en primer lugar, la *Iconografía* de Van Dyck⁴⁴, para los obispos más antiguos de los cuales no existían retratos coetáneos de su momento histórico. Se producen de este modo algunas curiosas situaciones de las que es fácil darse cuenta con una ojeada muy general sobre toda la serie: Así, el retrato en el que Van Dyck representó a Peter Brueghel el Joven aparece en la



Fig 41.- Enrique de Peralta.



Fig 42.- Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara.

galería de los obispos de Burgos transformado en *D. Alonso de Cartagena* (nº 85). (Fig. 34) La utilización de los modelos de Van Dyck por Nicolás Antonio de la Cuadra es directa, de la estampa al retrato, en más de treinta casos, e indirecta en cuanto a gestos de manos, poses del cuerpo y giros de las cabezas, tono ampuloso y mundano, de afectada elegancia "vandickiana" en otros muchos, largos de enumerar, con el esencial cambio de las ropas por hábitos clericales, esclavinas y sotanas (véase Anexo I). A veces se han podido utilizar otras series o estampas sueltas, como es el caso del obispo *Munio* (Fig. 25), trasposición directa de un retrato grabado de Calderón de la Barca, o el de *D. Pedro* (nº 59) que sigue la iconografía del venerable Palafox.

Con anterioridad a la serie episcopal actual, la catedral de Burgos contó con otra galería de retratos, igualmente apócrifos en su mayor parte, pero que desde la segunda mitad del siglo XVI comenzaron a atenerse a los modelos naturales. Por iniciativa del cardenal *D. Francisco Pacheco* el 17 de septiembre de 1571 se pidió en cabildo que se hiciera la relación de todos los obispos para ponerlos en pintura, lo que ya estaba ejecutado en 1579, tomando como punto de partida al obispo *D. Simón* (1075-1082), que había trasladado la sede a Burgos. También se acordó que el retrato del cardenal Pacheco fuera de cuerpo entero⁴⁵. No constan qué pintor

o pintores realizaron esta serie, pero sí la rapidez del cabildo en ponerla en práctica e ir constituyendo progresivamente una galería iconográfica de arzobispos, quizá en relación directamente proporcional al paulatino empobrecimiento de los monumentos funerarios de los prelados, entre los que resulta excepcional el del arzobispo Peralta. Tras un intervalo de casi treinta años Diego de Leiva, Mateo Cerezo el Viejo y Juan Valle volvieron a pintar nueve retratos de prelados⁴⁶. Se puede conjeturar que los retratos de los arzobispos *D. Cristóbal Vela* (1580-1599), *D. Antonio Zapata* (1600-1604), *D. Alonso Manrique* (1604-1612), *D. Fernando de Acevedo* (1613-1629) y *D. José González de Villalobos* (1630-1631) fueron los pintados por Leiva entre 1628 y 1632 (Fig. 37, 38 y 39). Por su parte, Cerezo el Viejo pintaría en 1645 el de *D. Fernando de Andrade* (1631-1640). Sin embargo, con los retratos pintados por Juan del Valle parece que de nuevo se produjo una interrupción en la serie, o al menos no constan pagos a otros pintores: es probable que los retratos pagados a Valle en 1705 fueran los de tres prelados que de modo muy rápido se sucedieron en la sede burgalesa entre 1701 y 1704: *D. Juan de Isla* (1680-1701), *D. Francisco de Borja* (1702) y *D. Fernando Manuel de Mejía* (1703-1704). Estos tres encargos a tres pintores diferentes dejarían una laguna entre *D. Francisco Manso de Zúñiga* (1640-1655)



Fig 43.- *Martirio de los Santos Manuel, Sabelio e Ismael. 1713. Elciego (Alava). Parroquia de San Andrés.*



Fig 44.- *Martirio de Santa Margarita. 1713. Elciego (Alava). Parroquia de San Andrés.*

y *D. Enrique de Peralta* (1664-1679), ambos grandes mecenas de la catedral. No sabemos si sus retratos, como los de *D. Juan Pérez Delgado* (1657), *D. Antonio Paíno* (1658-1663) y *D. Diego de Tejada* (Fig. 40) (1663-1664) se hicieron en su momento. En otro orden de cosas, es evidente que, al comparar los retratos de todos estos obispos del siglo XVII con los más antiguos, se aprecia que, cuando existían retratos originales anteriores, Cuadra se sirvió de ellos para realizar los suyos a comienzos del siglo XVIII. Del mismo modo, es fácil observar que mientras los retratos de *Vela*, *Zapaia*, *Manrique*, *Acevedo*, *González de Villalobos*, *Andrade*, *Manso de Zúñiga*, *Peralta* y *Borja* proceden de modelos naturales o en relación con el natural, como es el de *Peralta* con su estatua funeraria, los esquemas flamencos surgen en toda su evidencia y elegancia en los de *Pacheco* trasposición del retrato de Joos de Momper, de *Paíno* que parece Ambrosio de Spínola y de *Tejada* que es copia del retrato del obispo de Grand Antonio Triest, todos según la *Iconografía* de Van Dyck. Sólo en el caso de *D. Francisco Manso de Zúñiga* conocemos un grabado coetáneo de Gregorio Fosman, que pudo servir de modelo en la pintura⁴⁷.

A la *Iconografía* de Van Dyck, a los retratos preexistentes y más o menos contemporáneos de los arzobispos, a los grabados inconexos, hay que añadir otras fuentes de inspiración. Tal es el caso del retrato del arzobispo *D. Enrique de Peralta y Cárdenas*, cuya lujosa escultura funeraria fue la base del retrato pintado por

Cuadra. También se rastrea esta diversa utilización de otras fuentes en los casos de los prelatos que pertenecieron a órdenes religiosas; especialmente en los benedictinos se aprecia la utilización de un modelo de Carducho (*San Bruno renunciando a la mitra*, de la serie del Paular, Madrid, Prado) en el retrato de *Sancho Abad de Valvanera* (nº 33).

Queda finalmente una serie de retratos en los que se encuentra el de *Santiago* (Fig. 17), *San Indalecio* (nº 2) (Fig. 18), *Juan II* (nº 22), *Blasco* (nº 39), *Don Gome* (nº 43), *Don Arnaldo* (nº 50), *Don García* (nº 52), *Don Pascual 2º* (nº 54), *Don Alonso de Cartagena* (nº 47) y *Don Juan de Fonseca* (nº 90), que responden a los esquemas más personales del propio Nicolás Antonio de la Cuadra y por tanto menos mediatizados. Entre ellos se encuentra el retrato -único verdadero- de *D. Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara* (Fig. 42) que encargó la obra. Muestra al prelado sentado en un sillón, bajo un dosel, cuyo esquema nos lleva a ciertos modelos del barroco romano, en los que pintores como Domenichino interpretaron a su vez los antecedentes quinientistas de Rafael o Tiziano. Este único retrato nos trae a la memoria la cita de Ponz sobre el parecido de los cuadros a sus originales y nos plantea asimismo el problema del taller de Nicolás Antonio de la Cuadra, desconocido, pero que debió de tener cierta amplitud numérica y acaso una rígida supervisión del maestro, aunque la utilización masiva de la serie de Van Dyck contribuyera en gran medida a la uniformidad del

conjunto. No conocemos que tuviera Cuadra aprendices u oficiales, si exceptuamos a Andres de Rada, casado con su hija Cecilia, pero la magnitud de la obra induce a pensarlo, ya que el conjunto de prelados de Burgos fue pintado en menos de dos años, entre fines de 171 y 1714.

La ejecución técnica de toda la serie pone de manifiesto un estilo ahorrativo y barato destinado a cubrir con una ligera capa de pintura muy diluida la mayor superficie posible. Ello produce como consecuencia otros resultados, principalmente una pincelada larga, pero no empastada, que aproxima y a la vez aleja a nuestro artista de su modelo Van Dyck. Sin embargo, no hay que achacar a estas circunstancias un estilo de pintar; evidentemente están más acabados los retratos de Santiago y del arzobispo Navarrete, pero la misma ligereza y fluidez técnica del resto de los retratos domina en los dos lienzos del retablo de la parroquia de San Andrés de Elciego (Alava).

Es precisamente en este retablo donde se ve que la relación con el arzobispo Navarrete tuvo ramificaciones fuera del encargo para la catedral de Burgos. En 1713 Nicolás Antonio de la Cuadra pintó y fechó los dos lienzos del *retablo de los Santos Manuel, Sabelio e Ismael* (Fig. 43) de la parroquia de Elciego (Alava), patria del arzobispo Navarrete, que él mismo pagó, dedicándolo a su patrón⁴⁸. En el banco consta la siguiente inscripción: "EL ILVS/TRISSIMO SR. / DON MANUEL / FRANCISCO / NAVARRETE LADRON / DE GVEBARA AR/ZOBISPO DE BVR/GOS ANO DE 1714". Y en una tablilla aparte la dedicatoria: "Este altar está dedicado a los / Santos Mártires Manvel, Sabelo / y Ismael, embajadores del / rei de Persia, a quien/es Juliano / apostata mandó quemar bi- / vos después de haverles enc / labado las cabezas i metido / cvñas por las unas y dado o / tros tormentos. Sv memoria / celebra la Iglesia en el Mar / tiriologio Romano a 17 de junio".

Resulta de interés iconográfico y compositivo el tema del cuadro titular, el *Martirio de los Santos Manuel, Sabelio e Ismael*; de entre su entonación parda rojiza, avivada por el resplandor de la hoguera, destacan las brillantes vestiduras púrpuras y azules de los mártires, emplazados en un escenario bellamente compuesto a base de gradas y columnas bambalinas, todo ello estructurado en profundidad. También ofrece gran interés la visión de espaldas del *Martirio de Santa Margarita*, donde el efecto luminoso del cuerpo desnudo de la santa destaca en medio de la oscuridad circundante, con intensidad casi tenebrista. Nada hay que añadir desde el punto de vista técnico a la factura diluida y rápida, de ambos cuadros.

Para el mismo arzobispo, como obsequio para sus familiares, Cuadra debió de pintar otro retrato que al parecer se encuentra en poder de sus descendientes directos. De este original que desconozco debe ser copia



Fig 45.- *Milagro de San Juan de Ortega*. 1717-1718. Burgos, catedral.

el *retrato de medio cuerpo del arzobispo*, que se conserva en la sacristía de la parroquia de Elciego, obra de escasa calidad pagada al pintor riojano Matías Garrido en 1762⁴⁹

El 19 de septiembre de 1718 el fabriquero de la catedral de Burgos comunicaba al cabildo que el arzobispo Navarrete "deseaba poner un quadro de Sⁿ Juan de Horteiga frente del altar de Sⁿ. Joseph a correspondencia y del mismo tamaño que el de Sⁿ. Xristobal y que para poderlo executar pedía su Yll^{ma}. su aprobación al Cau^{do}, que en su vista conuino con ello, y acordó que el Sr. fabriquero dé las gracias a dicho señor Arzobispo", cuadro que ejecutó Nicolás Antonio de la Cuadra en torno a esta fecha⁵⁰, pues la redacción de la nota parece indicar que ya estaba concluido, sustituyendo al de *San José* que en 1632 había pintado Jacinto de Anguiano.

El *Milagro de San Juan de Ortega* (Fig. 45) es el lienzo de mayores proporciones pintado por Cuadra unos 3 x 6 m. aproximadamente. El pasaje de la vida de San Juan de Ortega se desarrolla dentro de una estancia amplísima, de sólida arquitectura clásica, abierta hacia el fondo mediante un gran arco de medio punto, que permite ver en escorzo la fachada escalonada de un templo con abundantes columnas y frontones rematados por estatuas; es un tipo de arquitectura que parece

influido por el estilo recargado de fray Pedro Martínez, el fraile benedictino de Cardena, tratadista de arquitectura y diestro perito de su oficio, que trabajó también en los mismos años que Cuadra en los encargos del obispo Navarrete, gracias a una dispensa especial del general de la orden de San Benito⁵¹.

La pintura se estructura en tres niveles; en el inferior, fuera de la grada del espacio protagonista, hay una madre con un niño y otro jugando con un báculo en tau, señalando todos hacia la escena principal, en la que San Juan de Ortega, vistiendo como clérigo o canónigo regular acerca la comunión a dos mujeres tendidas en sendos lechos; un monaguillo arrodillado toca la campana e ilumina con la vela la presencia del Santísimo. Tras del santo hay un caballero vestido a la moda del siglo XVI y un joven cuya cabeza copia un modelo, si no un autorretrato, de Van Dyck. En lo alto, una gloria de ángeles mancebos y otros querubes sobrevuelan la escena, poniendo de relieve la asimilación de ciertas formas de la obra de Luca Giordano. Por su amplitud espacial y su arquitectura monumental esta pintura de Cuadra, una de las más ambiciosas compositivamente salidas de sus manos, podría relacionarse con los grandes fondos arquitectónicos de Francisco Rizi, Claudio Coello y sus seguidores.

Aunque la conservación del lienzo es bastante mala, con escorreduras de agua a lo largo de la tela y suciedad acumulada, Bosarte, al enjuiciarlo a comienzos del siglo XIX en el mismo lugar en que hoy se encuentra, lo estimó la producción más señalada de las que quedaron en Burgos de Cuadra⁵². Hoy sólo se aprecia su composición monumental, con una línea de horizonte bajo, como en los cuadros de Coello. La manera de tratar los pliegues, muy alargados, con aristas o redondeados, recuerda el estilo de los maestros flamencos. Sin embargo, el colorido es en exceso pardo, quizá por el estado de conservación, no siendo posible apreciar los tonos blancos de los ropajes del santo, ni los azules claros y amarillos de los celajes.

VIII. LA ACTIVIDAD EN LA DÉCADA FINAL.

El citado libro de la Cofradía de la Vera Cruz de Bilbao revela que, a pesar de estas obras en Burgos, Nicolás Antonio de la Cuadra seguía vinculado a Bilbao; así, mientras que en 1718-19 se le pagó por dorar las andas del paso de la Oración del Huerto, en 1720 se le pagaba por el diseño de los fariseos para el paso de la Flagelación⁵³. La existencia de otros pequeños pagos, como el efectuado en 1721 por la parroquia de Portugalete⁵⁴, refuerzan esta idea.

Las notas profesionales sobre Nicolás Antonio de la Cuadra referidas a 1723 nos proporcionan algunos otros



Fig 46.- *San Francisco y el ángel con la Redoma.Vitoria.* Museo de Bellas Artes.

datos que tienen un gran interés. Entre el 8 y el 14 de abril de 1723 Nicolás Antonio se encontraba en Madrid, alojado en la hospedería de la Cartuja del Paular, situada en la calle de Alcalá. También en 1723 constan en las cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz el pago a nuestro pintor por el trabajo de dorar las figuras del paso de la Columna (Azotes), que había realizado en Madrid el escultor Raimundo Capuz, paso para el que el propio pintor había dado tres años antes los diseños de los tres fariseos. Quizá estas dos notas referidas al mismo año estén relacionadas entre sí, y el viaje de Cuadra a Madrid sirviera para supervisar y hacerse cargo de las obras que la Cofradía había encargado. Lo que queda claro a través de su obra es que Cuadra conocía el ambiente madrileño donde se había formado en el último cuarto del siglo XVII.

VIII.1. LA SERIE PARA EL CONVENTO DE SAN ANTONIO DE VITORIA.

Del testamento de 1724 y del codicilo de 1728 se deduce que Cuadra fue encargado de realizar para el convento de la Concepción de los Recoletos Franciscanos de Vitoria, popularmente llamado de San Antonio, una serie de más de veinte lienzos que tenía parcialmente entregados en 1724, terminando el encargo con posterioridad a esta fecha⁵⁵. Bosarte dejó constancia en su paso por Vitoria de que la serie pertenecía a Cuadra y que algunos lienzos estaban fechados en 1723, sugiriendo que se grabaran al aguafuerte⁵⁶. También Jovellanos dejó escrito: "En el claustro de este convento, que antes, dicen, que perteneció a los carmelitas, hay una vida de San Francisco (*sic*); buenos cuadros, pintados en este siglo de mano de un tal Cuadra, que firmó. Son ciertamente lo mejor que se hizo desde Palomino a la institución de la Academia"⁵⁷. Resulta



Fig 47.- *Un caminante agradeciendo a San Francisco haberle librado de los demonios*. Vitoria. Museo de Bellas Artes.



Fig 48.- *San Antonio con el Niño*. Vitoria. Museo de Bellas Artes.

chocante que Jovellanos se refiera a una "vida de San Francisco", cuando el testamento del pintor alude a una serie de San Antonio, santo con quien popularmente se identificaba a este convento franciscano, que ha dejado su huella en la topografía vitoriana. La solución a esta disyuntiva la dan los seis cuadros supervivientes de la serie, recientemente presentados en la exposición *Barroco Importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz*⁵⁸, pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Vitoria. De ellos, dos tratan temas de la vida de San Francisco; uno es el conocido pasaje de *San Francisco y el Ángel con la redoma* (Fig. 47), en el cual Cuadra copia casi literalmente el tema similar que Francisco Solís pintó para el conjunto claustral del convento de San Francisco de Viana (Navarra)⁵⁹; el otro representa a *Un caminante agradeciendo a San Francisco haberle librado de los demonios*⁶⁰. Los cuatro restantes se refieren a pasajes de la vida de San Antonio: *San Antonio con el Niño Jesús en los brazos*, *Milagro de un niño sacado de un caldero de agua hirviendo*, *San Antonio y el avaro*, y *El milagro del peso de la plata*⁶¹ (Fig. 48, 49, 50 y 51).

Desde el punto de vista del estilo los cuadros conservados de esta famosa serie vitoriana, no aportan nada nuevo al conocimiento de nuestro pintor, salvo la dependencia directa del original de Solís en Viana. Aun considerando su estado fragmentario, los elogios de Bosarte y Jovellanos parecen desmesurados y sólo justificables teniendo en cuenta la escasa presencia de la pintura en las iglesias del País Vasco, si bien la ciudad de Vitoria contaba a finales del siglo XVIII con ejemplos públicos y particulares de extraordinaria calidad.

VIII.2. LA SERIE DE LA VIDA DE LA VIRGEN DE LA CASA DE LA MISERICORDIA DE BILBAO (Fig. 52 a 61).

La Casa de la Misericordia de Bilbao conserva una serie de diez lienzos dedicada a la vida de la Virgen en la que se representan su *Nacimiento*, la *Presentación de la Virgen en el templo*, la *Anunciación*, los *Desposorios*, la *Visitación*, la *Adoración de los pastores*, la *Adoración de los reyes*, la *Presentación del Niño en el templo*, la *Huída a Egipto* y la *Asunción*. Gran parte de ellos se encuentran firmados y alguno fechado en 1726, por lo que la serie se convierte en una de las últimas muestras de la obra del pintor. Es tradición que proceden del convento de los Santos Juanes de Bilbao, sin que esto nos ilustre a cerca de su emplazamiento originario.

En conjunto, destacan las composiciones, el esfuerzo de Cuadra por ocupar el espacio con figuras a veces muy alargadas y que dan la sensación de desproporcionadas. No se puede olvidar al contemplar estas pinturas los antecedentes formales flamencos, tanto en el hecho de depender en varios ejemplos de composiciones grabadas de Rubens, como por la idea general, que tanto recuerda a las series de cobres flamencos. Las numerosas escenas nocturnas o con contrastes de luz entre interiores y exteriores ayudan al pintor en el planteamiento de sus ricas escenografías: figuras a contraluz, efectos milagrosos, glorias celestiales, ..., todo lo cual sirve para resaltar la gama cromática de tonos claros y luminosos a base de azules, rosas, ocre claros, verdes y blancos. Aun cuando la presencia de los modelos de Rubens es muy evidente, especialmente en la *Adoración de los*



Fig 49.- Milagro de un niño sacado de un caldero de agua hirviendo. Vitoria. Museo de Bellas Artes.

Reyes, todas las figuras han perdido algo de la solemne corporeidad de su obra más temprana y se han hecho más ligeras, casi rococós.

El *Nacimiento de la Virgen* destaca por el carácter doméstico de la escena, con multiplicidad de escenarios simultáneos, presididos por las criadas que visten a la Niña en presencia de San Joaquín; un estrado muestra el lecho de Santa Ana, atendida por una sirvienta, mientras en la derecha, otras figuras aparecen sentadas junto a un hogar resplandeciente⁶¹. En la *Presentación de la Virgen* domina el amplio escenario arquitectónico en el que se mueven las figuras. En el ángulo inferior izquierdo, el mendigo ofrece rasgos de verdadero retrato, por su fuerte caracterización. La luz uniforme valora los colores claros de las ropas de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen⁶². La composición de la *Anunciación* es similar a otro lienzo conservado en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, si bien en este caso el escenario resulta más amplio, las figuras más menudas y los detalles más precisos⁶³. La influencia de algún cobre de Van Lint o de otros flamencos es muy fuerte en los *Desposorios*, de solemne estructura centrada por la arquitectura y realizada por las figuras de San José en el centro, la Virgen y el sumo sacerdote⁶⁴. En la *Visitación* Cuadra desarrolló el tema a partir de las posibilidades arquitectónicas de una estampa de Rubens, con la

esclarece y el rellano sobre un arco, con las Santas Primas reunidas sobre él y San Joaquín recibiendo a San José que está llegando⁶⁵. El tema, más simplificado, volvió a ser tratado en uno de los lienzos de la serie de Santo Domingo de la Calzada. Frente a la claridad de la composición anterior, el contraluz es lo más destacable de la *Adoración de los pastores*. A partir del foco de luz que surge del Niño, las largas siluetas de los pastores quedan reducidas a telas sin estructura corpórea, recordando casi a las figuras de El Greco. Los dos pastores de la izquierda son dos niñuelos de expresión pícaro⁶⁶. La *Adoración de los reyes* sigue fielmente a Rubens, según la estampa de Schelte à Bolswer. Es quizá en estas "composiciones ajenas" donde mejor puede verse cómo pinta Cuadra, adaptándose al dibujo y empastando con suavidad uniforme toda la superficie, escogiendo colores claros preferentemente⁶⁷. La *Presentación en el templo*, como la de la Virgen, está presidida por la arquitectura de las escalereas, los cuerpos con exedras y balaustradas, y los pabellones de tela. Dos mujeres a los lados de la composición, vueltas de espaldas, hacen de bambalinas teatrales y unos introducen en el espacio pictórico. Los niños de esta composición, lo mismo que en el lienzo de *San Juan de Ortega* de la catedral de Burgos, recuerdan modelos de las populares obras de Alonso del Arco, a quien Cuadra

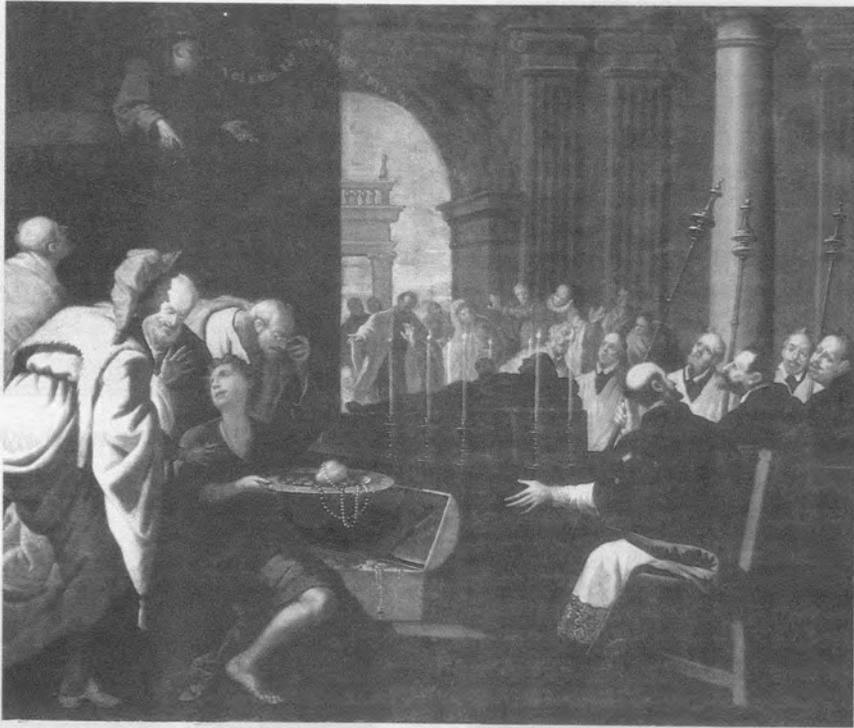


Fig 50.- *San Antonio y el avaro*. Vitoria. Museo de Bellas Artes.



Fig 51.- *El milagro del peso de la plata*. Vitoria Museo de Bellas Artes.



Fig 52.- *Nacimiento de la Virgen. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.*



Fig 53.- *Presentación de la Virgen en el templo. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.*



Fig 54.- *Anunciación. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.*



Fig 55.- *Desposorios de la Virgen. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.*



Fig 56.- *Visitación. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.*



Fig 57.- *Adoración de los pastores. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.*



Fig 58.- Adoración de los reyes. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 59.- Circuncisión, c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 60.- Huida a Egipto. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.



Fig 61.- Asunción. c. 1726. Bilbao, Casa de Misericordia.

pudo conocer en el transcurso de su estancia en Madrid⁶⁸. La *Huída a Egipto* es quizá la más bella composición de la serie, a pesar de que su esquema es el común a tantas otras versiones realizadas por maestros madrileños desde finales del siglo XVII. El fondo verdoso anaranjado señala el alba de la huída. Firmado en 1726, es una obra clave dentro de la producción de Cuadra⁶⁹. Finalmente la serie concluye con la *Asunción*, donde se produce una curiosa combinación de un modelo madrileño, atribuido a José Jiménez Donoso^{69 bis}, y figuras como el Cristo Resucitado, de ascendencia flamenca. A pesar de todo, la composición forma una diagonal de nubes, ángeles y telas que deja lugar para los Apóstoles junto al sepulcro en el plano inferior⁷⁰.

Además de estos diez lienzos también existe en la Casa de Misericordia una bella *Inmaculada Concepción*, de estilo y formas muy próximos a los de la ejecutoria de nobleza del Marqués de Canillejas. Por desgracia presenta un gran roto en el ángulo superior derecho que

no afecta a nada esencial de la composición.

Bajo la suciedad se adivina la firmeza del dibujo de Cuadra, sus modelos sólidos y compactos, sus niños carnosos de cabelleras rubias trenzadas, como los de Coello. Lleva las manos juntas, los picos del manto al viento y la cabeza elevada, mirando al frente, denotando el conocimiento de algunos ejemplares de Palomino⁷¹.

IX. EL RETABLO DE SAN DIEGO DE ALCALÁ EN SANTA MARÍA DE GÜEÑES (VIZCAYA).

El retablo de San Diego de Alcalá de la parroquia de Santa María de Güeñes es una obra de mazonería barroca del primer tercio del siglo XVIII. En la visita pastoral del 18 de febrero de 1724 se ordenó que se hicieran dos retablos colaterales. En las cuentas de fábrica del 19 de junio de 1727 se asentaron los gastos de la madera de nogal para dichos retablos. Serían

ejecutados entre 1727 y 1728, ajustándose los gastos con el maestro retablista Miguel de Villanueva en las cuentas del 23 de junio de 1729. En estas mismas cuentas consta el pago de 620 reales a Nicolás Antonio de la Cuadra por la hechura de tres lienzos y por retocar el del santo titular, que ya existía anteriormente⁷². Se trata de un retablo compuesto por un banco, con un cuerpo de tres calles y un ático semicircular, articulado con columnas salomónicas cuajadas de racimos de uvas que apoyan sobre grandes ménsulas de hojarasca. El ático lleva en el centro estípites con fragmentos de frontón curvo, flanqueando una gran cartela de motivos vegetales. Toda la talla es de una gran finura, especialmente en los paneles del banco, ménsulas y carteladas. El lienzo de *San Diego de Alcalá* ocupa la calle central; es una imagen vertical, en la que el santo lleva un crucifijo en la mano derecha, mientras que se recoge el alda del hábito con un conjunto de flores. Se trata de una pintura anónima, quizá del siglo XVII. Los tres lienzos restantes que completan la iconografía del retablo: *Santa Lucía* y *Santa Agueda* en las calles laterales, y *San José con el Niño* en el ático (Fig. 62-64), son obras documentadas de Cuadra, realizadas probablemente el último año de su vida⁷³. Los dos lienzos de las santas en las calles laterales están planteados como estatuas policromadas, puestas sobre pedestales con sus rótulos identificativos y recortadas sobre fondos oscuros, de los que las figuras destacan gracias a la fuerte luz dirigida que reciben. La solución recuerda otras de los grandes maestros del barroco madrileño, y especialmente las dos pinturas de *Santo Domingo de Guzmán* y *Santa Rosa de Lima* pintadas por Claudio Coello para el convento del Rosarito de Madrid (Madrid, Museo del Prado). Ambas figuras visten túnica y manto que se abre a la altura de los brazos, gracias al artificio de portar las bandejas y palmas de martirio, ampliando su volumen y determinando el perfil fusiforme, como ocurre en la *Inmaculada Concepción* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Mientras la *Santa Lucía* adopta una posición decididamente lateral, con el cuello vuelto y la vista entornada, sin halo de santidad visible, en actitud de ofrecimiento, la *Santa Agueda* se muestra de modo más frontal, en contraposo, suavemente girada hacia la izquierda y con un halo circular y cristalino, que puede caracterizar el estilo de Cuadra, pues aparece también en el *Santiago* de la catedral de Burgos y en el *Martirio de los Santos Manuel, Sabelio e Ismael* de la parroquia de El ciego. El colorido en ambas se reduce a los imprescindibles de las carnaciones y ropajes, y están servidos de un modo decidido y directo como en la túnica roja sobre el manto verde oscuro de *Santa Lucía*.

El *San José con el Niño* del ático sigue modelos frecuentes en la escuela madrileña del siglo XVII, casi desde Nardi y Pereda, aunque de un modo más inmediato éste se puede hacer derivar de ciertos

ejemplares de Alonso del Arco y de Antonio Palomino. A diferencia de los otros dos lienzos de Nicolás Antonio de la Cuadra San José aparece sentado en medio del taller de carpintería tiene sobre su rodilla un niño regordete, que sujeta la vara florida. Las virutas, las maderas, las sierras, no son óbice para que la composición contenga una columna sobre pedestal y un dosel rojo, símbolos sencillos de la majestad divina. En la cálida atmósfera del taller aparece el Espíritu Santo y algunos querubes que recuerdan las obras de Francisco Solís.

X. OBRAS AISLADAS Y SIN DATAR.

En la restante obra conocida de Nicolás Antonio de la Cuadra las fechas no existen, haciéndose difícil darles una cronología precisa por el carácter de réplicas o aprovechamientos de modelos ajenos que tienen en muchos casos.

Los cuatro lienzos de la *Anunciación*, *Visitación*, *Adoración de los pastores* y *Adoración de los reyes*, conservados en la catedral de Santo Domingo de la Calzada⁷⁴ (Fig. 65 a 68) presentan una curiosa síntesis de modelos de distintas procedencias, fundamentalmente de Rubens, mezclados con el estilo personal del pintor. Así, mientras la *Adoración de los Reyes* es similar a la versión del mismo tema de la Casa de la Misericordia de Bilbao, copia literal de una obra de Rubens, y esta misma influencia se deja sentir en el marco arquitectónico de la *Visitación*, los modelos de la Virgen en los lienzos de la *Anunciación* y de la *Adoración de los pastores*, con sus cabezas alargadas recubiertas por un manto ahuecado en torno al rostro proceden de un modelo barroco italiano, como es el de la *Madonna del dito* de Carlo Dolci (Roma, Galleria Borghese)⁷⁵, composición conocida a través de múltiples copias⁷⁶. Junto con lo más netamente madrileño, entre lo que destaca sin duda las figuras de San José en la *Visitación* y en las dos adoraciones, y la de los ángeles de la *Anunciación* y, sobre todo, el más coellico de la *Adoración de los Pastores*, figuras que aluden al acerbo común madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, también se puede señalar la utilización de alguna estampa con modelos clasicistas italianos, tal como parece desprenderse de la embarada figura de la Virgen de la *Visitación* (¿Domenichino?) y del pastor con cayado al hombro.

Dentro de esta diversidad de procedencias de los elementos de composición, Cuadra dispone las atmósferas doradas, algo terrosas, y un repertorio cromático variado de azules claros y oscuros, amarillos, verdes y rosas, blancos puros y rojos intensos. Las figuras alcanzan por lo general un canon desmesurado, un alargamiento casi manierista, especialmente cuando



Fig 62.- *Santa Ageda*. 1727-1728.
Güeñes, Vizcaya. Parroquia
de Santa María.



Fig 63.- *Santa Lucía*. 1727-1728.
Güeñes, Vizcaya. Parroquia
de Santa María.



Fig 64.- *San José con el Niño*. 1727-1728.
Güeñes, Vizcaya. Parroquia de Santa María.

están arrodilladas; tal es el caso de la Virgen o muy especialmente de la vieja con cesta de huevos que aparece en la *Adoración de los pastores*, único elemento que nos permitiría fechar de una manera amplia estas cuatro pinturas en torno al año 1718, pues esta misma figura aparece en similar actitud en el monaguillo del *Milagro de San Juan de Ortega* de la catedral de Burgos. Nada sabemos sobre la llega de estas cuatro pinturas a Santo Domingo de la Calzada. Sobre la manera de tratar los paños en largos y amplios pliegues paralelos ya hemos señalado su origen en Coello y Palomino, de donde también procede el gusto por el dibujo preciso de cada una de las partes.

Hace algunos años tuve ocasión de ver, aunque de modo muy rápido, dos pinturas pertenecientes a una colección particular de Murcia, firmadas por Cuadra. Me parecieron los restos de una serie más larga dedicada a la Historia de José; uno de los lienzos representaba con claridad la *Despedida para Egipto de los hijos de Jacob*, en el que un niño, sin duda Benjamín, tenía un papel principal. Este mismo niño, con las mismas ropas, aparece en la segunda pintura en la que el tema representado parece ser el *Regreso de los hermanos de José a Canaán*. Ambas pinturas están ejecutadas con colores densos sobre fondos rojizos y con fuertes contrastes de luz. En la primera de las pinturas destaca por su porte clásico la figura que centra la composición,

que recuerda a ciertos modelos dibujados de José Jiménez Donoso.

Sólo a través de fotografía conozco la existencia de otra *Inmaculada Concepción*, la cuarta de las conocidas de Cuadra en la, que tanto la precisión del dibujo, como los brillos de los ropajes, la amplitud del vuelo de las telas y los modelos angelicales, denotan el estilo del pintor. La pintura fue fotografiada por Mariano Moreno en el transcurso de la Guerra Civil, como perteneciente a la colección A.S.V. Si aún se conserva, debe estar firmada, pues se hizo constar en el sobre el nombre de un autor: "Francisco Carozza 1792", absolutamente desconocido como pintor⁷⁷. Para mi no hay duda de que se trata de una obra de Cuadra, en la que el modelo concepcionista de Carreño de Miranda, con una mano en el pecho y la otra extendida, mirando frontalmente, se mezcla con modelos angelicales de Coello que Cuadra había hecho suyos en la *Concepción* del Museo de Bellas Artes de Bilbao y que ahora repite en una versión simplificada. Si la pintura estaba firmada con algún anagrama o con algún rótulo incompleto podría entenderse la mala lectura del nombre del pintor, lo mismo que el de la fecha; ésta no puede en modo alguno ser 1792, sino más bien 1702 e incluso 1692, aunque mientras no aparezca la obra todo serán conjeturas, menos el estilo de la imagen.



Fig 65.- Anunciación. Santo Domingo de la Calzada, catedral.



Fig 66.- Visitación. Santo Domingo de la Calzada, catedral.



Fig 67.- Adoración de los pastores. Santo Domingo de la Calzada, catedral.



Fig 68.- Adoración de los Reyes. Santo Domingo de la Calzada, catedral.

XI. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Lo que aquí se ha expuesto intenta contribuir al conocimiento de la personalidad humana y artística del pintor Nicolás Antonio de la Cuadra (1663-1728), en la certeza de que ninguno de los dos aspectos ha sido agotado. Tanto uno como otro deberán ser completados en el futuro mediante la búsqueda documental sistemática que ayude a cubrir las muchas lagunas cronológicas que aún tiene su vida, especialmente su formación y sus contactos en Madrid hasta el momento de establecerse en Bilbao hacia 1706. Es un vacío que de momento sólo rellenan los datos que se deducen de las escasas obras de esta etapa.

Por lo que respecta a su "período bilbaíno", no debe pensarse que la información ha sido agotada. En realidad, el afortunado hallazgo de los documentos

sacramentales y del testamento⁷⁸ ha servido para esbozar líneas básicas, pero no para definir completamente. No hemos podido aportar casi nada sobre las relaciones del pintor con otros artistas de Vizcaya, tanto pintores, como retablistas; tanto a nivel de contratos de obra sobre todo teniendo en cuenta que algunas de ellas son conjuntos y series muy extensas, como de aprendizaje. Lo mismo se puede decir con relación a la sociedad vasca, si se exceptúan las instituciones religiosas, a cuyo servicio Cuadra pudo haber puesto sus cualidades retratísticas.

La sensación de que se trata de un pintor puente entre el centro artístico que era Madrid y la Corte, y la periferia del País Vasco, así como puente entre la tradición barroca de fines del siglo XVII y los pintores

bilbaínos de la segunda mitad del siglo XVIII, me hace abrigar esperanzas de que su vida y obra serán completadas con mayor precisión.

A pesar de todo, Nicolás Antonio de la Cuadra no ha sido un pintor desafortunado, en el sentido de que su catálogo se compone en estos momentos de unas ciento cincuenta obras, que, con sus virtudes y sus defectos, nos hablan de un pintor formado en el ambiente barroco madrileño de fines del siglo XVII, bajo la influencia de los grandes maestros (Carreño de Miranda, Rizi, Coello) y en contacto con sus discípulos (Arredondo, Ruiz de la Iglesia, Ribera, Palomino,...), que se mantuvo unido a

lo largo del siglo XVIII con la Corte y sus novedades, incorporandolas rápidamente, como se ve por ejemplo en la *Huída a Egipto* (Bilbao, Casa de Misericordia) que contiene una deuda con Miguel Jacinto Meléndez. En el contexto de Madrid sus *Inmaculadas* son dignas rivales de las de sus contemporáneos. En Bilbao es el más notable representante del barroco cortesano, con un estilo dinámico, teatral y colorista, que revela a través de la línea firme del dibujo un carácter monumental y escultórico, signo de la oscilación clasicista que inician Coello y Palomino.

NOTAS

- ¹. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. San Julián de Musquiz, sig. 9-430 : *Libro de Bautizados, Casados y Confirmados*, 1936-1701, fol 86 vº.
- ². José Angel BARRIO LOZA: "Nota sobre un pintor barroco vasco mal conocido : Martín Amigo", en *Urekaria - Anuario 1989*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, pags. 35-40.
- ^{2bis}. Archivo Histórico de Protocolos. Madrid Prot. 10622, ante Pedro de Careaga, fols. 472-473 vº. Debo y agradezco la noticia a Kña. Mª Purificación Ripio González.
- ³. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, IV, pág. 138.
- ⁴. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, Bilbao : parroquia de Santiago, sig. 9-161/2 : *Libro de Casados*, 1690-1718.
- ⁵. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Bilbao San Nicolás, sig. 03-01, *Libro de Bautizados* nº 5, 1689-1718, fol. 293.
- ⁶. Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Bilbao : San Nicolás, sig. 04-01, *Libro de Bautizados* nº 6, 1719-1743, fols 8 vº-9.
- ⁷. *Ibidem*, fol. 30 vº.
- ⁸. *Ibidem*, for. 62 vº. Murió a los dos años, el 5 de mayo de 1726 ,(fol. 55vº).
- ⁹. *Ibidem*, fol. 94 vº
- ¹⁰. Murió el 22 de junio de 1764, sin testar, y fue enterrado en el convento de San Francisco de Bilbao (Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, San Nicolás, sig. 08-02: *Libro de finados*, 1693-1773, forl. 188). Su mujer moriría el 11 de mayo de 1767, dejando dos hijos, Ana María Manuela, de 29 o 30 años, casada, y Joaquín, de doce. Testó ante Antonio Esnarriaga, el 10 de mayo (*Ibidem*, fols. 204 vº-205).
- ¹¹. Galasio OÑA IRIBARREN: *165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones*. Madrid 1944, págs 51 y 96.
- ¹². Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales, legajo 3604, fols, 186-192 vº.
- ¹³. *Ibidem*, legajo 3606, fols. 390-394.
- ¹⁴. CEÁN BERMÚDEZ, *op. Cit.* 1800, IV, pág. 138.
- ¹⁵. Oleo sobre lienzo. Mide 2,15 x 1,37 m. Firmado y fechado : "D.Ns. (enlazadas) A. (...)dra fact. A. 98". La firma es un verdadero divertimento en el que las letras que faltan, no siendo abreviaturas, se supone que quedan ocultas bajo la cola de la serpiente que rodea el globo terráqueo. El lienzo estuvo depositado en el Museo de San Telmo de San Sebastián. Posteriormente pasó por el mercado de arte de Madrid, donde fue adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1994.
- ^{15 bis}. Compárese con ella, reproducida por Elena PAEZ RIOS: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Tomo II H-Q, Madrid, 1982, 1191 (2).
- ¹⁶. Cesare RIPA: *Iconología*. Madrid, de. Akal, 1987, tomo II, págs. 206-210.
- ¹⁷. *Ibidem*, tomo I, pág. 440.
- ¹⁸. *Ibidem*, tomo I pags. 217-218.
- ¹⁹. *Ibidem*, tomo I, pags. 386-387.
- ²⁰. *Ibidem*, tomo I, pags. 449-450.
- ²¹. *Ibidem*, tomo I, pag. 92
- ²². *Ibidem*, tomo II, pags 300.
- ²³. *Ibidem*, tomo II, pags. 419-421.
- ²⁴. *Ibidem*, tomo I, pags. 533-534.
- ²⁵. *Ibidem*, tomo II, pag. 318.
- ²⁶. No hallo en RIPA ninguna alegoría que se corresponda con esta figura de Cuadra. Quizá pueda relacionarse, mediante algún retoque del pintor con la Pureza y sinceridad de ánimo (*Iconología* II, pag. 241) o con la Inocencia (*Iconología* I, pag. 259).
- ²⁷. RIPA, *op cit*, II, pags. 90-92.

- ²⁸ *Ibidem*, tomo II, págs. 132-133.
- ²⁹ *Ibidem*, tomo I pag. 416.
- ³⁰ *Ibidem*, tomo II, págs. 71-72.
- ³¹ *Ibidem*, tomo II pag. 224.
- ³² Conde de Polentinos: "El convento de San Hemenegildo", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLI. 1933, pag. 56.
- ³³ Archivo de la Cofradía de la Vera Cruz. Bilbao. *Libro de Cuentas*, 1659-1739. Cuentas de 1708-1710.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ Mercedes AGULLÓ Y COBO: "El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional", en *Anales del Instituto de estudios Madrileños*, XI, 1975, págs. 67-68.
- ³⁶ Sin precisiones cronológicas por lo que respecta a la pintura de Cuadra y al dorado del retablo, véase la obra de M^a Isabel ASTIAZARAIN: *Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVII*. Martín de Zaldúa. José de Lizardi. Sebastián de Lecuona. San Sebastián, 1988, pag. 201.
- ³⁷ Sobre la figura de este arzobispo de Burgos, natural de Elciego (Alava), que antes había sido canónigo de Santo Domingo de la Calzada, puede verse la breve semblanza incluida en el libro de Jesús FERNÁNDEZ IBÁÑEZ: *El ciego, 1583-1983. Cuarto centenario de la Constitución como villa. Apuntes para la historia de un pueblo*, Vitoria 1983, pag. 189. Había sido anteriormente obispo de Mondoñedo, entre 1699 y 1705. Allí desarrolló una intensa labor pastoral, convocando Sínodo en 1703 y promoviendo la redacción de un *Theatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Mondoñedo y relación histórica de sus obispos*, manuscrito compuesto por el licenciado Pedro Varona, que se le atribuye al obispo (cfr. J. TRASHORRAS): "Mondoñedo, Diócesis de", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. III, Madrid, 1973, págs. 1716-1721. Un manuscrito de este estilo parece el paso previo que falta en la ejecución de la serie pictórica de Burgos, aunque se sabe que se escribió.
- ³⁸ La historia clásica sobre la catedral de Burgos es sin duda alguna la de Manuel MARTÍNEZ Y SANZ: *Historia del Templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*. Burgos, Imprenta de Don Anselmo Revilla 1866. Existe edición moderna facsimil, con Estudio, bibliografía e índices de Alberto C. Ibáñez Pérez y de Floriano Ballesteros Caballero (Burgos, Institución Fernán González, 1983). En esta obra se basa fundamentalmente Angel Dotor y Minicio: *La catedral de Burgos. Guía histórico descriptiva*. Burgos 1928. Con documentos de primer mano, aunque con menor espíritu crítico, la obra de Pedro Orcajo: *Historia de la catedral de Burgos dividida en dos partes* (Burgos, 1^a edic., 1845, aunque aquí se cita por la 4^a edic. De 1856), precede en varios años a la de Martínez y Sanz, y tiene la misma estructura prevista por él para su obra, incluyendo un episcopologio con los obispos retratados por Cuadra, copiando o desarrollando las leyendas. Más recientemente, Jesús URREA FERNÁNDEZ ha actualizado desde el punto de vista histórico-artístico y crítico los contenidos de la catedral: *La catedral de Burgos*. León, Everest, 1983. La relación de obispos pintada por Cuadra es la misma que figura en el Episcopologio de Orcajo, hecho "por el orden de los cuadros y retratos que se hallan en la sacristía antigua, con algunas noticias tomadas de la historia y del archivo de esta Santa Iglesia" (*op cit.*, pag. 135). Por el contrario el Episcopologio de Martínez y Sanz arranca de D. Simón (1075-1082), quien trasladó la sede de Oca a Burgos (cfr. Martínez y Sanz, *op. cit.*, pag. 52 de la "Vida y obra de D. Manuel Martínez y Sanz" por Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ y Floriano BALLESTEROS.
- ³⁹ Archivo de la Catedral de Burgos. *Registro 96 de Autos Capitulares, 1712-1715*, fols. 4-4 v^o.
- ⁴⁰ *Ibidem*, fols. 313 r^o y v^o.
- ⁴¹ Nada dicen del autor Ponz o Jovellanos. Las primeras atribuciones están en ORCAJO, *op. cit.*, pag. 124, nota 3; y en MARTÍNEZ Y SANZ, *op. cit.*, pag. 145. Tras ellos, todos los historiadores de la catedral han recogido el nombre de Cuadra.
- ⁴² Sobre la historia de la Diócesis de Burgos y su Episcopologio, véase la voz "Burgos", redactada por Demetrio MANSILLA, en el *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, dirigido por Quintín ALDEA VAQUERO, Tomás MARÍN MARTÍNEZ y José VIVES GATELL, tomo I, A-C, Madrid, 1972, págs. 290 y ss.
- ⁴³ Antonio PONZ: *Viaje por España*, Tomo Duodécimo. Madrid, 1788, pag. 49.
- ⁴⁴ Marie MAUQUAY HENDRICK: *L'Iconographie de A. van Dyck*. Bruselas, 1956. El pintor granadino Domingo Chavarrito también copió hacia 1712-15 la *Iconografía* de Van Dyck, especialmente los retratos de Van der Wovwer y de Van Balen en una estampa que representa a los santos Cosme y Damián emparejados [cfr. Antonio CALVO CASTELLÓN: "Chavarrito, pintor granadino, 1662-1751", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII, n^o 25 (1975), págs. 215-331].
- ⁴⁵ MARTÍNEZ Y SANZ, *op. cit.*, pag. 144.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ El retrato de D. Francisco Manso de Zúñiga, Virrey de Méjico, Arzobispo de Burgos Conde de Hervías ilustra el libro de fray Ambrosio Gómez, *El Moisés segundo, nuevo redemptor de España, N.P. Santo Domingo de Silos*. Madrid, 1633.
- ⁴⁸ Emilio ENCISO VIANA: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo I. Arziprestazgo de Laguardia*. Vitoria, 1967, pag. 51. No recoge la autoría de este retablo, a pesar de que sus dos lienzos están firmados.
- ⁴⁹ *Ibidem*, pag. 52.
- ⁵⁰ Archivo de la Catedral de Burgos. *Registro 97 de Autos Capitulares, 1715-1720*, fols. 564 v^o-565. ORCAJO, *op. cit.*, pag. 58. MARTÍNEZ Y SANZ, *op. cit.*, pag. 125. Conde de la VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1894, Tomo tercero, M-T, págs. 280-281. URREA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pag. 54.
- ⁵¹ Archivo de la Catedral de Burgos. *Registro 95 de Autos Capitulares, 1709-1712*. fols. 296 r^o, 298 y 307 v^o.
- ⁵² BOSARTE, *op. cit.*, pag. 335.
- ⁵³ Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Parroquia de los Santos Juanes de Bilbao. Cofradía de la Vera Cruz: *Libro de Cuentas 1655-1739*, cuentas de 1718-19 y de 1720, sin foliar.
- ⁵⁴ Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Parroquia de Santa María de Portugalete. *Libro de fábrica 3^o*, cuentas de 1721, sin foliar.
- ⁵⁵ *Vid. supra*, nota 12. En el testamento se habla de "veintidós o veinticuatro lienzos de la vida de San Antonio y menos onze tengo entregados los demás"; es decir, que faltaban por entregar once, pero podía haber ejecutado ya once o trece, según la oscilación numérica del encargo.

- ⁵⁶. BOSARTE, *op. cit.*, pág. 335.
- ⁵⁷. Recogemos la cita de Jovellanos a través del libro de Julio César SANTOYO: *Viajeros por Alava (siglos XV a XVIII)*. Vitoria, 1972, pág. 184.
- ⁵⁸. Catálogo de la exposición *Barroco importado en Alava y diócesis de Vitoria-Gasteiz*. Sala América. Vitoria, 7 abril - 9 julio, 1995, págs. 110-111.
- ⁵⁹. Reproducido sin indicación de autor por Jose Javier VÉLEZ CHAURI y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI: *Representaciones postridentinas de San Francisco de Asís en la Diócesis de Vitoria*. Bilbao, 1991, fig. 40.
- ⁶⁰. Oleo sobre lienzo, 143 x 188 cm. Firmado: "Quadra f."
- ⁶¹. Oleos sobre lienzo, miden respectivamente 151 x 189, 139,5 x 184,5, 157 x 196,5 y 152,5 x 187,5 cm. *Op. cit.*, págs. 260-263.
- ⁶². Todos son óleos sobre lienzo. Miden 2,08 x 1,68 ms. Fueron restaurados en 1988 por Ana Beascoa Tomás, José Lopera Amaun y José Urquiza Aranaga, del Estudio Arriguibar, de Bilbao.
- ⁶³. Firmado: "fabat et inveniebatur a Quadra".
- ⁶⁴. Sin firma visible.
- ⁶⁵. Firmado: Firmado: "Quadra f."
- ⁶⁶. "Quadra f."
- ⁶⁷. Firmado: "Quadra f."
- ⁶⁸. Sin firma visible.
- ⁶⁹. Firmado: "Quadra ft." 1726.
- ⁶⁹^{bis}. Me refiero a la *Asunción de la Virgen* de la Historical Society de Nueva York, que J. E. Sullivan atribuyó a José Jiménez Donoso, utilizando como referencia otro ejemplar del Museo de Bellas Artes de Salamanca, que creyó firmado (*cf. Painting in Spain, 1650-1700, from North American Collections*, April, 18 - June, 20, 1982, págs. 79-80, n° 20, Princeton, 1982). En realidad la obra de Salamanca no está firmada y, desde mi punto de vista, tanto ésta, como la de la Historical Society (puesta en venta el 12 de enero de 1995 en Sotheby's de Nueva York, n° 21) deben ser atribuidas a Juan Martín Cabezalero. Algo de todo ello sugiero en el catálogo de la Galería Caylus de Madrid: *Tres siglos de pintura*, 1995, pág. 122.
- ⁷⁰. Firmado: "Quadra f."
- ⁷¹. Oleo sobre lienzo. Mide 1,95 x 1,23 ms. Sin firma visible.
- ⁷². Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. Santa María de Güeñes, *Libro de fábrica VII (1718-1750)*, cuentas de 1729.
- ⁷³. Oleos sobre lienzos. Las pinturas de las calles laterales miden 1,25 x 0,54 ms. El lienzo del ático resulta inaccesible. El de San Diego de Alcalá mide 1,95 x 2,05 ms. Ninguno de los accesibles presenta firmas visibles.
- ⁷⁴. Oleo sobre lienzo. La *Anunciación* mide 1,12 x 1,50 m. La *Visitación* está firmada "Ns. Ants. a Quadra f.". Las dos Adoraciones están firmadas sólo con el apellido: "Quadra f.", midiendo estos tres lienzos 1,05 x 1,13 m.
- ⁷⁵. Paola della PERGOLLA: *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Galleria Borghese*. vol. II. Roma, 1959, pág. 24.
- ⁷⁶. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, págs. 493-495.
- ⁷⁷. I.C.C.O.A. Archivo Fotográfico Moreno, cliché n° 19522-697 (antiguo).
- ⁷⁸. Deseo hacer constar mi agradecimiento al Prof. D. José Angel Barrio Loza por su ayuda constante en la localización de documentos y obras de Quadra.

ANEXO I

Serie de los obispos y arzobispos de Burgos pintados por Nicolás Antonio de la Cuadra.

Nº	Nombre y cronología	Otras series	Iconografía de Van Dyck: Correspondencia.
1	Santiago el Mayor		
2	San Indalecio		
3	Félix Aucense		
4	Asterio		
5	Pedro, c. 1107		Eernyck de Putte, historiador. 36. V.
6	Estephano I, c. 630		Josse de Momper, pintor, 88, I.
7	Amanungo, c. 636		
8	Litorio I, c. 653		Simón Vouet, pintor, 74, IV.
9	Reginico		
10	Stercorio I, c. 683-688		Nicolás Rockox, 115, I.
11	Constantino I, c. 693- 714		Wenceslao Coeverger, ar quitecto, 77, I.
12	Valentín		
C	Primera tarjeta.		
C	Segunda tarjeta.		
13	Felino I, c. 772		Hendrick van Balen, pintor, 42, III.
14	Felmiro I, c. 773		Gerard Seghers, pintor, 65, III.
15	Pascual		
16	Quintila		
17	Guteo, c. 817		
18	Juan I, c. 832		Justus Lipsius, humanista, 22, V.
19	Oveco I, c. 845		Guillermo Marquis, 173, II.
20	Sancio I, c. 863		Hieronimus Westonius, 134, III.
21	Almiro, I, c. 866		Albertus Miraeus, 55, IV.
22	Juan II, c. 879		

23	Natal I, c. 898		¿13.I?
24	Vicente I, c. 903.		Franck Snyders, pintor, 11.I.
25	Sebastiano I, c. 904		Jacobus de Cachopin, coleccionista, 75.IV.
26	Mendulfo I, c. 906.		Jan Gaspard Gevaerts, filologo, 49.I.
27	Ansurio I, c. 925.		Cornelio Schut, pintor y grabador, 91, III.
28	Vicente II, c.925 y ss.		D.Alvaro de Bazán, 43.IV.
29	Julián I, c. 935.		
30	Diego I, c. 947.		
31	Basilio, c. 942-960		Anton van Dyck, 4.II.
32	Asuro, c. 951.		
33	Sancho Abad, c. 961.	¿Vicente Carducho?	
34	Pedro, c. 972.		
35	Munio, c. 978.	Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo.	
36	Sisebuto, c. 992.		
37	Pedro, c. 1003.		
38	García, c. 1009.		Erasmus de Rotterdam, 5.I.
39	Blasco, c. 1010.		
40	Juliano, c. 1014.		Vandyckiano
41	Pedro, c. 1017-1023.		
42	Juluán II, c. 1024-1030		¿Hendrick van Steenwyck?, 67, II.
43	Gómez, c. 1040.		
44	Ximeno o Simón, c. 1059.		Theodorus Galle, grabador, 81, II.
45	Clemente, c. 1075.		
46	Pascual, c. 1077.		Gaspar de Crayer, pintor, 46, IV
C	Tercera cartela.		
C	Cuarta cartela.		
47	Muniu, c. 1083-1095		Antón Triest, obispo de Grand, 13, I.
48	Gómez II, c. 1088		
49	García de Aragón I, c. 1095		

50	Amaldo I, c. 1097		
51	Pedro, c. 1107		
52	García II, c. 1108		
53	Pascual I, c. 1115-1118		
54	Pascual II, c. 1126		
55	Simón II, c. 1138		Orazio Gentileschi, 83, II
56	Pedro, c. 1146		¿Zegeerus van Hontfum, canónigo de Amberes, 109, I?
57	Victor I, c. 1148		
58	Victorio I, c. 1154		Adrianus van Stalbert, pintor, 66, I
59	Pedro, muerto en 1182		
60	Martín I		
61	García		
62	Mateo		
63	Fernando		
64	García de Contreras, muerto en 1212		Jan van der Wouwer, con sejero de finanzas de los archiduques, 18, II
65	Juan III, muerto en 1212		
66	Mauricio I, muerto en 1240		
67	Juan de Medina, hasta 1252		Vandyckiano
68	Aparicio I, muerto en 1263		
69	Mateo II		
70	Martín de Contreras		
71	Juan de Villahoz		
72	Gonzalo de Mena		
73	Fray Fernando de Covarrubias, muerto en 1299		
74	Pedro Gutiérrez, muerto en 1237		
75	Gonzalo Hinojosa, muerto en 1319		
76	García de Torres		
77	Juan de Roeles, muerto en 1349		

78	Lope de Fontecha, muerto en 1368		Jan Wildens, pintor, 70, I
79	Fernando de Vargas, muerto en 1377		Charles van Maeldery, grabador, 86, I
80	Domingo de Arroyuelo, muerto en 1385		
81	Juan Manrique, muerto en 1387		Vandyckiano
82	Gonzalo de Vargas, hasta 1392		Vandyckiano
83	Juan Villacreces		
84	Jun Cabeza de Vaca, muerto en 1412		¿El archiduque Alberto?
85	Alonso de Illescas, muerto en 1414		Peter Brueghel el Joven, pintor, 10, I
86	Pablo Cartagena, muerto en 1535		Josse de Momper, pintor, 88, I
87	Alonso de Cartagena, muerto en 1456		Vandyckiano
C	Tarjeta		
88	Luis Osorio, muerto en 1495		¿Theodorus Galle?, 81, II
89	Fray Pascual, muerto en 1512		
90	Juan de Fonseca, muerto en 1524		
91	Antonio de Rojas, muerto en 1527		
92	Iñigo López de Mendoza, muerto en 1535		Peter de Jode, el Viejo, 84, II
93	Fray Juan de Toledo		
94	Francisco de Mendoza, muerto 1566		
95	Atto o Atilano, c. 1044		
C	Tarjeta sobre la colocación de Atilano al final de la serie.		
C	Tarjeta		

1	Fancisco Pacheco de Toledo, muerto en 1779		Josse de Momper, pintor, 7, I
2	Cristobal Vela, muerto en 1599	¿Sobre original de Diego de Leiva?	
3	Antonio Zapata, hasta 1605	Id.	
4	Alonso Manrique, muerto en 1613	Id.	
5	Feranando de Acevedo, hasta 1630	Id.	
6	Fray José González, muerto en 1631	Id.	
7	Fernando de Andrade y Sotomayor, hasta 1641	¿Sobre original de Mateo Cerezo el Viejo?	
8	Francisco Manso de Zúñiga, muerto en 1655	Grabado de Gregorio Fosman	
9	Juan Diego Pérez Delgado, muerto en 1656		
10	Antonio Paíno, hasta 1663		Ambrosio de Spínola, m litar, 92, I
11	Diego Tejada, muerto en 1664		Antonio Triest obispo de Grand, 13, I
12	Enrique de Peralta y Cárdenas, muerto en 1679		
13	Juan de Isla, muerto en 1701	¿Sobre modelo de Juan del Valle?	
14	Francisco de Borja, muerto en 1702	Id.	
15	Fernando Manuel de Mesía, muerto en 1704	Id.	
C	Tarjeta dedicada al arzobispo Navarrete		
16	Manuel Francisco Navarrete Ladrón de Guevara, muerto en 1723		
C	Tarjeta dedicada al arzobispo Navarrete		

Teodoro Ardemans, Pintor.

Ángel Aterido Fernández

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN

En este artículo se intentan mostrar los aspectos pictóricos en la obra de Teodoro Ardemans. Este artista sólo ha sido estudiado como arquitecto, pero su primera formación estuvo en los talleres de importantes pintores, como Antonio de Pereda y Claudio Coello. Sus pinturas y la presencia de éstas en sus trabajos, pueden contribuir al mejor conocimiento del ambiente artístico madrileño, en los años finales del siglo XVII y el primer tercio de la centuria siguiente.

SUMMARY

In this article, I will try to show the pictorial aspects in the work of Teodoro Ardemans. This artist has been studied as an architect, but his first formation was in the workshops of important painters like Antonio de Pereda and Claudio Coello. His paintings and the presence of these in his works, can contribute to better knowledge of the artistic environment in Madrid, in the last year of the 17th century and the first third of 18th century.

La visión que se tiene de Teodoro Ardemans (1661-1726), por lo menos la que se viene ofreciendo hasta ahora, nos presenta a un arquitecto que se ocupó ocasionalmente de la pintura. No se ha valorado suficientemente, ni su aprendizaje inicial en dos importantes obradores de pintura¹, ni el hecho de su nombramiento como Pintor de Cámara por Felipe V, ni se ha abordado un estudio exclusivo de las pocas pinturas que de él se conocen. Fue, precisamente, la escasez de obras pictóricas y de datos sobre esta actividad, la que motivó tan poca atención por parte de la crítica. Pese a que sus cargos principales, Maestro Mayor de Obras Reales y de la Villa de Madrid -ambos recibidos por la nueva dinastía borbónica-, hicieron que se centrara en la arquitectura, el propio Ardemans seguía considerándose, al final de su vida, también pintor. En el elogio introductorio al segundo volumen del *Museo Pictórico*, de Antonio Palomino, Ardemans menciona las «gracias, que los profesores del Arte de la pintura debemos dar a este relevante ingenio»².

Ardemans representa un curioso caso de apreciación historiográfica. Es un artista del que apenas se conservan obras, pero que fue encumbrado por la crítica neoclásica como renovador de la arquitectura dieciochesca. El juicio se ha arrastrado hasta fechas recientes, en las que se ha puesto de manifiesto que su trayectoria se enmarca en la tradición barroca española³. Fue su adaptación a los nuevos tiempos, su encumbramiento por el nuevo monarca, lo que hizo pensar que representaba una corriente más acorde con el gusto de la Corte. Sin embargo, esta idea respondía al tópico, que veía en la llegada del siglo XVIII un cambio brusco del desarrollo artístico. Creencia del todo inexacta, ya que las estructuras sociales y culturales españolas de los últimos Austrias, se mantuvieron hasta bien entrado el Siglo de las Luces⁴. Ardemans no fue una excepción, aunque su posición en la Corte le supuso el conocimiento de influencias foráneas, de las que hizo su particular interpretación, pero sin desligarse jamás de su origen artístico.

El papel que jugó la pintura en su producción, está aun por calibrar, dadas las pocas piezas conocidas. Pero un repaso atento de sus pinturas y de la presencia de éstas en otras de sus obras, nos pueden dar una idea bastante aproximada de su importancia en su personalidad artística.

UNA FORMACIÓN DE PINTOR

Ardemans recibió sus primeras enseñanzas artísticas de mano del pintor Antonio de Pereda. La única constancia que tenemos de su paso por este taller, es su aparición como testigo en el testamento que su maestro redactó poco antes de morir, en 1678. En él figuran explícitamente como aprendices, Teodoro Ardemans y Eugenio de Rabanal⁵. Debó ingresar en el taller hacia 1673-75, cuando contaba entre doce y catorce años⁶, edad en la que habitualmente se comenzaba el estudio del oficio⁷. Los años finales de Pereda constituyen una presencia retardataria en el panorama de la pintura madrileña del último XVII⁸. Sus obras, no participaron de la renovación estética que artistas como Carreño, Herrera el Mozo y Francisco Rizi, habían abanderado en la mitad del siglo. Era, pues, un taller en declive el que acogió al joven Teodoro. Pereda falleció cuando nuestro artista tenía dieciséis años, momento en el que, según su propia declaración, contaba con «no pequeños rasgos» del arte de la pintura⁹. En los cuatro años siguientes, continuando con sus afirmaciones, estudió además matemáticas, arquitectura, perspectiva y óptica. No se conoce de quién pudo recibir tales enseñanzas. Aunque se ha especulado con su paso por las clases del Colegio Imperial de Madrid¹⁰, no hay datos que lo justifiquen. Es más, no parece lógico que Ardemans lo omitiera en el recuento de sus méritos, que no dudaba en enfatizar en otras ocasiones¹¹. También se le ha querido relacionar con el Padre José de Zaragoza, de quien poseía escritos en su biblioteca¹².

No se debe olvidar que, esta ampliación de sus campos de aprendizaje coincidió en el tiempo con su llegada al entorno de otro pintor, Claudio Coello. Si Pereda era en aquellos tiempos un artista ya un tanto marginal, Coello era una brillante promesa, en plena efervescencia creativa, cuando Ardemans llegó a su casa. En el ambiente artístico madrileño del siglo XVII era habitual la incursión de los pintores en la proyectiva arquitectónica, lo que provocó una agria polémica con los arquitectos, extendida a lo largo de la centuria¹³. Coello y, especialmente, su compañero José Jiménez Donoso, no se resistieron a esa "intromisión"; a éste último se le atribuyen intervenciones más decididas en este campo, como el claustro del Colegio de Santo Tomás o la Iglesia de San Luis,

de Madrid. Ambos figuran en la «Mantisa de los más insignes Arquitectos, que han profesado a un tiempo la Pintura, y Arquitectura»¹⁴, confeccionada por Ardemans en 1719, junto a artistas como Herrera el Mozo, Herrera Barnuevo, Rizi o, incluso, Velázquez. Sin entrar a dilucidar que tipo de arquitectos eran estos artistas (presumiblemente sólo tracistas), es muy significativo que el propio Ardemans se arropara con tan ilustres nombres en sus *Ordenanzas*. Es sabido que en los talleres de pintura se impartían nociones de perspectiva y óptica, aplicables también a la arquitectura. Antonio Palomino se ocupa extensamente de ellas en su *Museo pictórico*, como parte importante de la preparación del pintor¹⁵. En un momento en que proliferaban las decoraciones murales con arquitecturas fingidas, como ocurría en el Madrid del final de siglo, no es extraño que los pintores estuvieran familiarizados con el lenguaje arquitectónico. Por tanto, es más que probable que Ardemans iniciara los citados estudios en el entorno de Coello, de quien era considerado discípulo (de hecho tasaría sus pinturas a su muerte, en compañía de otro seguidor de Coello, Manuel de Castro)¹⁶. A esto, se le debe añadir algún otro ingrediente por el momento ignorado, que le proporcionó mayor solidez en sus conocimientos. No puede desdenarse la importancia de su autodidaxia, alimentada fundamentalmente por su nutrida biblioteca, que adquirió en su mayor parte del arquitecto José de Arroyo, en 1695.

Su paso por el obrador de Coello, quizá como oficial, debió concluir hacia 1682. En torno a ese año contrajo su primer matrimonio, con Isabel de Aragón¹⁷, por lo que su situación profesional debía estar bastante asentada, pero como pintor. Así, en 1683 recibe el encargo de decorar la bóveda de la escalera del Hospital de la Venerable Orden Tercera (VOT) de San Francisco, en compañía de Tomás García¹⁸. Y tres años después, el techo de la Sacristía de la Capilla del Cristo de los Dolores, también para la VOT. La escasa producción pictórica conocida de Ardemans se concentra en la década de 1680, que finaliza con sus primeras realizaciones en el terreno arquitectónico, comenzando con su paso por la catedral granadina¹⁹.

PINTURA Y ARQUITECTURA

¿Por qué Ardemans cambió su trayectoria, que parecía avocarle hacia la pintura, para optar por una mayor dedicación a lo constructivo?. Es una disyuntiva de difícil solución, con los datos hoy disponibles. Tal vez el ascenso que le supusieron los cargos que fue obteniendo, gracias a la arquitectura (Maestro Mayor de las Catedrales de Granada -1689- y Toledo -1691-, Teniente de Maestro Mayor de Madrid -1693-), fuera

causa de este trueque. También es interesante comprobar como, en esas primeras actuaciones, Ardemans sigue la huella de otros pintores-arquitectos, como Donoso en Toledo y Cano en Granada. A lo largo de los años 90, se multiplicaron sus trabajos tanto para el concejo madrileño (Casas del Ayuntamiento, Cercas y Puertas de la Ciudad), como para instituciones religiosas (la capilla de Santa Teresa, del Convento del Espíritu Santo, y la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, ambas no realizadas)²⁰. Al tiempo, además de realizar algunas obras menores para particulares, su presencia en la Congregación de arquitectos se hacía más decidida, ocupando cargos honoríficos en ella²¹.

Su entrega a los proyectos arquitectónicos fue en aumento, hasta relegar a la pintura a un segundo plano, aunque siempre presente en sus obras. Sus dibujos son evidente prueba de ello, de gran calidad técnica y estilo próximo al de Coello. Pero también se pueden encontrar rasgos pictóricos en elementos de sus trazas, como el animado repertorio de ángeles y guirnaldas que despliega en sus diseños de un órgano para la Catedral toledana²². Componentes similares se pueden observar en un proyecto para altar, destinado a acoger una imagen relacionada con la Pasión, recientemente atribuido, creo que convincentemente, a Ardemans (cabecitas angélicas en los capiteles, roleos naturalistas, flores, frutas)²³. La coincidencia temática con la pintura del momento, no es exclusiva de Ardemans, ya que es habitual en retablos de otros artífices coetáneos²⁴, pero delata una comunidad plástica con lo pictórico nada desdeñable.

En los programas decorativos emprendidos por Ardemans, la pintura se ve asimismo engarzada con la arquitectura. Su tarea principal, tras su nombramiento como Maestro Mayor de Obras Reales (1702)²⁵, fue la redecoración y acondicionamiento de los espacios privados del Alcázar de Madrid, para adecuarlos las necesidades del nuevo monarca Borbón²⁶. Con el tiempo, sus encargos se extendieron a las zonas de representación del palacio, en la fachada principal del edificio. El precedente inmediato de esta actividad en los salones oficiales, lo constituían los programas ideados por Diego Velázquez para Felipe IV²⁷. En la zona antes ocupada por las habitaciones de Carlos II, se decidió habilitar una gran estancia como colofón a los espacios ceremoniales: el Salón de Grandes. Esta es, sin duda, la máxima realización de Ardemans en el Alcázar y en la que más se aproxima a los gustos de los comitentes regios²⁸. La parte fundamental de esta decoración eran las pinturas de la Colección Real. La solución adoptada, en la que la articulación de los muros se ajustaba a los cuadros que alojaban, es un ejemplo más de correspondencia entre arquitectura y pintura en la obra de Ardemans. Además, para la obra se encargaron pintu-



Fig. 1.- Según T. ARDEMANS: Catafalco de la Reina María Luisa Gabriela de Saboya. 1715. Madrid, Biblioteca Nacional.

ras a Palomino y Francisco Ortega, seguramente ajustándose al diseño general del Salón²⁹.

PINTURA EFÍMERA

También en conexión con la arquitectura, aunque de carácter provisional, Ardemans se ayudó de la pintura para sus fábricas efímeras. Estas se dedicaron a dos tipos de ceremonias, bien distintas: las entradas y las exequias reales.

a. Pinturas festivas

Los artistas del reinado de Carlos II dispusieron de dos ocasiones inmejorables para el desarrollo del arte

festivo, las entrada reales de las dos esposas del último Austria, María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburg³⁰. No hay pruebas de la participación de Ardemans en los adornos para la recepción de la primera reina (1680). Pero entonces trabajaba junto a Claudio Coello, quien intervino activamente en la preparación de la entrada³¹, por lo que no es extraño suponer una colaboración con su maestro en esa celebración. Puede corroborarlo, el hecho de que Ardemans es uno de los artistas que graban las láminas que representaban los monumentos levantados para la ocasión, encargadas a Coello, Donoso, Matías de Torres y Diego González de la Vega³². Estos delegaron en otros artistas, para la realización de algunas de esas estampas, como Ruiz de la Iglesia e Isidoro de Arredondo, sin duda conocedores de dichas decoraciones. Seguramente, fue Coello quien encomendó a Ardemans parte del trabajo que en principio le correspondía.

En cambio, si está documentada su presencia en los actos dedicados a Mariana de Neoburg (1690). Ya vuelto de Granada, e inmerso en la conclusión de las obras de la Casa de la Villa, es requerido como pintor, por la compañía de artistas que se ocupó de la «Calle de los Espejos», diseñada por José Caudí, ducho especialista en tramoyas teatrales³³. Se encomendaron a Ardemans los lienzos que acogían los arcos que delimitaban la calle. En principio se pensó en escenas de historia, pero finalmente se optó por representar jeroglíficos alusivos³⁴. La sucesión de tales jeroglíficos aparece pormenorizada en la descripción que se publicó del evento³⁵, contabilizándose 44 nichos y 8 grutas. Tan elevado número y las proporciones de las pinturas, en algunos casos superiores a los 7 metros de altura, hacen pensar que Ardemans tuvo que contar, necesariamente, con ayuda para la realización del encargo. Por tanto, en 1690 -la entrada tuvo lugar el 20 de mayo- debía contar con un taller de cierta entidad, para hacer frente a tan importante tarea.

Con la llegada de Felipe V, en 1701, se repitió el pomposo ceremonial de recepción y se programaron nuevas decoraciones. En esta ocasión, quien planificó el escenario de la fiesta fue el propio Ardemans³⁶. Como ocurrirá con los catafalcos funerarios, ya no ejecuta las pinturas, sino que las "proyecta". En el programa alegórico, las pinturas estaban presentes en diferentes puntos del recorrido, como los paisajes fingidos del Monte Parnaso y los cuadros de historia en el Arco del Prado (La toma de Sevilla por Fernando III y la de Jerusalén por San Luis). Ya que otros elementos de estas decoraciones fueron diseñados por Ardemans, caso del Monte Parnaso, cuyo dibujo se conserva en la Biblioteca Nacional, es seguro que también dio las composiciones de alguna de estas pinturas. También intervino en otro tipo de actos cortesanos, como es el

caso de las fiestas con motivo del nacimiento del futuro Luis I, en los que supervisó la tramoya teatral en el Coliseo del Retiro³⁷. Pintores como Palomino, García Hidalgo y Juan Vicente Ribera fueron quienes materializaron el proyecto.

b. Pinturas fúnebres

Los catafalcos funerarios de la familia real, como lo eran las entradas, constituían un espectacular vehículo de propaganda ensalzadora de su poder, si bien con un sentido más sombrío³⁸. El túmulo municipal a la memoria de Carlos II, inaugura la serie de fábricas funerarias proyectadas por Ardemans, que se ocupa de ellas gracias a su cargo de Maestro Mayor de Obras, en el reinado de Felipe V³⁹. Estas grandes "máquinas" iban acompañadas por jeroglíficos en los muros del templo, cuyos temas dependían de los ideólogos del programa iconográfico, que hacían habitual la presencia de pinturas en dichos conjuntos. Entre los pintores que colaboraron con Ardemans en este tipo de alegorías, podemos encontrar de nuevo a Juan Vicente Ribera y a Palomino.

Los últimos túmulos de Ardemans presentan un mayor interés hacia lo pictórico, en comparación con los anteriores. En el monumento a la memoria de María Luisa de Saboya, de 1714 (fig. 1), la pintura hace acto de presencia en el mismo capelardente. El camarín estaba cubierto «por la parte interior (de) un cielo raso, en cuyo medio se pintó una luna llena; pero eclipsada por la sombra, que en forma pyramidal despedía de ella un globo terráqueo...»⁴⁰. En realidad, es otro jeroglífico, como los que adornan el templo, incorporado al cuerpo del catafalco. Pero, en el frente del segundo cuerpo, se optó claramente por una pintura: «Que se pintó en la frente del Real Túmulo. En honesto entretenimiento se dexaban ver las tres Gracias; y por detrás las Parcas». Es, indudablemente, una pintura alegórica, y es bien significativo que ocupara un lugar predominante en la estructura del túmulo, anteriormente dedicado a escudos o elementos escultóricos.

El catafalco de Luis XIV (1715), repite la decoración interior de la cámara mortuoria y, aunque un atlante de escultura preside el conjunto, es un retrato del rey lo que sostiene sobre sus espaldas, al que la fama proclama con su trompeta. La figura del gigante encorvado sosteniendo el globo, se ha comparado con la empleada por José Benito de Churriguera en el túmulo de María Luisa de Orleans (1680). También se puede relacionar con un dibujo laudatorio, obra de Herrera el Mozo, en el que un atlante sostiene el orbe con los retratos de Mariana de Austria y su hijo Car-



Fig. 2.- T. ARDEMANS: Proyecto para altar o telón escenográfico. Londres, British Museum.



Fig. 3.- J. PALOMINO, según T. Ardemans: Catafalco del Rey Luis I. 1725. Madrid, Biblioteca Nacional.

los, sobre el que también surge una impetuosa Fama⁴¹. Análoga posición presenta el ángel-atlante que aparece en un dibujo, de mano de Ardemans, que se ha visto como proyecto de decoración efímera⁴², quizás para una celebración de Cuarenta Horas (fig. 2). Tampoco es descartable que sea preparatorio para un retablo, puesto que a finales del XVII en Madrid era frecuente el uso del llamado retablo-cuadro, que en verdad era un gigantesco marco para la pintura; una especie de escenario para un enorme telón pictórico. Es el caso del retablo presidido por la monumental *Anunciación* de Claudio Coello, en el Convento de San Plácido⁴³.

Retomando la trayectoria de los catafalcos de Ardemans, el último de ellos, el de Luis I (fig. 3), ofrecía pinturas alegóricas en tres lados, enmarcadas a modo de "tremó" rematado en arco⁴⁴; sólo en la fachada principal del conjunto, el marco albergaba esculturas.

Ardemans actúa en estos casos como planificador, dando la idea para la ejecución final tanto de las pinturas, como de las esculturas y el entramado arquitectónico. En los últimos túmulos que le encargan, se puede percibir una mayor valoración de la pintura como instrumento fundamental del programa iconológico, -el catafalco de la reina María Luisa de Saboya sería su máxima expresión-, curiosamente en fechas en las que no se tienen noticias de su ejercicio como pintor.

EL PINTOR

a. Primeras pinturas

Por el momento, sólo hemos seguido el rastro que la pintura deja en algunas obras de Ardemans (ya en sus

proyectos o en sus arquitecturas efímeras). Pero el objeto fundamental de este artículo, es desenterrar su faceta de pintor. La primera obra conocida de Ardemans es una pintura, eso sí, muy modesta y poco elocuente de sus cualidades o destreza técnica: *El techo de la escalera de la Enfermería de la VOT*, de Madrid (fig. 4). Realizada entre mayo y julio de 1683, en colaboración con el desconocido Tomás García, es una composición muy elemental, puramente decorativa, que ya ha sido documentada y estudiada en extenso⁴⁵. Ocupando la sección plana de la bóveda, el fresco articula el espacio estrecho y alargado de que dispone, por medio de tres recuadros, separados por cuatro tarjas con el nombre de la VOT. Los dos rectángulos de los extremos, encerrados en marcos ovales fingidos, ostentan sendos escudos franciscanos. En tanto el recuadro central, recorrido por un falso marco estriado, sólo contiene una decoración circular, de motivos vegetales que se ramifican simétricamente. La simplicidad y el tono discreto del fresco, hacen de él una obra menor en la producción de Ardemans. Se puede relacionar con las decoraciones heráldicas, presentes en algunos edificios del barroco madrileño. El caso más importante es el techo del Salón de Reinos, del Palacio del Buen Retiro, de una riqueza decorativa mucho mayor. En esta línea, ya de fines del siglo XVII, está el techo de la sala que da a la galería de la Calle Mayor, del Ayuntamiento de Madrid⁴⁶. En el caso de la Enfermería de la VOT, se buscó un adorno sencillo para la sobreescalera, que hiciera alusión al propietario del hospital, sin grandes alardes retóricos, pero sin resistirse a una tímida simulación -el volumen de los estucos fingidos-, característica ineludible en las decoraciones del Barroco.

La irrealidad es llevada a cotas más ambiciosas en el segundo encargo que recibió Ardemans de la VOT, esta vez en solitario, el *Techo de la sacristía de la Capilla del Cristo de los Dolores* (figs. 5-6). También perfectamente documentado⁴⁷, fue pintado entre enero y abril de 1686. Representa el ascenso de San Francisco a los cielos, llevado en un carro por dos caballos en corveta, inmerso entre nubes. A la escena asisten cuatro personajes, apoyados en una balaustrada que rodea el espacio abierto en que se desarrolla el milagro. En el frente del barandal, dos ángeles niños sostienen el escudo de la Orden Franciscana. Este fresco, con acabado al temple, es un elaborado ejemplo del "quadraturismo", imperante en la decoración mural madrileña, de finales del Seiscientos. La herencia de Mitelli y Colonna había sido asumida por los artífices de la Corte, en especial Carreño y Rizi que colaboraron con ellos en el Salón de los Espejos del Alcázar. Precisamente, la figura de San Francisco, es representada en un pronunciado escorzo, visto de "soto in su",

que se asemeja al San Antonio que estos maestros pintaron en la cúpula de San Antonio de los Portugueses (1665-1668)⁴⁸. Cuando Ardemans decoró la sacristía, el San Antonio aparecía levitando, sin la peana de nubes que hoy presenta, añadida por Luca Giordano cuando retocó los frescos. La idea misma del contraste de espacios, el arquitectónico y el celestial, ambos igualmente ilusorios, es también vinculable a la tradición de Rizi y Carreño.

El recurso de los personajes asomados, es también común a obras madrileñas inmediatamente anteriores. Rizi, en la Capilla del Milagro del Convento de las Descalzas (1678), rodea de figuras todo el contorno de la cúpula, asomados a una barandilla. El mismo tema lo había desarrollado Herrera el Mozo, en el anillo de la media naranja de la Capilla de la Virgen de Atocha, quien había colocado a los Apóstoles como testigos de la Asunción de la Virgen. Ardemans recibió esta herencia a través de Coello. En sus decoraciones al fresco utiliza elementos similares, irrumpiendo los celajes en las arquitecturas. Es el caso del Vestuario de la Catedral de Toledo o el Salón Real de la Casa de la Panadería de Madrid, ambos hechos en colaboración con Donoso.

Del mismo año 1686, se conserva un gran cuadro de altar, firmado por Ardemans, *La Virgen del Rosario, con el Niño, Santa Catalina y Santo Domingo*⁴⁹ (figs. 7-8). El lienzo perteneció al canónigo López Cepero, de la Catedral de Sevilla⁵⁰. Angulo dio noticia de su existencia, en colección particular madrileña, pero sin publicarla⁵¹. Es la pintura más importante, al margen del techo de la Sacristía de la VOT, que nos ha llegado de Ardemans. La escena responde a las devociones dominicas, en la que la Virgen y el Niño entregan sendos rosarios a los Santos fundadores de la Orden. La Virgen ostenta atributos propios de la Inmaculada, como la corona de estrellas o la túnica carmesí, en una mezcla usual en el rosario dominico⁵². Esta asimilación de los símbolos concepcionistas en las representaciones marianas es habitual, así Coello en la *Aparición de la Virgen a Santo Domingo*, de la Academia de San Fernando⁵³, "tomó prestados" dichos elementos, seguramente por imposición del comitente.

Ardemans se revela como un pintor diestro, inmerso de lleno en la órbita de Coello. Con él coincide en composición y tipos humanos, siendo más que evidentes los ecos de Carreño (fig. 9). Su pincelada es más suelta y diluida que la de su maestro, más cercana al modo de hacer del asturiano. La elegante figura de María, de severa y aristocrática belleza, centra la escena. El conjunto, en inestable simetría, irradia un profundo sentimiento místico, expresado con gesto contenido en las figuras principales, y con exultante dinamismo en la gloria de ángeles que las rodea. El color-



Fig. 4.- T. ARDEMANS y T. ORTEGA: Escudos Franciscanos. Madrid, Sobreescalera de la Enfermería de la VOT. 1683.

Fig. 6.- T. ARDEMANS: Apoteosis de San Francisco (detalle). Madrid, Sacristía de la capilla del Cristo de los Dolores. 1686.

do, que se adivina suntuoso en la túnica de la Virgen, es atemperado por la austeridad de los hábitos dominicos, pero es fiel reflejo de los tonos luminosos característicos del barroco en Madrid. El recuerdo de Pereda, excepcional colorista de regusto véneto, también parece presente. Con el conocimiento de este cuadro, se amplía considerablemente la visión de Ardemans pintor, cuya calidad no desmerece de sus maestros. Dada la envergadura de la obra, debió estar destinado a un altar de alguna fundación dominica.

Durante su estancia en Granada, documentada entre 1688-89, además de su intervención en la fábrica de la catedral, debió realizar algunas pinturas⁵⁴, que provocaron el conocido enfrentamiento con Pedro Atanasio Bocanegra. Palomino relata el suceso, en el que un joven Ardemans acepta el desafío del pintor granadino a un "duelo de retratos", del que sale victorioso⁵⁵. Aparte de lo novelesco del suceso, tan del gusto del pintor y tratadista cordobés, éste informa de la conti-



Fig. 5.- T. ARDEMANS: Apoteosis de San Francisco. Madrid, Sacristía de la capilla del Cristo de los Dolores. 1686.



nuidad de Ardemans en el ejercicio de la pintura, incluyendo la retratística en sus temas. El retrato de Bocanegra, de mano de Ardemans, fue visto por Palomino en 1712 en Granada, en poder de Simón de Costela, cura beneficiado de la parroquia de la Magdalena. En 1795, en el catálogo de la colección de Pedro Alonso O'Cruley, de Cádiz, figuraba «La cabeza de Athanasio, de Ardemans»⁵⁶. No es posible comprobar si el ejemplar gaditano es el mismo que, en la actualidad, es considerado el *Retrato de Bocanegra* hecho por el pintor madrileño, en la catedral de Granada⁵⁷ (fig. 10). Que es en efecto Pedro Atanasio, lo confirma su parecido con el autorretrato que éste incluyó en *La Flagelación*, de la misma Catedral. En cuanto a la autoría, dado el mal estado del lienzo, no se puede asegurar que sea en efecto obra de Ardemans, como tampoco negarlo. La tipología del retrato es semejante a obras madrileñas del mismo período, como el *Autorretrato* de Sebastián Muñoz, otro discípulo de Coello, del

Prado⁵⁸ (fig. 11). Acompañando a la efigie de Bocanegra, se conservan cuatro retratos de pintores granadinos, de impostación análoga, alguno de los cuales también se ha atribuido a Ardemans⁵⁹. Tal vez se trate de una serie de artistas locales, obra de varios artifices, ya que presentan diferencias de factura entre sí. También en Granada, se asigna a Ardemans una *Inmaculada* (fig. 12), en el Convento de San Jerónimo⁶⁰. Dada la filiación del lienzo, enraizado en los modelos canescos característicos de la pintura granadina, no parece admisible tal atribución.

b. Otras obras

A su regreso a Madrid, ya citamos su intervención en la entrada de Mariana de Neoburg. Esta es la última noticia de la que se dispone, referente a un encargo pictórico a Ardemans. Sin embargo, se conocen otras obras que debieron realizarse tras el episodio granadino. En el convento del Cristo de la Victoria, en Serradilla (Cáceres), se guarda un *Niño Jesús, Salvador del Mundo* (figs. 13-14), firmado al dorso⁶¹. Es un pequeño cuadro devocional, en el que se funden diferentes iconografías del Niño Jesús, complicando sus connotaciones simbólicas. De una parte se emplea la tipología de Cristo «Salvator Mundi», con el orbe en la mano y en acto de bendecir. Pero, la imagen triunfante de Jesús, se apoya en esta ocasión en un corazón llameante, traspasado por una flecha. El atributo que distingue a San Agustín es, precisamente, un corazón inflamado. En las *Confesiones*, el Santo alude a su conversión diciendo: «habías traspasado mi corazón con los dardos de tu caridad, (...) con las agudas flechas de tu amor me animabas y con el fuego abrasador de tu caridad me recalentabas el alma»⁶². Al colocar como pedestal del Niño el corazón agustiniano, se quiere expresar que Cristo realiza la salvación del mundo, apoyado en la Orden de San Agustín. Con este tipo de imágenes de propaganda, se transmite al fiel un concepto abstracto, de forma sencilla y comprensible. Técnicamente, se mantienen la pincelada ágil y el colorido claro, que se apreciaban en la *Virgen del Rosario*.

Esta obra debió ser realizada antes de 1704, ya que en la firma el pintor figura como «Ardemanus», forma que empleó aproximadamente hasta ese año⁶³. La familia Ardemans era especialmente afecta a la Orden de San Agustín, ya que los dos hijos varones del artista, Nicolás y José, ingresaron en el convento madrileño de Agustinos Recoletos⁶⁴; éste último llegó a ser prior del convento de la Orden en Valladolid. El complicado contenido teológico del cuadro, se puede explicar por esta estrecha relación de los Ardemans con los agustinos; e incluso, se puede aproximar su datación al mo-

mento en que profesaron sus hijos (1700). Aunque no se sabe cómo llegó a su actual paradero, un importante monasterio de religiosas Agustinas, es posible que fuera donación de Vicenta Ardemans, hija de Teodoro, quien realizó diversas entregas al convento, aunque no se menciona expresamente esta obra⁶⁵.

Las representaciones simbólicas del Niño Jesús, son tema habitual en la España del siglo XVII, sobre todo destinadas a la religiosidad privada. Ardemans tuvo en Pereda un espléndido ejemplo de este tipo de alegorías, con un significado distinto, en el *Niño Jesús triunfante de la Muerte y el Pecado*⁶⁶. Similares son las versiones de Antonio Van de Pere, pintor relacionado con Pereda, en la Iglesia de Santiago de Alcalá de Henares, y de Francisco Camilo, en el Museo de Ponce⁶⁷. Un Niño, en actitud idéntica al de Serradilla, figura en el grupo celeste del *San Antonio predicando a los peces*, de Carreño⁶⁸.

Se debe sumar una obra más al haber pictórico de Ardemans, aunque su autoría parece controvertida. La *Apoteosis de San Felipe Neri* (fig. 15), del Oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares, fue dada a conocer por Tormo en su guía de la ciudad⁶⁹. La mencionó como firmada y fechada por Ardemans, aunque sin informar del año; además, la creía copia de Donoso, seguramente refiriéndose al cuadro que éste pintó para el Oratorio de Madrid⁷⁰. Otras investigaciones posteriores niegan la existencia de tal firma⁷¹. Al no haber podido acceder a la obra, creo que merece ser tenida en cuenta, respetando el juicio de Tormo. Desde luego, es una composición típica del barroco madrileño, en la que la aparición de Cristo y María al Santo, es "arropada" por una bulliciosa corte de ángeles. Relacionada con esta obra, existe una versión con modificaciones, en el Centro de Estudios Históricos de Madrid (fig. 16). La Virgen es reemplazada por Dios Padre, siendo entonces la Trinidad la que se presenta a San Felipe Neri. La distribución de masas es idéntica, aunque se ha aligerado la densidad de personajes sobre el Santo. El fondo arquitectónico, muy frecuente en el círculo de Coello, se deja ver mejor, ofreciendo un contraste estático a la expansión dinámica de las figuras. En su técnica y en algunos tipos humanos, especialmente los angelillos del primer término, parece más cercana a Donoso. La composición debió tener alguna demanda, quizá, como Tormo apuntaba, por presidir el Oratorio madrileño. Juan Vicente Ribera la remedó en 1704, también para el convento alcalaíno⁷².

c. Pinturas conocidas por referencias

En cuanto a las fuentes literarias, hay noticia de un *San Francisco Borja*, obra de Ardemans, que estaba en



Fig. 8.- T. ARDEMANS: *La Virgen del Rosario, con el Niño Santo Domingo y Santa Catalina (detalle)*. Colección particular.



Fig. 7.- T. ARDEMANS: *La Virgen del Rosario, con el niño Santo Domingo y Santa Catalina*. Colección particular.

la puerta del Sagrario de la iglesia de las Angustias, de Madrid⁷³. Pero es, sin duda, el inventario de sus bienes, el documento que arroja más luz sobre sus pinturas y los temas que trató⁷⁴. Se contabilizan hasta 23 obras «de mano del difunto», en su mayoría obras religiosas, pero también figuran un retrato de Felipe V, un bosquejo de Alcides (en la cuna?), dos paisajes y cuatro cuadros «...con algunos niños con festones». Así pues, Ardemans abordó un conjunto de géneros más amplio que el que se venía advirtiendo, sólo centrado en lo religioso.

En cuanto a la supuesta copia de un *Autorretrato* de Ardemans, por Andrés Ginés de Aguirre, no hay datos que confirmen la identidad del retratado. Desde el siglo XIX, figura en la sala de retratos de la Academia de San Fernando, con la misma identificación, actualmente tenida por dudosa⁷⁵. Lo único cierto es que, con técnica dieciochesca, reelabora un tipo de retrato propio del XVII.

d. Obras recusadas

El catálogo de Ardemans, exíguo de por sí, se ve aun más reducido al comprobarse que no le pertenecen algunas piezas que se le vienen asignando. El caso más



Fig. 9.- J. CARREÑO: *Inmaculada Concepción*. Madrid, colección particular.



Fig. 10.- T. ARDEMANS?: *Retrato de Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada, Catedral.

llamativo, lo representan las sobrepuestas del Palacio Arzobispal de Madrid, que representan *El sueño de Honorio III y San Pío V y escenas de Lepanto* (1721). Ambas han sido tenidas por obras de Ardemans hasta ahora⁷⁶, pero una lectura atenta de la firma y el refuerzo de un testimonio escrito, permiten cambiar su autoría. Felipe de Castro, en su descripción del colegio de Santo Tomás de Madrid, afirmaba que en la sacristía «ay dos cuadros de mano de don Juan Vicente de Ribera. Los demás, particularmente el que representa a San Pío Quinto y la batalla naval como así mismo el de enfrente son pinturas de mano de Toribio Alvarez»⁷⁷. Si se atiende a la firma (fig. 17), que aparece en el cuadro del Sueño del Papa, la presencia de una "Z" al final del segundo grupo de letras entrelazadas (ALR), parece confirmar que quien firma se apellida Alvarez. De Toribio Alvarez, se conocen obras fechadas entre 1714 y 1723, habiéndose advertido ya su relación técnica y estética con Ardemans, pero teniendo en cuenta su menor calidad⁷⁸. Estas pinturas, pasan a ser lo mejor de su producción conocida, por lo general bastante mediocre. También son de Alvarez dos escenas de la vida de San Pedro de Verona (fig. 18), en el mismo palacio, que habían sido adscritas a Ardemans,



Fig. 11.- S. MUÑOZ: *Autorretrato*. Madrid, Museo del Prado.

debido igualmente a una interpretación errónea de la firma. Al tratarse de un personaje casi desconocido, es lógico que se quisiera ver la autoría de un pintor del que, aunque vagamente, se tenía más información.

Ya recusado desde hace tiempo, el *Retrato de Filippo Juvarra*, de la Academia de San Fernando, no puede ser tenido en consideración, ni por el estilo, ajeno por completo a Ardemans; ni por cuestiones cronológicas, ya que nunca coincidió con el arquitecto italiano. Desde 1959, se baraja la posibilidad de que sea obra de Agostino Masucci⁷⁹. Tampoco es suyo el *Recibimiento de Colón por los Reyes Católicos*, que Gaya Nuño citó como de Ardemans, siguiendo la atribución del Museo de Quimper; en realidad, es un boceto de Antonio González Velázquez para las habitaciones de la Reina en el Palacio Real de Madrid⁸⁰. Ni las pechinas de la Iglesia de San José, terminada en 1742, cuando ya había muerto Ardemans, pues son obra de otro de los González Velázquez, Luis⁸¹.

ARDEMANS Y EL GRABADO

Desde las noticias dadas por Ceán, es sabida la relación de Ardemans con el grabado, fundamentalmente

dando dibujos para ser llevados a la plancha, desde fecha temprana. En 1685, se publicó en Madrid la *Historia de la Conquista de México*, de Antonio de Solís, ostentando en su portada una estampa de J.F. Leonardo, según dibujo de Ardemans (fig. 19). Es un retrato del rey Carlos II, en el que predomina lo arquitectónico. En él se desarrolla un lenguaje alegórico, muy similar al que años más tarde emplearía en los catafalcos fúnebres. Estos también fueron modelos para ser grabados, ya en el reinado de Felipe V⁸².

Precisamente, otra de sus intervenciones destacadas fue el dibujo del retrato ecuestre del primer Borbón (fig. 20), realizado por Edenlick para encabezar la *Sucesión de el rey Felipe V Nuestro señor, en la Corona de España...*, escrita por Ubilla y Medina e impresa en 1704. No se debe olvidar, que ese año Ardemans recibió el nombramiento como Pintor de Cámara. Es muy posible que el grabado creara unas expectativas, que finalmente propiciaron su encumbramiento oficial como pintor. A los ojos de Felipe V, resultaría una imagen correcta, ajustada a la propaganda propia de tiempos de guerra. El Rey es representado como vencedor, con sus tropas al fondo, en actitud victoriosa. El tipo ecuestre es un convencionalismo del retrato del príncipe, que busca proclamar su energía y vigor guerrero. Pero no aparece como un simple caudillo militar, le adornan la Fortuna y la Justicia; y la Fama divulga sus triunfos. He dicho que es "correcto", porque ofrece una imagen del nuevo monarca suficiente, eficaz para los fines propagandísticos que se desean, a través de los estereotipos de representación de la Monarquía⁸³. Quizá este precedente animó a Felipe V a hacer a Ardemans, desde 1702 su Maestro Mayor de Obras, también su pintor de cámara. Es curioso el paralelismo que Felipe y su oponente, el Archiduque Carlos, establecen al coincidir ambos en concentrar en un único artista los títulos de arquitecto y pintor: Ferdinando Galli Bibbiena en el caso del Habsburgo, y Ardemans en el del Borbón. Finalmente, ya fuera porque sus pinturas no respondieron a los objetivos esperados, o porque sus obligaciones como arquitecto acabaron por desviarle hacia otras ocupaciones, lo cierto es que poco fue lo que debió realizar en este campo.

Volviendo a sus contactos con el grabado, éstos no se limitaron a dar diseños para su estampación: el propio Ardemans fue grabador. Ya se aludió a su participación en el frustrado proyecto de perpetuar los adornos para la entrada de María Luisa de Orleans, en los que colaboró con Coello, Arredondo, Ruiz de la Iglesia y Matías de Torres, entre otros⁸⁴. Otra prueba de su dedicación al buril, extrañamente ignorada, es la presencia de quince planchas de grabado en el inventario de sus bienes⁸⁵. Aunque la mayoría de las placas las haría él mismo, sólo se mencionan tres de su mano: un



Fig. 12.- ANÓNIMO: *Inmaculada Concepción* (detalle). Granada, Monasterio de San Jerónimo.

San Mateo, una tarjeta e instrumentos de arquitectura. Además, entre las cosas de madera de su casa se tasa «Vna prensa de encina de docs. (sic), usillos y sus tuercas», que sería la empleada para estos trabajos. La práctica del grabado, en especial al aguafuerte, era usual entre muchos pintores cortesanos⁸⁶. Coello no fue una excepción, por lo que debió aprender la técnica con él. De nuevo, otra actividad artística liga a Ardemans con el entorno pictórico, en el que se formó.

De este recorrido por diversas facetas artísticas, con la pintura como trasfondo permanente, resulta una imagen de Ardemans más rica y compleja, inmersa de lleno en el entorno que le rodeó. Como sus arquitecturas, sus pinturas se nutren de la tradición barroca finisecular, en la que fue educado. Su propio gusto, presente en su colección de pinturas⁸⁷, era reflejo fiel de la amalgama de influencias que componían el barroco en la Corte: Giordano, copias de Rubens, de Tiziano, de Velázquez y de Van Dyck. También atesoraba obras de sus maestros, (Coello, Herrera el Mozo, Mateo Cerezo..) y de sus compañeros (Manuel de Castro, Jerónimo Ezquerro, Palomino). En las fechas en que fue tasada su colección, debió ser tenida como la herencia de un maestro de la vieja escuela, a ojos de una corte que reclamaba "nuevos aires", ansiosa por diferenciarse de la estética de los Habsburgo.



Fig. 13.- T. ARDEMANS: *Niño Jesús Salvador del Mundo*. Serradilla (Cáceres), Convento del Cristo de la Victoria.

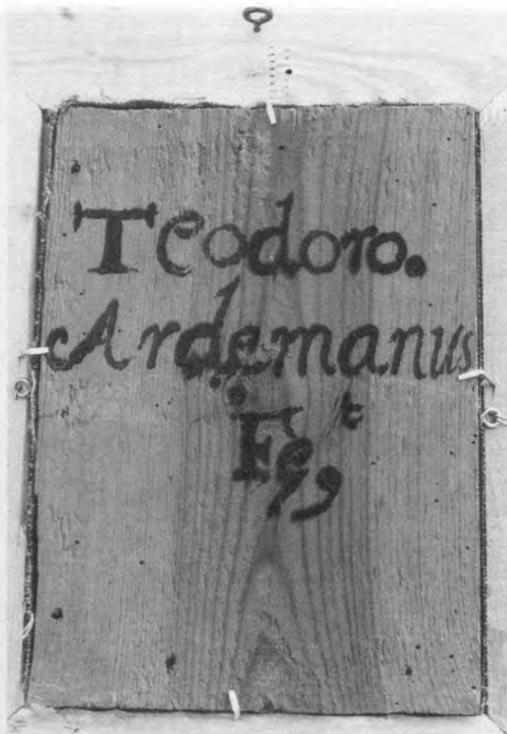


Fig. 14.- T. ARDEMANS: *Niño Jesús Salvador del Mundo* (reverso). Serradilla, Convento del Cristo de la Victoria.



Fig. 15.- T. ARDEMANS?: *Apotheosis de San Felipe Neri*. Alcalá de Henares, Oratorio de San Felipe Neri.



Fig. 16.- ANÓNIMO: *Apotheosis de San Felipe Neri*. Madrid, Centro de Estudios Históricos.

Fig. 17.- Transcripción de la firma de Toribio Alvarez.

T, A^z, P, A 1721

Fig. 18.- TORIBIO ALVAREZ:
Milagro de San Pedro de Verona.
Madrid, Palacio Arzobispal.



Fig. 19.- J. F. LEONARDO, según T. Ardemans: Portada de la Historia de Nueva España, 1684. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 20.- EDENLICK, según T. Ardemans: Retrato ecuestre de Felipe V, 1704. Madrid, Biblioteca Nacional.

NOTAS

- ¹ F.J. SÁNCHEZ CANTÓN., "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, pp. 213-214. José del CORRAL., "Teodoro Ardemans, Mastro Mayor de las obras de la villa de Madrid y su fontanero mayor", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1974, pp. 171-197. JOSÉ L. BARRIO MOYA., *Noticias y documentos sobre el arquitecto madrileño D. Teodoro Ardemans, Academia*, 1984, pp. 195-221. BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS., *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*, Madrid, Universidad Complutense, 1991. Este magnífico estudio, el más completo sobre Ardemans, se centra sobre todo en los aspectos arquitectónicos y urbanísticos de su obra.
- ² ANTONIO PALOMINO Y VELASCO., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715-1724, 2 vols.; ed. Madrid, Aguilar, 1988, vol. II, p. 34.
- ³ B. BLASCO., op. cit.
- ⁴ E. VALDIVIESO; R. OTERO; J. URREA., *Historia del Arte Hispánico, IV. El Barroco y el Rococó*, Madrid, 1978, p. 332. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ., "Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or", *Revue de l'Art*, 1985, pp. 53-64. Id. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*, Madrid, 1992.
- ⁵ CONDE DE LA VIÑAZA., *Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894, vol. III, p. 236. En cuanto a Eugenio Rabanal, quizá tenga alguna relación con el grabador Juan Bautista Ravanals; quien colaboró con Ardemans en 1712.
- ⁶ Ardemans nació el 30-VI-1661. CIRIACO PÉREZ BUSTAMANTE., "Claudio Coello. Noticias biográficas desconocidas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, pp. 223-227.
- ⁷ JUAN J. MARTÍN GONZÁLEZ., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1993, p. 17.
- ⁸ DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ; ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ., *Pintura Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 138-239.
- ⁹ TEODORO ARDEMANS., *Declaración y extensión sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija*, Madrid, 1719. «Viendo la Divina Providencia destinado mi inclinación, desde la primera edad, a las Artes liberales de la Pintura, y Arquitectura, me hallé de edad de diez y seis años, con no pequeños rasgos de aquella, empezando a estudiar Matemáticas, en que proseguí, hasta los diez y ocho, y hasta los veinte en el estudio de la Arquitectura, Perspectiva, y Optica, continuando en la práctica de varias trazas doctrinales de esta Arte...»
- ¹⁰ E. LLAGUNO AMIROLA., *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España*, Madrid, 1827-1829, vol. IV, p. 111.
- ¹¹ B. BLASCO., op. cit., vol. I, p. 75.
- ¹² A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS., "Las ordenanzas de Madrid, de Don Teodoro Ardemans y sus ideas sobre la Arquitectura", *Revista de Ideas Estéticas*, 1971, pp. 93-94. Para la biblioteca de Ardemans, MERCEDES AGULLÓ., "La Biblioteca de D. Teodoro Ardemans", en *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, 1976, pp. 571-582. También B. BLASCO ESQUIVIAS., "Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro Ardemans (I)", *Ars Longa*, 1994, pp. 73-98.
- ¹³ A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS., "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'Art*, 1985, pp. 41-52. También B. BLASCO ESQUIVIAS., "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma VII*, 1991, pp. 159-194.
- ¹⁴ T. ARDEMANS., op. cit., pp. 275-288.
- ¹⁵ A. PALOMINO., op. cit., vol. I, pp. 165 y 306.
- ¹⁶ A. PALOMINO., *Vidas*, ed. de N. Ayala Mallory, Madrid, 1986, p. 321. MARQUÉS DEL SALTILLO., "Artistas madrileños (1592-1850)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, pp. 194-201.
- ¹⁷ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHP): Prot. 12.325, fol. 909. Poder para testar de Teodoro Ardemans e Isabel de Aragón, 19-VI-1692. En el poder consta «que hará diez años, poco más o menos, que nos casamos». Aparece como testigo el pintor Baltasar de Gambazo, de quien sólo se conoce lo aportado por M. AGULLÓ., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, pp. 88 y 218-219. Id., *Documentos para la historia de la pintura española. I*, Madrid, 1994, pp. 44-46. En marzo de 1681 Isabel aun estaba soltera, ya que el día 18 reclamaba un dinero que, enviado por su hermano Francisco desde Chile para que tomara estado, aun no había recibido del intermediario (AHP: prot. 11.155, fols. 336-341v). En el documento, asegura tener «más de treinta años de edad». Isabel quizá tuviera algún parentesco con Juan Francisco de Aragón, aprendiz de Pereda desde 1663; ver M. AGULLÓ., op. cit., 1981, pp. 158-159. (Agradezco a Fernando López Sánchez la noticia del poder)
- ¹⁸ B. BLASCO., "Los trabajos de Teodoro Ardemans para la Venerable Orden Tercera de Madrid", *Villa de Madrid*, n° 79, pp. 39-46. Tomás García figura entre los pintores que pleitean contra la Cofradía de los Siete Dolores, en 1696 (M. AGULLÓ., op. cit., 1981, pp. 218-219); y entre los testigos del poder para testar del padre de Ardemans, en 1703 (BLASCO., op. cit., 1991, vol. II, p. 1228. AHP: prot. 13.480, fol. 848)
- ¹⁹ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 62-77.
- ²⁰ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 92-254.
- ²¹ AHP: prot. 13.849, fol. 166. Ardemans da carta de pago de parte de lo que se le adeudaba de «los reparos hechos en casas de Lucas de Zuñiga», en la calle de Toledo, 23-XII-1697. Los pagos se repiten a lo largo del protocolo (fols. 256, 266). Además realizó arreglos en un inmueble de la calle Amor de Dios (id. prot., fol. 167), 13-I-1698. Prolongándose asimismo las entregas de dinero (fols. 192, 263, 329, 407). También reparó las casas del mayorazgo de Juan de Solórzano, en la Carrera de San Jerónimo (id. prot. fol. 264). 9-IX-1698; posiblemente se trate de los herederos del autor de los *Emblemas Regio-Políticos*, muerto en 1655. (Gracias a Purificación Ripio, por cederme estas referencias). En cuanto a su posición en la Congregación de Nuestra señora de Belén, en 1697 aparece como "asistente de altar" (AHP, prot. 12.283, fols. 1129-1130: Poder al Hermano Mayor de la Congregación, Ventura Prieto. 17-XII-1697). Ardemans llegó a ser Hermano Mayor en 1708. Véase ENRIQUE VERA ÍÑIGUEZ., *Las 100 mejores partidas sacramentales. Parroquia de San Sebastián (con un apéndice sobre la congregación de Arquitectos)*, Madrid, 1970, p. 60. (Debo a Juan Luis Blanco, el conocer este folleto).
- ²² JUAN NICOLAU DE CASTRO., "Obras del siglo XVIII en la Catedral de toledo", *Anales Toléanos*, 1984, pp. 205-206. El Proyecto data de 1696.

- ²³ *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, Madrid, Museo del Prado, 1993, p. 107.
- ²⁴ ANTONIO BONET CORREA., "Los retablos de la Iglesia de las Calatravas de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 23.
- ²⁵ JUAN A. CEÁN BERMÚDEZ., *Diccionario de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. I, p. 51. Fue nombrado el 30-V-1702.
- ²⁶ YVES BOTTINEAU., *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, 1986, pp.299-304. B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 536-548. JOSÉ L. SANCHO., "El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V", en *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, 1994, pp. 96-111.
- ²⁷ ANTONIO BONET CORREA., "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 215-249. Steven M. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986.
- ²⁸ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 602-610. El proceso de decoración de la sala se dilató entre 1710 y 1721.
- ²⁹ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, p. 638. Ardemans tasa, en 1723, las pinturas efectuadas por Palomino y Ortega para el "Salón Nuevo".
- ³⁰ TERESA ZAPATA., *Arquitecturas efímeras y festivas en la corte de Carlos II: las entradas reales*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1991.
- ³¹ CONDE DE POLENTINOS., "Arcos para la entrada en Madrid de la Reina D^a María Luisa de Borbón", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920, p. 10. MARQUÉS DEL SALTILLO., "Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid seiscentista (1646-1680)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947. T. ZAPATA., "Claudio Coello: dibujos festivos", *Archivo Español de Arte*, 1993, pp. 257-277.
- ³² T. ZAPATA., "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la entrada en la corte de la reina María Luisa de Orleans (1680)", *Villa de Madrid*, 1991, pp. 3-27.
- ³³ A.E. PEREZ SÁNCHEZ., "José Caudí. Arquitecto y decorador", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pp. 1651-1671. Id., "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón", *Goya*, n^o 161-162, pp. 266-273.
- ³⁴ V. TOVAR., "El arquitecto madrileño José de Arroyo, autor de «Festejo y loa en honor de Mariana de Neoburg»", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1980, pp. 285-298.
- ³⁵ LUIS A. BEDMAR Y BALDIVIA., *La Entrada en esta Corte, y Magnífico triunfo de la Reyna nuestra señora, Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburg*, Madrid, 1690, pp. 8-22. El conjunto de la Calle de los Espejos ha sido estudiado, centrándose en su simbología, por T. ZAPATA., op., cit., 1991.
- ³⁶ E. VILLENA ; C. SAENZ DE MIERA., "La entrada Real de Felipe V en Madrid en 1701", *Villa de Madrid*, 1987, pp. 63-77. T. ZAPATA., "Proyecto y participación de Teodoro Ardemans en la entrada pública en Madrid de Felipe V", *Archivo Español de Arte*, 1991, pp. 361-372.
- ³⁷ T. ZAPATA., "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I", *Villa de Madrid*, 1989, pp. 36-49
- ³⁸ VICTORIA SOTO CABA., *Catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1992.
- ³⁹ B. BLASCO, "Túmulos de Teodoro Ardemans durante el reinado de Felipe V", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n^o 9, 1992, pp. 157-179.
- ⁴⁰ JUAN INTERIAN DE AYALA., *Relación de las Reales Exequias que se celebraron por la Serenísima Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya*, Madrid, 1715, pp. 69.
- ⁴¹ A.E. PEREZ SANCHEZ., *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pp. 250.
- ⁴² Conservado en el British Museum. PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit, 1986, p. 331. A. BONET CORREA, "Proyecto y ostentación barroca en un dibujo de D. Teodoro Ardemans", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 148-151.
- ⁴³ JUAN J. MARTIN GONZALEZ., *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 94-96. Otros proyectos de Coello, como los dedicados a un altar de la Inmaculada, mantienen esquemas análogos. Véase Edward J.SULLIVAN, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989, pp. 269-270.
- ⁴⁴ JUAN FERNANDEZ PACHECO., *Relacion de las Reales Exequias que se celebraron por el señor D. Luis I...*, Madrid, 1725, pp. 87 y 92-93.
- ⁴⁵ ELÍAS TORMO., *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, 1927; reed. 1985, p. 61. B.BLASCO, art. cit., 1984, pp. 39-41. (Las fotografías de la VOT, he podido realizarlas gracias a la amabilidad de Fernando Ibáñez).
- ⁴⁶ CONDE DE POLENTINOS., "Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1912.
- ⁴⁷ J.A., CEAN., op. cit., vol. I, pp. 51-52. E. TORMO, op. cit., pp. 60. B. BLASCO, art. cit., 1984, pp. 41-42. La pintura le fue pagada a Ardemans el 28-IV-1686.
- ⁴⁸ A.E. PEREZ SANCHEZ., *Carreño*, Avilés, 1985, pp. 54-55.
- ⁴⁹ Oleo sobre lienzo, 1'85 X 1'37 mts. (aprox.). Firmada: «Teodoro Ardemanus facit. A. 1686». Pertenece a una colección particular. (Agradezco a los propietarios su ayuda).
- ⁵⁰ *Catálogo de la colección López Cepero*, 1860, pág. 12. Regla MERCHAN CANTISAN., *El Deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979, p. 82; menciona a Ardemans, pero no cita el cuadro. Pertenció después a Teodomiro López Cepero, quien intentó vender su colección en París. El cuadro seguía en Sevilla en 1868. La noticia de la venta la conozco por las notas de D. Diego Angulo, cedidas por Alfonso Pérez Sánchez.
- ⁵¹ DIEGO ÁNGULO IÑIGUEZ., *Pintura del siglo XVII*, Madrid, 1971, p. 306.
- ⁵² SUZANNE STRATTON., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989, pp. 97-109.
- ⁵³ E.J. SULLIVAN., op. cit., p. 182.
- ⁵⁴ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 62-81.
- ⁵⁵ A. PALOMINO., ob. cit., p. 304. Emilio OROZCO, *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, 1937, p. 35-36.
- ⁵⁶ F.J. SANCHEZ CANTON., "La primera colección española de cuadros y estatuas que tuvo catálogo impreso", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CXI, 1942, p. 223.

- ⁵⁷ Oleo sobre lienzo, 0'45 X 0'35 mts. Al dorso lleva una inscripción apócrifa, que extracta el relato de Palomino. Procede del Palacio Arzobispal.
- ⁵⁸ *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1985, p. 445. J.A. MARTINEZ RIPOLL., "Sebastián Muñoz, pintor de la reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 332-350.
- ⁵⁹ *Catálogo de la Exposición Alonso Cano*, Granada, 1968, pp. 109-110. B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, pp. 80-81.
- ⁶⁰ *Monasterios de España*, León, Everest, 1984, vol. III, pág. 277. Procede del convento de Santa Paula, desde donde se trasladó la comunidad de Jerónimas al monasterio. (Debo a la deferencia de la Priora la realización de la fotografía)
- ⁶¹ Oleo sobre lienzo, pegado a tabla, 0'20 X 0'28 mts. F.J. GARCIA MOGOLLON., "La colección pictórica del Convento del Cristo de la Victoria de Serradilla (Cáceres)", *Norba*, 1980, pp. 27-50. (Gracias a la Priora del Convento, por facilitarme tan amablemente el acceso al cuadro).
- ⁶² JACOPO DA VORAGINE., *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza, 1992, vol. II, p. 535.
- ⁶³ B. BLASCO., op. cit., 1991, vol. I, p. 193.
- ⁶⁴ MERCEDES AGULLO., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, pág. 205.
- ⁶⁵ F.J. GARCIA MOGOLLON., op. cit., p. 33. Vicenta Ardemens entregó limosna entre 1727 y 1749.
- ⁶⁶ DIEGO ANGULO; PEREZ SANCHEZ., op. cit., 1983, pp. 196-197.
- ⁶⁷ A.E. PEREZ SANCHEZ., "Antonio Van de Pere", *AEA*, 1966, p. 317. Id., op. cit., 1986, p. 106.
- ⁶⁸ A.E. PEREZ SANCHEZ., op. cit., 1985, p. 46 y 97.
- ⁶⁹ ELÍAS TORMO., *Alcalá de Henares*, Alcalá, 1931, p. 63.
- ⁷⁰ A. PALOMINO., op. cit., p. 220.
- ⁷¹ ANGEL ALBA., *Introducción a la iconografía de San Felipe Neri en España*, s.a., pp. 36-37.
- ⁷² NATIVIDAD GALINDO., "El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h.1668-1736)", *Boletín del Museo del Prado*, nº 33, 1994, pp. 29-52. ISMAEL GUTIERREZ PASTOR., "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c.1668-1736). Aproximación a su vida y obra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VI, 1994, pp. 213-238.
- ⁷³ CLAUDE BEDAT., "Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro", *Archivo Español de Arte*, 1968, fol. 207.
- ⁷⁴ M. AGULLO., op. cit., 1978, p. 206-211.
- ⁷⁵ *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1817, p. 22. A.E. PEREZ SANCHEZ., *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, p. 51. *Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1991, vol. II, p. 226.
- ⁷⁶ Ambos son óleo sobre lienzo, 1'55 X 2'50 mts. D. ANGULO, op. cit., 1971, p. 306. A.E. PEREZ SANCHEZ., op. cit., 1992, p. 409.
- ⁷⁷ C. BEDAT., art. cit., fol. 62.
- ⁷⁸ A.E. PEREZ SANCHEZ., "Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V", *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 209-229. Id, op. cit., 1992, p. 409.
- ⁷⁹ *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1828, p. 38 (Debo esta referencia a mi amigo Juan L. Blanco). *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929, pp. 134-135. ANDREINA GRISERI., "Un ritratto de Filippo Juvarra a Madrid", *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti*, 1958-1959, pp. 154-157. JESÚS URREA., *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 282. *Catálogo de la Exposición Filippo Juvarra (1678-1736): de Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1994, p. 338.
- ⁸⁰ J.A. GAYA NUÑO., "La pintura española fuera de España", Madrid, 1958, p. 107. *Catálogo de la Exposición El Arte Europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1980, pp. 58-59.
- ⁸¹ E. TORMO., op. cit., 1985, p. 195. CONDE DE POLENTINOS., "El convento de San Hermenegildo de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1932, p. 317. Bedat, art. cit., fol. 129.
- ⁸² B. BLASCO., art. cit., 1992.
- ⁸³ M. MORAN., *La imagen del Rey*, Madrid, 1990.
- ⁸⁴ T. ZAPATA., art. cit., p. 23.
- ⁸⁵ AHP: prot. 14.906, s.f.
- ⁸⁶ J. CARRETE; F. CHECA; V. BOZAL, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1988, pp. 376-381. A. GALLEGU, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1990, pp. 182-185.
- ⁸⁷ M. AGULLO., op. cit., 1978, pp. 206-211.

EL Sagrario de la Catedral de Granada y la Junta de Maestros de 1738

René Taylor

Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M) Vol. VII-VIII, 1995-1996

El archivo de la catedral nos suministra interesantes ejemplos de los procedimientos adoptados por el cabildo ante determinados problemas relacionados con la fábrica de la iglesia. Entre ellos se destacan dos por su especial interés. El primero fue la oposición que se organizó en 1577 para cubrir la vacante de maestro mayor, debido a la muerte de Juan de Maeda, en la que participaron Lázaro de Velasco, Juan de Orea y Francisco de Castillo¹. El segundo, menos conocido, fue la junta de maestros, convocada en 1738, para dictaminar sobre el actual estado y futura prosecución del Sagrario catedralicio, entonces en vías de construcción (Fig. 1).

El 10 de abril de 1738 avisaron al arzobispado y al cabildo que había aparecido una raja en el pedestal de uno de los machones centrales, en concreto el del sureste². Aunque no muy profunda era de cierta extensión, pues corría desde el centro del pedestal hasta la base de la semicolumna inmediatamente encima (Fig. 2). Se mandó suspender la obra y se colocaron marcadores en la raja para ver si se seguía abriendo, pero se mantuvo inmóvil.

El Sagrario había sido proyectado y comenzado por Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725) en 1705, por iniciativa del arzobispado D. Martín de Ascargota, que costeo la obra³. Su mecenazgo continuó hasta principios de 1714, cuando se suspendió la construcción⁴. Muerto el arzobispo en 1719, el cabildo decidió en 1722 hacerse cargo de costear la prosecución del Sa-

grario, asignado para este fin la exigua suma de 2.000 ducados al año⁵. Al mismo tiempo se nombró a José de Bada maestro mayor⁶, cargo que desempeñaba cuando en 1738 se produjo la aludida raja.

La planta que tanto agradó a D. Martín no era otra que la de San Pedro de Roma. Al mismo tiempo era condición que el alzado correspondiera en estilo al de la catedral de Siloé⁷. Según un informe de la época bajo la maestría de Hurtado, mientras el arzobispo Ascargota costea la obra, sólo se consiguió "ver la fábrica sacada de zimientos y hasta de ocho varas en alto poco mas,..."⁸. Esto se ha interpretado como que la estructura estaba en las bóvedas de la cripta, pero es muy poco probable, conociendo los métodos de construir de aquella época, que la edificación subiera por igual. Cuando se declaró la raja, el Sagrario había alcanzado una altura de cuarenta y seis varas y se estaba trabajando en el anillo de media naranja (Figs. 3 y 4). Bada llevaba unos dieciseis años a la cabeza de la obra como maestro mayor.

Siete maestros en total fueron convocados a la junta y sus pareceres se conservan en el archivo de la catedral⁹. El primero corresponde a José Gallego, maestro mayor que fue de la catedral de Jaén. Luego viene el de Simón López de Rojas, maestro mayor de la catedral de Almería, que firma su escrito junto con los maestros de albañilería Miguel Gallardo y Miguel López. El tercer informe es el del presbítero Alonso del Castillo, maestro mayor de la Real Intendencia de

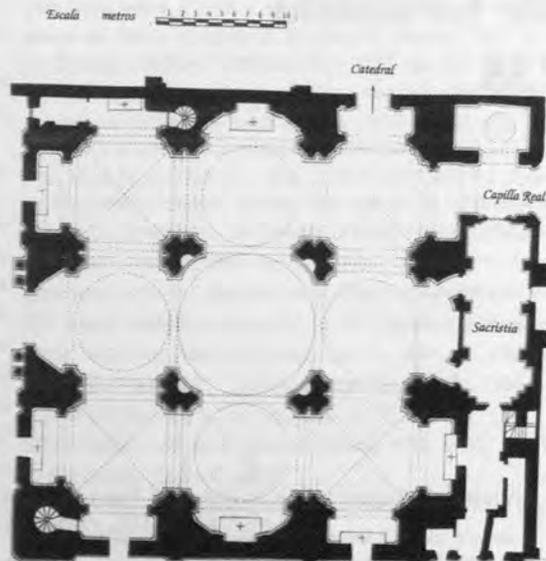


Fig. 1.- FRANCISCO HURTADO. Granada. Planta del Sagrario de la catedral.

Granada. A continuación figuran los de Isidoro Albo y José de Bada, respectivamente aparejador y maestro mayor del Sagrario. El quinto parecer es de Vicente de Acero, maestro mayor de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, y el último el del hermano coadjutor de la Compañía de Jesús, Francisco Gómez. Aunque este es el orden de los escritos, no fue el orden en el que los maestros reconocieron la obra. Por ejemplo, aunque el informe de Acero está fechado en 10 de junio, éste fue el primer maestro de fuera que examinó el daño¹⁰.

Había en total tres maestros de Granada y cuatro que acudieron de fuera. El cometido de estos últimos era el de informar sobre la raja y sus causas, y cómo remediar el mal, mientras que los maestros de Granada debían comentar sobre los pareceres de los otros cuatro. Estos, además, deberían dar sus recomendaciones sobre la mejor manera de proseguir la obra. No cabe duda que este último requisito se añadió por iniciativa de Bada, el maestro mayor del Sagrario, que albergaba serias dudas sobre si sería posible llevar la obra a cabo de acuerdo al proyecto de Hurtado¹¹.

Los pareceres de los siete maestros constituyen un fascinante desfile de personalidades y estilos. Hay la agresividad y pedantería de Gallego, la brevedad rayando el laconismo de Acero, la casi total incoherencia de Ibo, la llaneza literaria de Bada y la elegancia estilística del jesuita, que fue el último en reconocer la obra.

Encabeza la lista de los siete pareceres el de José Gallego. "Leyendo sus escritos", se ha dicho, "nos parece estar ante un fatuo y habilidoso,..."¹² y su pare-



Fig. 2.- FRANCISCO HURTADO y JOSÉ DE BADA. Pedestal con la raja de 1738.

cer no hace nada para modificar este adverso juicio. Nos cuenta cómo visitó el Sagrario en dos ocasiones. En la primera iba acompañado por el Magistral y Obrero de la Fábrica, D. Mateo Enriquez. En la segunda no sólo estuvo este último, sino también Simón López de Rojas, maestro mayor de la catedral de Almería, acompañado por los dos citados maestros de albañilería, por José de Bada e Isidoro Albo. En esta ocasión se habían abierto unas calas en los cimientos para que los maestros venidos de fuera pudieran comprobar la calidad y disposición de los materiales empleados.

Leyendo el texto del informe de Gallego queda claro que desde el principio éste estaba empeñado en llevar la voz cantante en el asunto e imponer su criterio sobre todos los demás. Después de esta visita grupal hubo dos reuniones de los maestros. En la primera parece que se pusieron más o menos de acuerdo con las soluciones propuestas por Gallego, pero en el curso de la segunda, según este último, "se frustró la concordia por el dho Dⁿ Jose de Bada y su aparejador,..." La reunión terminó en desacuerdo, por lo que el Magistral le dijo que diese su opinión por separado.

Comienza Gallego estableciendo su posición conservadora y reaccionaria como arquitecto, haciéndose partidario de las ideas -las llama doctrinas- del fraile del siglo anterior, Fray Lorenzo de San Nicolás. Aboga, pues, por la iglesia en forma de cruz y ángulos rectos¹³ como simbólicamente la más apropiada y técnicamente la más fuerte. Fue utilizada esta planta de iglesia, nos dice, "desde la benida de Xpto, a nra

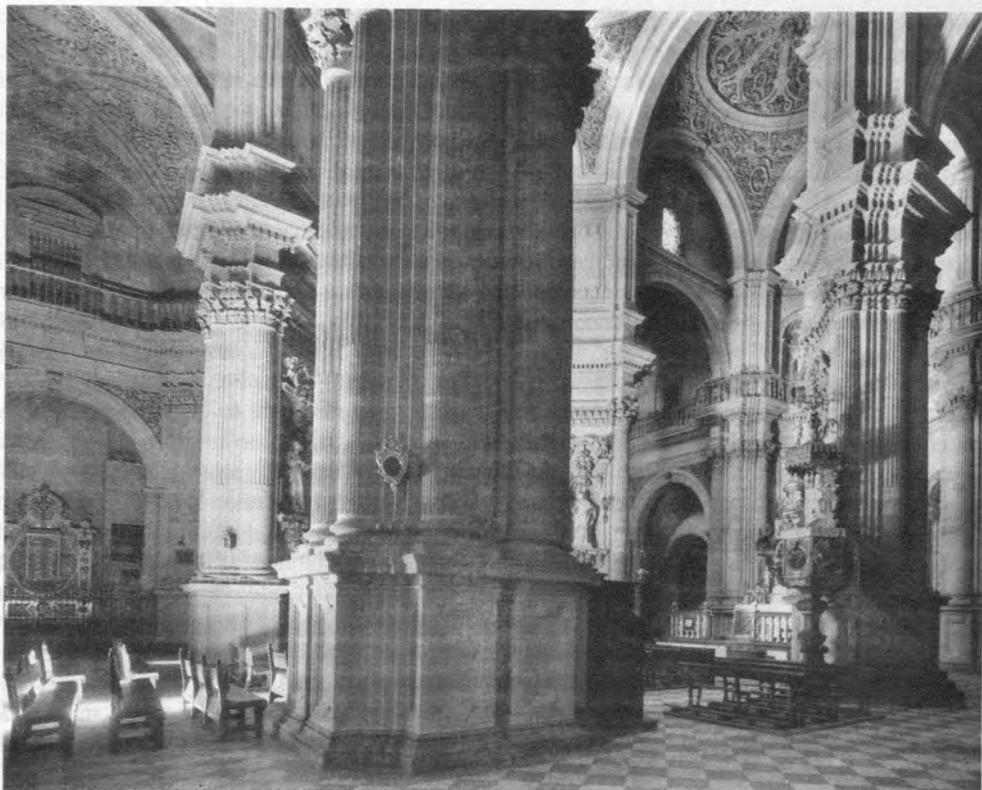


Fig. 3.- FRANCISCO HURTADO y JOSÉ DE BADA. Interior del Sagrario de la catedral.



Fig. 4.- FRANCISCO HURTADO y JOSÉ DE BADA. Granada. Crucero del Sagrario.

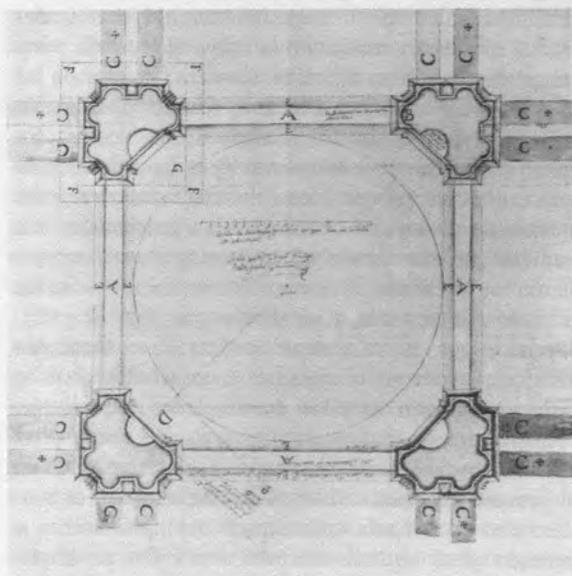


Fig. 5.- JOSÉ GALLEGO. Proyecto para encadenar los cimientos del Sagrario.

redempcion, pues desde aquel tiempo se forman y distribuyen los Templos en forma de Cruz y siendo esta formada de angulos rectos, los que son ynbençibles assi en lo material como en lo formal, en qualquiera yn bassion por esta razon debemos los Arquitectos observar los prezeptos desta simetría en todas las obras que nos encargan,..." Más dogmático no se puede ser, que es precisamente lo que diferencia a Gallego del fraile agustino. Lo que en éste era una recomendación -admitía otros tipos de planta¹⁴ - en Gallego se ha fosilizado y convertido en un artículo de fe. Es de suponer que existirían entonces muchos otros arquitectos que pensaban como él, lo que en parte explicaría el profundo arraigo que tuvo la planta cruciforme con líneas rectas en el mundo hispano durante el siglo XVIII.

Admitidas sus premisas, no ha de sorprendernos el que exija que los machones fueran de planta cuadrada y que los rodapiés de sus cimientos, de forma igualmente cuadrada, sobresalieran la mitad del grueso de los aludidos soportes. Para justificar sus afirmaciones cita toda una serie de tratadistas, incluyendo a ingenieros militares como Cristóbal de Rojas y Fernández Medrano. Su cita de Vitruvio nada tiene que ver con la arquitectura civil, sino con la militar. Gallego parece conceder una fuerza inapelable a estos autores por el mero hecho de que circulan impresos. "Y siendo", prosigue, "ciertas las dhas Zittas y que se deben observar y guardar, me preziso con algun senttim^o dezir a V.S.I. que en la dha obra del Sagrario en sus Zimmientos no se a observado en su fortificación, las Doctrinas,..."

Para abreviar, Gallego encontró los siguientes fallos de gravedad en el Sagrario. En primer término, los cimientos de los cuatro machones centrales eran inadecuados. Segundo, les faltaba a estos una tercera parte del grueso que deberían tener. Tercero, la arga de las bóvedas y los arcos era excesiva. Cuarto, el anillo de la media naranja estaba fundada sobre vuelos. En quinto lugar, debido a su enorme peso no sería factible construir el cuerpo de luces, la media naranja y su linterna de piedra, tal como se había proyectado. Las medidas que recomendaba para corregir estos errores fueron las siguientes. Primero, que se encadenaran los cimientos de acuerdo a un dibujo que dejó (Fig. 5). Segundo, que se reforzaran los machones centrales transformándolos de triangulares en cuadrados. Esto se haría empotrando en ellos nueva piedra de cantería. Tercero, que se desmontaran los arcos del anillo y las bóvedas circundantes para reducir su espesor y en consecuencia su peso. Cuarto, que se rematara el conjunto con una cúpula encamonada del tipo descrito e ilustrado en el segundo tomo del *Arte e Uso de Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás¹⁵.

Queda el interrogante de qué indujo a Gallego a producir un informe tan negativo e incluso si creía que lo que había escrito era verdad. Al tratar de contestar estas preguntas, hay que tener en cuenta que Gallego había sido maestro mayor de la catedral de Jaén hasta 1736, cuando fue separado del cargo¹⁶. Existe, pues la posibilidad de que éste aspirara a sustituir a Bada en la maestría de la catedral granadina, aunque el salario de 700 ducados anuales que recibía en Jaén¹⁷ caía muy por debajo de los 400 ducados que se le pagaban a Bada¹⁸. Se habría dado cuenta que Bada no le caía muy bien al Obrero y ganarse a éste sería un paso importante en lograr su propósito. Por lo tanto un parecer demoleedor sería un modo eficaz de desacreditar al incumbente.

Corre a través de todo el informe de Gallego un tono alarmista y de sobresalto, que no pudo dejar de impresionar a las autoridades eclesiásticas persuadiéndoles que lo edificado estaba destinado a venirles abajo en cualquier momento. Refuerza sus acumulados reparos con frases como: "las Zepas de las Colunas estan ttotalm^{te} ynposibilitadas de subsistir..."; "en ttan supremo grado que ttienen de peso sobre si las sobredhas Colunas,..."; "ttoda esta biolenzia y fuga la estan haziendo contra las parttes mas flacas,..."; "es muy preziso desmonttar ttoda la carga de dhos Arcos" y sobre todo "y es cierto que aunque no se ubiera bisto en la dha Coluna el efecto presentte, no me arrojaria a seguir dha obra, y mas teniendo el abiso de ttantos y ttan admirables Autores como an escrito sobre fortificacion, que por no seguirlos, se an bisto muchas Ruinas;..." Bajo las circunstancias no es de sorprender que gran parte de los pareceres siguientes estén dedicados a defender a Bada de las alegaciones de Gallego.

El parecer de Simón López de Rojas y los dos maestros de albañilería Miguel Gallardo y Miguel Sánchez es el más corto y escueto de los siete. Estos atribuyen la raja a un leve sentimientto del cimiento o que el enchapado del pedestal fue impropriamente colocado, previniendo que en el futuro el mismo daño podría manifestarse en los demás machones. Es un tributo a la fuerza persuasiva de Gallego que se identifican con dos de sus remedios: el de encadenar los cimientos y el de llevar los machones centrales a cuadrados empotrando nuevos sillares en ellos. Para aligerar el peso que ha de cargar sobre los machones proponen hacer las bóvedas que quedaban por cubrir utilizando el ladrillo. Al mismo tiempo recomiendan surpimir el tambor de la cúpula y criar ésta directamente sobre el anillo. Este parecer no brilla ni por su originalidad ni sutileza. Por otra parte falta por completo la nota de perturbación que permea el de Gallego.

El siguiente parecer del presbítero D. Alfonso del Castillo¹⁹ es el primero de los maestros que podríamos

llamar "de casa". Este va directamente al grano criticando el parecer conjunto de los tres maestros por atribuir la raja a un leve asiento del cimientto. Afirma con toda razón que si eso hubiera ocurrido, hubiera repercutido en la clave de los arcos, lo que en ningún momento se había producido.

No pone ninguna objeción a que se encadenen los cimienttos porque eso no perjudicaría el edificio, sino sólo restarle sitio a la parte destinada a entierros. Por otra parte, se muestra completamente contrario a la idea de llevar los machones a cuadrados encajando en ellos sillares nuevos. Este procedimiento resultaría completamente endeble "para poder soportar el inconmensural peso, que sobre ellos avia de cargar;..." Incluso amenazaría con poner la obra "en consternacion de mayor riesgo de el que al presente se halla;..." Sería difícil, además, "ligar los pegadillos a la obra antigua con la perfeccion que se requiere, y es necesaria..." También señala que la multitud de golpes necesarios para llevar este procedimiento a cabo y la consecuente trepidación de los machones no harían nada para favorecer la solidez de la obra.

A continuación pasa Castillo al parecer de Gallego. En primer lugar, no acepta el que los machones deben ser cuadrados, maravillándose de que "un Artifize no conozca, que el movimiento de las voquillas es porzion zircular". Contradice el que Fray Lorenzo de San Nicolás había recomendado que los rodapiés sobresalieran hasta la mitad del machón, según lo ilustra en su dibujo (Fig. 5). Lo que el fraile había dicho era que sobresalieran una octava parte. Lo de la mitad era sólo con referencia a "torres, o solidos desunidos de todo arrimo." Critica también la tendencia de Gallego a citar a tratadistas de fortificación militar, puesto que ésta sigue principios muy distintos a la arquitectura civil.

Otra recomendación de Gallego a la que Castillo se opone es la de echar tantas cadenas como hay arcos en el interior. Sólo son necesarias las de los cuatro arcos torales. Las demás son superfluas. Descarta también la recomendación de Gallego que se desmonten el anillo, las pechinas y enjutas de los arcos por ser una prevención completamente innecesaria. Alega que parte de los arcos son vuelos y no se puede cargar arquitrabe, friso y cornisa, a pesar de que ya estén hechos y colocados, y menos que se pueda cargar la media naranja sobre ellos. En cuanto a los arcos Castillo señala que las molduras que embellecen los arcos por su circunferencia son bastante gruesas como para considerarlas "formas de los paramentos de las dovelas". Además las piedras que se utilizaron son tan largas "que sus extremos demuestran por su trasdos." De este modo se forma un bloque pétreo homogéneo, sólido y resistente.

Al construir sus arcos Bada había usado cortes de piedra "berticales en el compuesto superior". Gallego, como hemos visto, proponía reducir el grosor de los arcos de cuatro pies y medio a dos y medio, pero "se debe entender, " prosigue, "que las hiladas que cargan sobre dhos Arcos con el dho grueso an de llevar sus Corttes Zentricales y las lineas que habian de ser berticales an de reducirse a cortes adinttelados,..." Castillo rechaza estas exigencias por inútiles y se justifica haciendo referencia al alegado "leve asiento de el zimiento." Parece haber alguna confusión en este punto, puesto que no fue Gallego quien se refirió al leve sentimiento del pilar, por lo menos no específicamente, sino López de Rojas y los dos albañiles.

En cuanto al empleo de la cúpula encamionada, Castillo está completamente en contra de estas estructuras de madera y plomo "por fallezer estas antizipadamente con el summo calor que se les introduze de la fuerza de el sol como la experiencia nos lo a manifestado en todas las obras de esta Ciu^d que a pocos años de su creazion an fallezido en la que se hizo en S^{to} Domingo, Torres de N^{ra} S^{ra} de las Angustias, y otras, que yo mismo e tocado y visto en varias Ciu^{ds} de el Reyno de Aragon, y Castilla,..." Menciona que en el Pilar de Zaragoza fue necesario quitar el plomo de dos de sus cinco cimborrios y sustituirlo por cubiertas de azulejos. Añade que ya se estaba comenzando a usar este tipo de cubierta en Granada.

Pasa Castillo a referirse a un incidente que había tenido lugar unos ocho meses antes. Una piedra de casi ciento cuarenta arrobas se había caído desde una altura de veinte varas matando a dos peones. Basándose en el capítulo que trata de Estática en el *Compendio Mathematico* del padre filipense Vicente Tosca, Castillo pasa a demostrar la fuerza con que la piedra impactó en el suelo. Para él este era el verdadero origen de la raja del pedestal: "De donde infiero," escribe, "que la trepidazion o quiebras prozeden de esta causa por aver acaezido el golpe inmediato a donde se manifiestan las quiebras lo qual se prueba que aviendose criado todos cuatro machones a un mismo tiempo, y estando cargados igualmente, y constando de una misma orafizie y composizion de miembros no manifiestan los tres restantes la mas leve demostracion de quiebras."

Por último, no halla razón por la que las bóvedas superiores no "se continuen en la misma forma en que estan empezadas no mazizando los senos por la parte superior por no cargar en esa parte mas la obra,..." Recomienda que de la misma manera se siga construyendo la media naranja y linterna, salvo que se rebaje en algo su altura para disminuir el peso. El interior de la media naranja y la linterna se harían tabicados. El exterior se cubriría de una armadura de madera que se podría "enchapar de los almohadillados de azulejos que

tengo expresados para su mayor adorno, permanencia y hermosura."

La aparición de la raja inevitablemente ponía en tela de juicio por un lado la pericia técnica de Hurtado que había proyectado el Sagrario y por el otro lado la de Bada que lo estaba construyendo. Desde el principio de su informe asoma el carácter excesivamente cauteloso y timorato de éste. No se detiene, como Castillo, en refutar punto por punto, las críticas de Gallego, López de Rojas y los albañiles. Estaba convencido, como veremos más adelante, que la raja era consecuencia de la caída de la piedra y que no se producirían ulteriores consecuencias. La verdadera preocupación de Bada era la cúpula de Hurtado. Este la había proyectado para que fuera de piedra con su cuerpo de luces y linterna. El temor de Bada se reducía fundamentalmente a que el peso sería excesivo para ser sostenido por los cimientos y los machones centrales. Había comunicado su temor al anterior Obrero, D. Antonio de Ayala, y había sugerido que se celebrara una junta de maestros para dictaminar sobre la estabilidad de la obra y si sería factible coronarla con cúpula de piedra. Reiteró su preocupación al sucesor de Ayala, D. Mateo Enríquez. Sabemos que Bada no se llevaba muy bien con los Obreros y en una ocasión D. Antonio de Ayala, aprovechando la ausencia de aquel en Málaga, llamó a un número de maestros para que le informaran si la obra iba arreglada al modelo de madera hecho bajo la supervisión personal de Hurtado. Al enterarse que sí, el Obrero cometió la barbaridad de mandarlo desbaratar -posiblemente para fastidiar al maestro mayor- alegando que cogía mucho espacio en la contaduría. Sentimos la indignación de Bada ante semejante arbitrariedad y la lesión de sus prerrogativas como maestro mayor²⁰, mas ¿qué arquitecto del siglo XVIII, salvo quizás un Alberto Churriguera²¹, iba a enfrentarse al representante de un cabildo catedralicio?

A continuación Bada tomó el paso lógico de escribir a Vicente de Acero, que había sido aparejador del Sagrario durante la maestría de Hurtado²², y que en consecuencia tendría un conocimiento íntimo de toda la fase de la cimentación del Sagrario. Acero contestó que echara el cuerpo de luces de piedra y sobre éste cúpula doble. Pero Bada no se dejó convencer. Suprimió el cuerpo de luces (Fig. 6). Luego incluso se le obligó a quitar la linterna, perjudicando el conjunto por completo.

Al leer el informe de Bada nos damos cuenta que fue un hombre a quien tocó su cuota de frustraciones, en parte el resultado de su propio carácter. De su obsesiva preocupación por la cúpula de Hurtado ya hemos hablado, pero éste debió haber sido el menor de sus males. Mucho peor era el tener que lidiar contra un

cabildo eclesiástico, por su naturaleza autoritaria y poco flexible, y en especial contra su representante, el Obrero, que en este caso no parece haber sido el más ilustrado de los seres. No se trataba meramente de una mutua antipatía personal, sino de algo bastante más serio: el de verse persistentemente obligado a acatar órdenes reñidas con los principios de la buena arquitectura. "En la carretera de quarenta años en que he servido a esta S^{ta} Ig^a", escribía Bada en la última etapa de su maestría, "a presencia de distintos Sres. Diputados no puedo numerar las veces en que la obediencia ha estado encontrada con la Arquitectura."²³. Bada no cita ningún ejemplo, pero el Sagrario incorpora rasgos que sospechamos que le fueron impuestos desde arriba, como la disposición cruciforme de las cuatro cúpulas menores²⁴. No hay precedentes para la distribución granadina, que seguramente se adoptó con fines simbólicos. En todas las iglesias de cruz griega del tipo del Sagrario granadino, las cúpulas menores están en los cuatro ángulos²⁵. En Granada el cambio le creó a Bada, cuando llegó el tiempo de revestirlas, un problema imposible de resolver satisfactoriamente. Se verá que la decoración de las pechinas y la de las cúpulas de platillo quedan fuera de registro (Fig. 7).

No menos persistente y frustrante para Bada, pues también lo menciona en su parecer, debió haber sido el chismorreo de los entendidos -"enteraillos" en el argot granadino- que sin saber nada de arquitectura esparcían sus críticas a los cuatro vientos. Víctima de lo que llama "la Vulgaridad menos advertida", Bada debió tener que escuchar sus disparates a diario²⁶. De ahí pasa a tocar brevemente lo que para él y los demás miembros de su profesión debió haber sido la mayor frustración de todas. Esta era que en aquel tiempo todavía no se había dado con un método confiable de averiguar la consistencia de los materiales²⁷ o de calcular las fuerzas y los empujes producidos por los diferentes miembros, como se puede hoy en día. "Y no teniendo la Architectura", escribe, "principios que puedan dar noticia cierta y evidente, como a sciencia podamos creer, porque solo es Arte, recurrimos a las demas ciencias, para qualquiera demonstracion que se ofrece formar..." En consecuencia el arquitecto de aquella época tenía que recurrir a una acumulación de conocimientos transmitida de maestro a discípulo, a su propia experiencia e intuición, a sus conocimientos de otros monumentos, a sus contactos con otros maestros, puesto que "el más estudioso no puede sauerlo todo", y a los tratados de arquitectura. De crucial importancia era el propio temperamento del arquitecto, como el desfile de personalidades que intervinieron en esta junta de maestros demuestra plenamente.

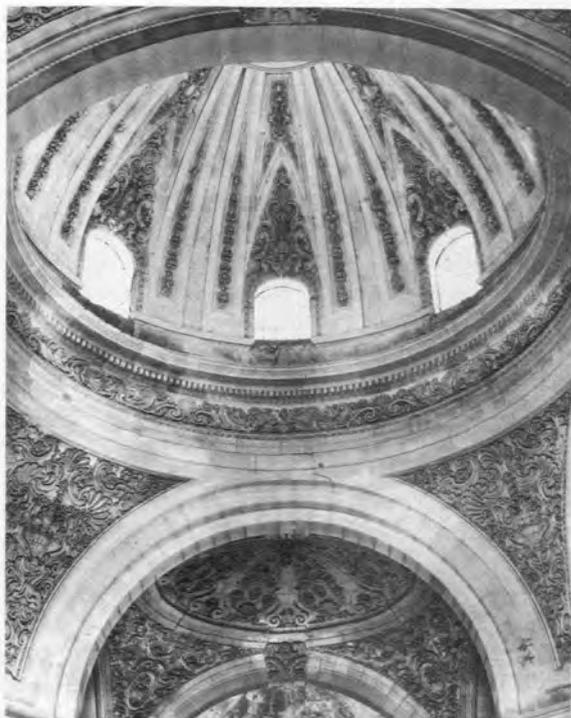


Fig. 6.- JOSÉ DE BADA. Cúpula del Sagrario.



Fig. 7.- FRANCISCO HURTADO y JOSÉ DE BADA. Bóvedas del Sagrario.

A continuación Bada pasa al asunto de la caída de la piedra algún tiempo antes. La analiza en términos muy parecidos a los que había empleado Castillo, lo que confirma la estrecha relación que debió existir entre ambos maestros. Pero Bada es más meticuloso. No usa cifras teóricas o aproximadas, como los veinte quintales y cinco espacios de Castillo, sino que nos da las dimensiones exactas del sillar y su peso: ciento treinta y nueve arrobas y media. Había caído de una altura de veinte varas, de modo que al impactar en el suelo tenía de aumento noventa y nueve mil, seiscientos arrobas, que sería aproximadamente el peso de "la Pilastra y lo que sostiene". Al aguantar el golpe demostró que el machón "se halló con sobradísima robustez y valentía", pues no se había producido "mas sentimiento que la leve Seccion que oi se ve." Como la raja no había sufrido el menor cambio, eralógico suponer que los cimientos y sus machones estaban "firmes y estables." El peso de los machones no había dado lugar a la raja, así como tampoco el de los arcos colocados sobre ellos.

Queda evidente que el peso de los arcos había sido uno de los blancos de "la Vulgaridad menos advertida"²⁸. Corrían dudas sobre si era aconsejable llenar los huecos de los arcos o si se debería levantar muros sobre ellos y cosas por el estilo. Bada procede, no sin

cierta justificable acerbidad, a justificar sus procedimientos. Explica que había que macizar los arcos, que era necesario cargarlos de algún peso para que subsistieran, que era menester levantar muros para sostener las armaduras de madera que cubrirían las bóvedas y cúpulas⁽²⁸⁾. Sus señalamientos nos pueden parecer obvios y hasta pueriles, pero Bada sabía que estaba escribiendo para personas, el arzobispo y los canónigos, que no tenían conocimientos de las técnicas de la construcción y que podrían fácilmente, demasiado fácilmente, dejarse llevar por personas ajenas a la obra, como ocurriría más tarde con el asunto de la pizarra²⁹.

Termina Bada diciendo que si el arzobispo deseaba ver el Sagrario concluído con rapidez, se podrían cubrir las bóvedas que faltaban de tabicado. De todas maneras se suprimiría el tambor. La media naranja seguiría el modelo de la catedral, "recibiendo su orden de Ventanas en la misma forma."

El informe de Isidoro Albo³⁰ que viene a continuación consiste en una serie de declaraciones, algo inconexas, pero que nos suministran interesantes detalles sobre la temprana historia del Sagrario. Comienza mencionando sus servicios, siempre como constructor práctico, a la Santa Iglesia de Granada. Había trabajado bajo los órdenes de Melchor Aguirre en construir

las bóvedas de la catedral. Fue él, nos dice, quien labró la primera piedra de labor del nuevo Sagrario en 1705³¹. Siguió trabajando en él hasta ser nombrado primer aparejador.

Albo rechaza toda crítica de los cimientos. Menciona que Hurtado había excavado hasta llegar a una profundidad de diez a once varas, alcanzando un suelo pedregoso y seco. Era más de lo necesario, pero no fue menester recurrir al "estacamento de Roble, Zarza ni olivo nisarmientos ni carbon entretejido." Hurtado "hizo los pilares de en medio con fabrica solida de Alfacar sillares de magnitud bien sentados con discrezion sus mezclas y trabazones..." Resume la situación en las siguientes palabras: "a mi parecer el Zimiento esta bueno con toda fortificacion,..."

Como hemos dicho, Albo tiende a saltar de un tema a otro sin mucha hilación, para volver nuevamente a uno que ya ha tratado antes, lo que no deja de desconcertar al lector. Al igual que los demás maestros, está de acuerdo en encadenar los cimientos, "con iladas de sillares de Piedra de Alfacar de Testas a Testas,..." Pero luego entra en una detallada exposición de cómo esto se ha de hacer, aunque es difícil saber hasta qué punto los capitulares apreciarían semejantes explicaciones técnicas. Confirma Albo que la cimentación de los machones centrales se hizo de forma escalonada: "el modo de el Zimiento que tiene hecho con autorridad de Vitruvio es Ancho de Abajo y Angosto de Arriba escarpado a modo de Piramide como escalera..."

A continuación el aparejador hace una observación harto curiosa sobre la impresión visual creada por estos machones según el ángulo desde el que se les mira. Cada pilar, nos dice, "tiene tres Visuales." Visto desde atrás, o sea "mirando las dos Columnas Causa vna Monstruosidad de Pilar la otra es ver vna Columna con Porciones de las otras y parte de la Boquilla, la otra frente a la Boquilla Causa de ser el Pilar mui flaco segun se ve el todo de Pechina y mas Cuerpos que se alegan enzima." No sabemos por qué Albo incluyó todo esto en su informe, a no ser que consideraba que servía para refutar las afirmaciones de Gallego y López de Rojas sobre la supuesta endebles de los machones del Sagrario. Otra observación de Albo, que se ha supuesto estar dirigida contra Gallego, es aquella al principio de su parecer donde habla de los carocheros o halagadores "q con tales estampas y sus rettoricas palabras melosas se lleuan a los señore sus voluntades, y los maestros peritos se quedan arrinconados y quien lo padeze son las obras..."³² Parece un distante eco de la diatriba de Fray Lorenzo de San Nicolás en contra de los pintores y plateros convertidos en arquitectos³³. Es posible que ésta sea la fuente, pero el motivo en este caso sería distinto: la defensa del maestro mayor José de Bada. Y, en efecto, la semejanza que nos pre-

senta de Bada parece singularmente acertada: "es como dize Vitrubio que el que fuere buen practico cada uno en su ejerzizio sera buen Arttifice, como oy es mi maestro mayor Dⁿ. Joseph de Bada la razon es aber tenido todos los prinzipios radicales y como muestras tiene dadas por sus ejecuciones es buen Practico, Teorico poco es propiedad de nosotros los montañeses, es buen Arismetico buen Geometrico, buen especulatibo para demostrar sus Trazas..."

Otro dardo dirigido a Gallego lo tenemos en la afirmación de Albo que el Arquitecto está facultado para apartarse de las Doctrinas o Reglas de los tratadistas que Gallego considera inviolables. No es que Albo desdeñe los tratados de arquitectura. Menciona a varios de ellos e incluso cita a Vitruvio y Fray Lorenzo, pero "estas Reglas y otras muchas por terminos largos en este Arte dan Treguas y Aduitrio a los Arttifies para que cada vno de por si y con su buen discurso lo disponga para mayor seguridad y permanencia aunque es Verdad que lo mucho ofende y lo poco aniquila..." Con esto último parece querer indicar que la solidez excesiva molesta, mientras que parquedad conduce a la ruina del edificio³⁴.

En cuanto a la raja que no ha dado la menor señal de abrirse más culpa la caída de la piedra. Difiere algo de Bada en este asunto, pues asegura que pesaba más de 150 arrobas y que cayó desde una altura de veintiséis varas. Aunque menciona la violencia del golpe en el suelo, Albo, al contrario de Castillo y Bada, no cita tratados de estática ni trata de calcular la fuerza de su impacto.

La idea original de Hurtado era que el Sagrario no llevara ni madera ni tejas, "como lo demostro en su Modelo de madera..." Pero no era aconsejable llevarlo a cabo como se había proyectado. Según Albo, "en esta obra para concluir su perfeccion es descargar y cargar." Recomienda, pues, que se quite "la soleria de Piedra sobre las bobedas bajas y en su lugar se coloquen unos ladrillos o losetas de tierra... de quadrado 20 dedos lo menos y dos dedos y medio de grueso todos vien cozidos mas de los ordinario." Las de piedra que se quitan pueden servir "para los Alto de las Capillas y Colatterales." Para recibir las aguas de las bóvedas se usarían tejas del mismo material, "embeuidas entre media quartta de mezcla sobre el Casco de la Boueda..." Albo no hace referencia a la cúpula, pero da a entender que "todo mui bien ira ejecuttando mi Maestro mayor Dⁿ. Joseph de Bada como practico."

Es un alivio pasar de la enrevesada prosa de Albo, que a veces ni se molesta en guardar las concordancias, al escueto estilo del siguiente deponente, Vicente de Acero. Este, al igual que Albo, había sido aparejador del Sagrario, pero media un mundo de diferencia entre los dos maestros. No hay razón para creer que Albo no



Fig. 8.- FRANCISCO HURTADO. Detalle de la cripta del Sagrario en su estado actual.

estuviera a la altura de su cargo, pero queda evidente que no era un hombre educado ni, por lo tanto, madera de maestro mayor.

Como hemos dicho, Acero fue el primer maestro de fuera en reconocer la obra³⁵. Por lo tanto, muchas de las observaciones hechas por él reaparecen en los informes de otros maestros. Montañés de origen³⁶, y no de segunda mano como Bada, era sin duda el más prominente y experimentado de los maestros que examinaron el Sagrario³⁷. No sólo tenía amplios conocimientos de la arquitectura española, sino que también había estado en Italia³⁸. Tenía conocimientos de italiano y también, al parecer, del francés³⁹. Sin embargo no se le puede considerar un arquitecto afrancesado o italianizante. Se dice maestro mayor de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla⁴⁰ y también, por segunda vez, de la catedral de Guadix⁴¹. Al tiempo de la raja parece que estaba en Granada dirigiendo la enchapadura de mármol de Lanjarón de la sacristía de la Cartuja⁴².

En su parecer dijo que la raja no era "cosa de cuidado." Era superficial, puesto que aunque había afectado al pedestal, no había penetrado en el corazón de la columna. Además, "no era el resultado ni de cimientos ni de grueso de Pilares." Si hubiera sido el resultado de algún asentamiento de los cimientos, se hubiera manifestado en la zona de los arcos que arrancan de los machones, lo que no se había producido. Tampoco era debido a que los machones carecían de grueso, "pues es constante a todas luces ser sobra la robusted,..." Además, si esa fuera la causa, la raja no se hubiera declarado en el pedestal, que es la parte más gruesa,

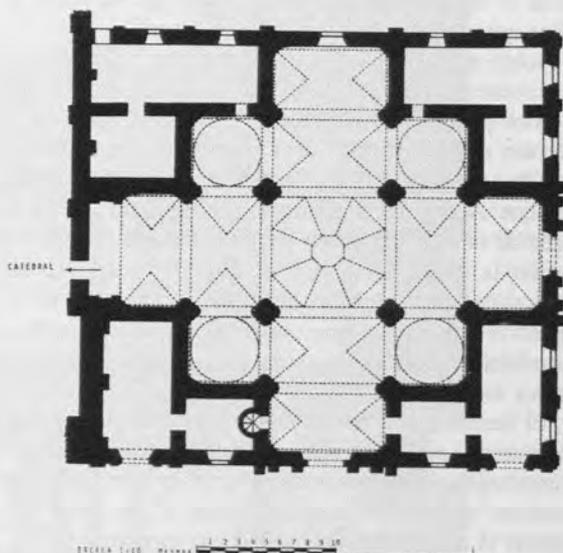


Fig. 9.- LORENZO RODRÍGUEZ. México. Planta del Sagrario.

"sino por la parte mas delgada, qual es debajo de los capiteles;..."

Acero era de la opinión que la raja era el resultado de estar mal fijadas las piedras, por haberse introducido lajas duras entre ellas "y auer dejado bacios en las entrañas de estas piedras;..." Al proceder a quitar las partes averiadas del pedestal y sustituirlas por obra nueva, se tendría que proceder con sumo cuidado, aunque no creía que sería preciso "sacar a un tpo todas las piezas consentidas." En esta operación no se debía introducir lajas, sino macizar el conjunto con lechada catalana, que es diferente a la común, "reapretando esta pequeña porzion de mezcla q va en la junta de lechos;..." Tampoco se debía dejarla en manos de cualquiera, "pues de esto pende el q no se mueba por segunda vez este pilar, q seria mas sensible, que lo pres^{te}., ocasionando maiores perjuizios,..."

En cuanto al modo de concluir la obra, advierte que una vez cerradas "todas las quatro Capillas colaterales a la maior...aunq a los Pilares y entibos les sobre robustez," no se deben cargar excesivamente. Ofrece varias soluciones para las cubiertas, expresando su preferencia por una argamasa especial. "Se adbierte," escribe, "que en lugar de soleria se puede con azierto combenienzia y seguridad tomar las aguas con argamasa; tengolas ejecutadas y experimentado." Acero es el único de los siete maestros que demuestra interés en las mezclas usadas en la construcción y su mejoramiento. Probable fruto de su viaje a Italia, se trata de una inquietud que fue característica de la Europa dieciochesca y que dio lugar a importantes adelantos. Pero Acero

no se lo reserva como un secreto, sino que se ofrece a dejar instrucciones de cómo se debe hacer⁴³.

Sobre el problema de cúpula, existían "ejemplares" o precedentes para justificar terminarla de piedra "con el Aire y Gallardía que pide", tal como se había proyectado en un principio. Incluso ofreció remitir desde Sevilla una demostración de cómo se podría lograr. Aunque Acero, al contrario de Gallego, no criticó a Bada de nombre, tampoco dejó de censurar por implicación la excesiva timidez de éste. Por esto era de esperar de quien había estado en Italia y era autor de la lapidaria frase, a la que pocos de los demás peritos suscribirían, "que no consiste en el mayor grueso la mayor fortificazion."⁴⁴

El hermano coadjutor Francisco Gómez fue el último maestro consultado por el arzobispo y el cabildo⁴⁵. Completamente desconcertados ante la diversidad de criterios y consejos contradictorios e incapaces de separar el trigo de la paja, parece que esperaban que de alguna manera el jesuita lograría reconciliar las divergencias y les indicaría el camino seguro a seguir. No creo que el hermano Gómez les decepcionó. Dueño de una personalidad seria pero agradable y de un estilo literario claro y ameno, no dejaría de impresionar a los canónigos que leyeron su informe.

Queda claro de la lectura de su parecer que el jesuita había leído los demás pareceres y que estaba perfectamente enterado de su contenido. Además, había conseguido que se le facilitaran las trazas del Sagrario para comprobar si la fábrica concordaba con lo proyectado, como Bada mantenía, lo que resultó ser cierto.

En cuanto a los cimientos, el hermano expresó su preferencia por el tipo de forma de cubo, recomendado por Fray Lorenzo de San Nicolás, el tipo piramidal o escalonado de Vitruvio, máxime en vista de los terremotos en Granada. Incluso había encontrado que en este caso el rodapié de los machones centrales había quedado algo mermado en algunos sitios y no suministraba una base totalmente adecuada. También recomendó que se encadenaran los cimientos utilizando piedra de Alfacar. El cabildo estuvo de acuerdo con esta recomendación del hermano Gómez y todos los maestros menos Bada y mandó que se procediera a encadenarlos (Fig. 9)⁴⁶.

Al igual que Castillo, Bada y Acero, el jesuita rechazó de modo tajante la afirmación de que la raja era el resultado de algún hundimiento del subsuelo o de deficiencias en la cimentación. Como en todo ese tiempo la raja no había dado la menor señal de abrirse más, recomendó sencillamente que se llenara de mezcla. Así se hizo y el pedestal ha durado en ese estado hasta el día de hoy.

Gran parte del parecer del hermano Gómez se dedica al asunto crucial de la robustez de los machones en relación con el peso que tendrían que sostener. Al igual que Acero, señaló que si los machones no hubieran tenido su debida solidez, la raja se hubiera manifestado en la zona debajo de los capiteles por ser ésta la de menos espesor y por lo tanto la más dispuesta a requebrajarse. El jesuita incluso mandó levantar un andamio para poder examinar la parte alta de los machones, pero no encontró nada digno de reparo.

Aunque no cabe duda que todos los maestros sabían muy bien que el modelo del Sagrario era la basílica de San Pedro de Roma, pues era "mui conocida p^r su fama de todos los eruditos, y de gusto", sólo dos, Gallego y el hermano Gómez, hacen mención de ello en el curso de sus informes. Gallego hace referencia a la planta de Bramante en el tercer libro de Serlio. El jesuita también aludió a ella. Al mismo tiempo mencionó otro libro sobre San Pedro, que seguramente pudo consultar en la biblioteca del Colegio de la Compañía. No revela su título. Es posible que fuera el Du Pérac, pero lo más probable es que se refiriera o al libro de Carlo Fontana *Il Tempio Vaticano e sua origine*, publicado en Roma en 1692, o al del también jesuita, Filippo Bonanni, titulado *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Indicantia*, de cuatro años más tarde. Como era de esperar, Gallego mantuvo que la planta de Serlio demostraba que los cimientos y los machones del Sagrario eran totalmente inadecuados. El hermano Gómez, por el contrario, sostenía la tesis diametralmente contraria. Para él los pilares petrinus no sólo probaban que los soportes granadinos tenían el grosor necesario, sino que en este particular superaban los de San Pedro, lo que implicaba que la cúpula se podía hacer de piedra al igual que la de Roma.

A continuación el jesuita arremete contra los que, como Gallego y López de Rojas, mantenían que el anillo de la cúpula del Sagrario estaba fundada sobre vuelos. Esto no era cierto porque las pechinas no eran un mero relleno, sino parte integral de la estructura que sostendría la cúpula. Los arcos y las pechinas formaban un solo cuerpo de cantería sólida. En este contexto cita monumentos de estilo gótico para reforzar sus argumentos⁴⁷. También hace hincapié en que siempre que se cite otras construcciones, tiene que existir una relación concreta entre los varios términos, clara alusión a algunos de los peritos que mencionaban obras o citaban extractos de los tratados de arquitectura, que nada tenían que ver con el problema bajo discusión.

De todos los expertos consultados el hermano Gómez fue el único que se preocupó por el Sagrario desde el punto de vista estético. En este sentido expresó su aprobación sin reservas. Lo que primero le llamó la atención fue la correspondencia existente entre el Sa-



Fig. 10.- JOSÉ DE BADA. Fachada principal del Sagrario.

grario y la catedral. "he reconocido", escribió, "q la fabrica del nuevo Sagrario es obra tan apropiada a la grandeza de su catedral,...q no se pudiera excogitar por otra linea con mucho trabajo cosa tan adecuada, y parecida, de quien con razon puede decirse, lo q el sabio, q quien hubiere visto a Elias, no puede menos de conocer a Eliseo." La distribución de las partes del Sagrario fue otro rasgo que mereció sus elogios. "Por los demás", comentó, "me complasco en la acertada armonia, y consonancia de la disposicion del templo,..." En su peroración hace un recuento de todos sus méritos: "En fin S^r. en la fabrica hermosa del Sagrario he reconocido perfeccion, y atildamiento en las reglas de Architectura, gobierno, y disposicion en la simetria de sus lineas, guardando los pañeos, y direccion en sus miembros, y se concluire sin azar alguno mediante la Providencia Divina,..."

En ningún momento aconseja el jesuita que se rebaje la cúpula o que se haga de materiales livianos, como sugirieron otros. Por lo tanto es de suponer que no estaba en contra de realizarla en piedra, como se había proyectado en un principio. Sin embargo, como sabemos, Bada no se dejó convencer. ¿Estuvo justificado en su actitud o fue víctima de su propia timidez? Este

incidente trae a la memoria otro caso muy parecido, pero de mayor trascendencia por tratarse de uno de los monumentos cumbres de la arquitectura española: El Escorial. Nos referimos a la decisión de Felipe II de dejarse llevar por los temores de Fray Antonio de Villacastín y mandar achicar la base de la cúpula de la iglesia en contra del criterio de Juan de Herrera, por lo que hoy se ve como hundida y achatada, en lugar de peraltada como la de San Pedro de Roma.

Creemos que la timidez de Bada fue debida en parte a que fue esencialmente un arquitecto local. La suma de su experiencia de otros monumentos fue muy limitada. Se movía entre Granada y Málaga casi exclusivamente. Viajó a Jaén y Lucena, y poco más. Sus conocimientos de la arquitectura gótica debieron limitarse a los pocos ejemplos en aquellas ciudades. Ni siquiera hay evidencia de que estuviera en Córdoba o Sevilla. En esta última ciudad podría haber visto la Colegiata del Salvador, obra de Eufrasio López de Rojas y José Granados de la Barrera, maestros mayores de las catedrales de Jaén y Granada respectivamente, terminada por Leonardo de Figueroa. En esta iglesia, construida de piedra, la cúpula del crucero, de mayor diámetro que la del Sagrario, con cuerpo de

luces y linterna también de piedra, descansa sobre soportes más delgados que los que proyectó Hurtado. Otro ejemplo, todavía más atrevido, es el Sagrario de la catedral de México, obra de otro granadino, Lorenzo Rodríguez (1701-1774). Aunque la planta reviste la forma de una cruz de Caravaca (Fig. 10), no cabe duda que éste se inspiró en el Sagrario de Hurtado. Construido de piedra de Chiluca, incorpora una elegante cúpula octogonal con su cuerpo de luces y linterna. Descansa sobre cuatro altísimos y esbeltos machones, cada uno compuesto de cuatro semicolumnas dóricas. Si se reducen ambos templos a una misma proporción, resulta que los estirados soportes del ejemplo mexicano tienen aproximadamente la mitad del grosor de los machones granadinos (Fig. 10)⁴⁸. Además, tanto la Colegiata hispalense como el Sagrario mexicano carecen por completo de los tremendos estribos en la periferia que caracterizan la planta de Hurtado. No cabe duda, pues, que las mutilaciones de Bada no eran necesarias y sólo sirvieron para envilecer la estructura. Criticó a Hurtado por haberse imaginado "que las piedras eran tan ligeras como los pensamientos"⁴⁹, pero queda evidente que las telarañas estaban en la cabeza de Bada y no en la de su antecesor.

Cabe en este punto introducir un pequeño, pero significativo *addendum*. Entre los pareceres de los maestros enumerados aparece uno que es anónimo. Se encuentra insertado después del de Vicente de Acero. Aunque bastante breve, es de interés porque es la antítesis de toda la actitud miedosa de Bada. Reza textualmente como sigue: "Un Arquitecto de Portugal mui inteligente segun deponen los Maestros concurrio al mismo tiempo a reconocer la obra y declaro estar segura y q se debia proseguir y concluir como se ideo de piedra &c."

Al llegar a este punto debemos preguntarnos: ¿Cuán eficaces fueron estos procedimientos, la oposición de 1577 y la junta de maestros de 1738, en alcanzar los fines que el cabildo perseguía? Hay que confesar que en ambos casos el resultado práctico fue negativo. Y no es de sorprender que fuera así. Los canónigos que integraban un cabildo catedralicio rara vez disponían de los conocimientos de arquitectura o siquiera de interés en ella para permitirles llegar a una decisión acertada en casos como estos. En el primero, la oposición de 1577, el cabildo eliminó tan pronto como pudo a Francisco de Castillo, fácilmente el más acreditado de los tres opositores, un maestro que había estado en Roma y cuya fachada de la Chancillería granadina es una de las glorias de la arquitectura española del siglo XVI⁵⁰. Al final los capitulares se quedaron con Juan de Orea, un maestro bastante mediocre⁵¹.

En cuanto a la junta de 1738, sería lógico suponer que, disponiendo de la acumulación de conocimientos y

experiencia de los maestros llamados a dictaminar sobre la raja y recomendar cómo se debería continuar la obra, el arzobispo y el cabildo hubieran podido llegar a su propia decisión. Sin embargo, parece que cada nuevo parecer les deja más desconcertados que antes.

Como hemos podido comprobar, las discrepancias y diferencias de criterio entre los maestros comenzaron a aflorar casi desde el principio. Es de sospechar que Bada sabía muy bien que pasaría lo que pasó. Ante las divergencias de opinión el cabildo no tuvo más remedio que conformarse con la propuesta del maestro mayor. Ya había pasado así en Málaga en 1723. Dos años antes el cabildo malagueño había llamado a Vicente de Acero y Diego de Antonio Díaz para dictaminar sobre los problemas de la fachada de la catedral. También se llamó a Hurtado, pero éste por razones desconocidas no asistió. Se pidió a Acero y Díaz que hicieran un proyecto para la fachada⁵². "Resulta fácil", escribió Kubler comentando estos diseños, "creer que eran más vigorosos de forma que los de Bada, los cuales fueron, sin embargo, ejecutados."⁵³ Los diseños de los maestros de fuera parecen haber sido asunto de algún debate hasta el punto que, según parece, los canónigos tuvieron que imponer el proyecto de Bada casi a la fuerza "sin admitir dictamen ni parecer de otro alguno, ni que se traiga mas este punto al cabildo."⁵⁴ La fachada de la catedral de Málaga no figura entre las más impresionantes de España, no obstante sus enormes dimensiones⁵⁵. Tampoco cuenta entre ellas la fachada del Sagrario granadino (Fig. 10). Este mediocre preludeo al interior, más la supresión innecesaria del cuerpo de luces de la cúpula y a continuación la de la linterna desvirtuaron el concepto original para siempre.

El Sagrario de la Catedral de Granada

A.C.G., legajo 3-88-3.

"Obra del Sagrario a^o 1738. Parezeres hechos y formados p^r los Maestros Maiores de Arquitectura: sobre la fraczion reconozida en la Pilastra de el lado de la Epistola en la Obra nueva del Sagrario de esta S^{ta} Ig^a Metropolitana, mandados dar p^r el Cauildo de ella, y por mano de el S^r Dⁿ. Matheo Henrriquez Canonigo Mag^l de dha. S^{ta} Ig^a. comisario actual de la referida Obra, por quien se han puesto en esta Cont^a. en fuerza de hauerse mandado asi por el Cau^{do}. en virtud de su decreto de 29 de Julio de este pres^{te}. año de 1738 para q se guarden, y esten con los demas libros y papeles conzernientes a la referida Obra - "

1. Parecer, fechado en 17 de abril 1738, de José Gallego Oviedo Portal y Omaña, maestro mayor que fue de la catedral de Jaén.

Señor.

En Virtud, y con orn. del S^r Dⁿ. Mattheo Enriquez Canonigo Maxistral desta S^{ta}. Ig^a. Cathedral desta Ciu^d. de Granada, que precedio, en el dia diez de Abril deste año, la que se me parttizo por Dⁿ. Joseph de Bada y su Aparejador directores de la obra del Sagrario de dha Santa Iglesia, que dijeron ser, para el reconozim^{to}. de la dha Obra que se esta executando; con cuiu mottibo, y con la beneracion que debo a dho S^r. y entendido que como superintendente en la Comision de obra, representta la Persona de V. S. I. obedeziendo su mandato pase, a la S^{ta}. Ig^a. y su Sagrario, donde encontre a dho S^r. Dⁿ. Mattheo y en su presencia existtre las partes de la obra, assi por su plantta como por su alzado, donde se me mostraron, unas zisuras, o quiebras que a hecho la Coluna de la parte de la Epistola que haze al Presbiterio, y hecho cargo del efecto, y de donde resultta, procedio el mandarme dho S^r. comparezer el dia treze de dho mes a la espresada obra, lo que executte, y con assistenzia de dho Dⁿ. Joseph de Bada, y su Aparejador, y Dⁿ. Simon Lopez Mro. arquitectto, y otros dos Mros. Albañiles, y todos juntos en presenzia de dho S^r. Dⁿ. Mattheo, se hizo reconozim^{to}. formal en atenzion a que por el referido S^r. se abia mandado y prebenido abrir unas Calas en el zim^{to}. de la Coluna expresada, y bisto y reconozido con la m^r. reflexion, por dhas Calas su zimientto como asimismo por unos y otros aberse rexistrado el ttodo de dha obra por las partes mas elebadas, se ttrato se conferenziase sobre las referidas zisuras, o quiebras de la dha Coluna, de donde probenian; y de hecho se conferenzio largam^{te}. proponiendo cada uno, lo que le parecia, y aun con zitta de algunos Autores, de lo que resultto no conuenirnos en la soluzⁿ de los punttos que se ttrataban, considerando el Ser^{br}. de V. S. I. que las cttas que se dieron eran mui al contrario de lo que dhos. Autores tratan que en adelante tocare, por no ser proporcionado lo que se conferenzio para attajar el daño que subzesivam^{te}. se espera de dhas quiebras, por cuiu razon fue preziso separarnos, y en dho dia desde las dos de la tarde en edelante nos junttamos, a ttratar sobre el referido assumpto y habiendo hecholes a los dhos Mros. una dilattada narracion sobre el modo con que se puede, poner el remedio ttotal, a la dha Coluna y sus quie-

bras, a menos costa de la fabrica, y sin que dha. obra pierda la hermosura, quasi quedaron combenzidos, persuadidos, de q ttodos los punttos que ttoque son Doctrinas, que como de hecho lo son, de los Autores que zittare en mi Declarazion, mas despues del tpo de tres oras que duro la seg^{da}. conferenzia se frustró la concordia por el dho. Dⁿ. Joseph de Bada, y su aparejador, de cuiu resultta di quentta a dho. S^r. Dⁿ. Mattheo, y pareciendole combeniente se dispuso hiziese la Declaraz^{on}. p^r. mi, lo que e puestto en practtica, y con el deseo del maior aciertto, y seruicio de V. S. I. doi prinzipio en la forma siguiente.

Es consttante S^r. Ill^{mo}. que quando la Mag^d. Diuina creo el Mundo formo al hombre a ymagen y semejanza suia, y como obra de su Omnipotenzia fue tan ajustada y cabal, correspondiendo ttodas sus partes a el ttodo del ojebto q quedo formado con la suma perfeccion, y debiendo ser las partes de la Architecttura tan hixas del cuerpo humano, respecto de que la simettria de los Templos fue su origen de el, desde la benida de Xptto. a nra redempcion, pues desde aquel tiempo se forman y disttribuyen los dhos. Templos en forma de Cruz; y siendo esta formada de angulos recttos, los que son ynbenzibles assi en lo matterial como en lo formal, a qualquiera yn bassion por esta razondebemos los Arquitecttos obserbar los prezepttos desta simettria en todas las obras que se nos encargan; y siendo esta de que trattamos, no de menos considerazion que otra qualquiera, se debieron guardar en ella todos los prezepttos que mandan se guarden los Autores, que son Longittud con lattittud y profundidad en sus zim^{tos}. segun los terrenos; y debio ttenner la Ig^a. Sagrario de que se ttratta, en la plantta de sus Columnas, su formacion quadrada, de modo que dhos Zimienttos ttengan de plantta la mittad mas que grueso de dha Coluna, que sirba de rodapie, y sin embargo de lo referido, se hechen sus Cadenas de Coluna a Coluna, en sus zimienttos, como lo prebiene Fr. Lorenzo de Sⁿ. Nicolas en el seg^o. Tom. Cap. 24. f. 59 v. y Leon Bautista Albertto Lib. 3 Cap 2 f. 63 v. que prebiene sean los zimienttos una mittad mas que el grueso del edifizio para la consistenzia del grabe peso; y Xpttobal de Roxas Ingeniero en 3 parte de fortificazion Cap. 5 f. 92 v. haze la misma expresion. Y Bitrubio en su Lib. 1^o. Cap. 5 f. 13 v. dize lo mismo; y Medrano Architecttura Militar Lib. 5 en la formazion

de plazas, sigue la misma orn. que los referidos Autores: y Sebastiano Serlio Lib. 3 en la plantta del templo de Sⁿ. Pedro de Roma demuestra por estampa, y dos expeciales medidas que da, el modo de seguir en los templos con toda perfeccion y seguridad, y otros muchos Autores pudiera hazer presenttes sus Doctrinas, mas lo omito p^a. no ser molesto a V. S. I.

Y siendo ciertas las dhas Zittas y que se deben obserbar y guardar, me prezisa con algun senttim^{to}. dezir a V. S. I. que la dha obra del Sagrario en sus Zimienttos no se a observado en su fortificacion, las Doctrinas pues *las Zepas de las Colunas esttan ittaltm^{te} ynpossibilitadas de sunsistir* sin muchas Cadenas, en formar de Cruz, sacandolas con sus zimienttos de modo que resistan el ynpettu, y opresion de dhas Colunas, y Machos de Capillas, de modo que queden todas las partes unidas y ligadas, en atencion a que se hallan sus Zimienttos tan diminuttos en su plantta, que ni aun las bases que dan prinzipio a los pedestales, por partes, no tienen que pisar en los antiguos zimienttos, por cuiá razon, en mi juicio a sido este el mottivo de las dhas Zisuras o quiebras, ayudando a esto la maquina, en ttan supremo grado que ttienen de peso sobre sí las sobredhas Colunas, y consiguientemente^{te}. la herida, o enttibo que hazen en ellas en sus tterzios, las Bobedas de las Capillas, y Arcos que las reziben, que con ttodos los materiales que sobre sí lleban dhas Bobedas de una bara de grueso, y los dhos Arcos donde enjarjan dhas Bobedas y enttiban contra dhas Colunas, se hallan con una Carga tan excesiba de seis hiladas de mamposteria, cuió peso se duplica en el enttibo a mucha mas Cantidad de peso, que la que por sí es por razon de estar en el aire biolenttando, mediante sus buelttas, y que por naturaleza toda esta biolenzia y fuga la esttan haziendo contra las partes mas flacas, que son las dhas. Colunas, por lo que es mui preziso desmonttar toda la carga de dhos Arcos, pues ozioso, y nada prezisa en semejanttes sittios; como asimesmo, en los Arcos Torales y su anillo. Esttos se hallan con summa Carga, respeto de que la plantta de ellos que está cae, y pisa sobre el diametro de la parte alta de las Colunas que es de dos terzias menos dos dedos, es porzion mui diminutta p^a susttenttar dho peso; y que aunque dhos Arcos se hallan en lo practicado con Vara y media se debe enttender que el

eszeso de los dhos dos pies hasta quatro y medio que son dos pies y medio y dos dedos, son porciones de buelos en dhos Arcos, sobre los quales se a elebado el Alquittrabe, Friso, y Cornisa, que forma el Anillo, y el restto de alli arriba hasta el estado en que oy se halla la obra compone el ttodo de dhos gruesos los referidos quatro pies y medio, siendo cierto que respecto de la flaqueza con que *se hallan las quatro Colunas por razon de falttarles una terzera parte de grueso con que se debieron criar, las que abian de formar ttodos sus quatro lados uniformes que zerraran con ocho Colunas, por esta razon, y por rezebir la carga de ttoda la maquina, la superfizie de una sola Coluna en cada Pilar, se halla dha obra ynpossibilitada de poderse seguir con los dhos gruesos, en cuió supuestto es nezesario y preziso el lebanttas las hiladas que cargan sobre dhos Arcos, y desde sobre ellos bolber a planttar con el grueso de dos pies y medio, hasta cerrar el Anillo, y se debe enttender que las hiladas que se criasen con el dho grueso an de llebar sus Corttes Zenttricales, y las Lineas que abian de ser berticales an de rezuizirse a corttes adinttelados, buscanddo sus arranques, o corttes al centro de la Coluna, teniendo presente que aunque en sí busque la zircunferenzia, lleben ttodas sus piedras los corttes paralelos, para que en esta forma alibien y dejen descansar aquella parte flaca sobre que enttiban los primeros Arcos, y en esta forma se puede seguirla obra sin rezelo alguno y criarle su cuerpo de luzes con los dhos dos pies y medio que llebo referido, sobre el qual echado su Alquittrabe friso, y cornisa, que esta sera a la altura de siete Varas y media de dho Cuerpo de luzes, se zerrara su media naranja segun y como la ttrae demostrada Fr. Lorenzo de Sⁿ. Nicolas en la 2^a parte capitulo 51 f. 194 que es una obra mui segura y fuerzte, y que esttan practicadas en tales medias Naranjas en Madrid en la Casa profesa en su Capilla maior, en el Colexio Imperial, en el Nobiziado, y en otras muchas partes de dha Cortte. Y en Salamanca en las Agustinas recolettas templo de los celebres de España, en los Ag^{os}. Descalzos, obra executtada por el dho fr Lorenzo de Sⁿ. Nicolas en el año 1633, que hecho assi es mui seguro y hermoso este modo de zerramiento, porque el estado en que se halla dha obra *por razon de lo diminutto del grueso y corttes de sus boquillas de las dhas Colunas, no da lugar a que su zerra-**

mientto sea con media Naranja y Linterna de piedra, porque los enemigos que tienen contrasi las referidas Colunas que son las Bobedas, colaterales y del Presbitterio, atajan qualquiera discurso que quiera hazerse, para que V. S. I. lograse el gusto de que todo fuese de piedra, lo que debo asegurar, y desde luego aseguro con las dhas Doctrinas de los referidos Autores ser imposible, y aun fuera y pasara de temeridad, a ponerle mas grave de piedra que lo que dho lleba, y para esto, debo prebenir a V. S. I. para qualquiera conzeptto que se pueda hazer, se sirba tener presente los pocos Zimienttos, la corta fuerza de dhas Colunas, y la dilatada Carga, fuga y Enttibo de los dhos Arcos y Bobedas; y es cierto que aunque no se ubiera bisto en la dha Coluna el efecto presente, no me arrojaría a seguir dha obra, y mas teniendo el abiso de tantos y tan admirables Autores como an escrito sobre fortificacion, que por no seguirlos, se an bisto muchas Ruinas; y no quiero hazer presente a V. S. I. otra cosa p^a. el Exemplo que nos an dado y dan las admirables obras practicadas, que la una y mas maravillosa es la Capilla maior desta S^{ta}. Yglesia en donde la admirable habilidad del Artifize se esmero en la maior fortificazion de sus pilastras, y pedestales, y paso del enbozinado, siendo cierto es un Espejo en que todo Arquitectto se debe mirar, pues en ella se ben obserbados hasta los mas attomos de fortificazion y sin esta, el Colegio de la compañía de jhs desta Ciu. sin quererme adelanttar a Sⁿ. Gero^{mo}. y en otras muchas parttes de que pudiera hazer mencion, y p^a. que V. S. I. bea bisible en donde a la referida obra del Sagrario le falta fortificazion exsibo la plantta de las quatro Colunas, y Arcos Torales, y los ocho amagan a las dibisiones de capillas y Bobedas, que por linia de punttos demuestro en la plantta lo que debio tener de zimiento cada Coluna segun el directo modo de fortificar, cuio zimiento debe ser como señala la letra F y asimismo la formazion de dha Coluna abia de complettarse como demuestra la figura quadrada de punttos que señala la letra G; y la letra C esta demostrando los diez y seis Arcos de las dhas dibisiones de Bobedas que enttiban contra dhas Colunas, oponiendose a los quatro Torales con la distincion que los ocho que tiene - enttiban en la conclusion de las Colunas junttam^{te} con las Bobedas bajas, donde esttan haciendo una fuga ynmensurable, de mo-

do que por esta causa, y por todo lo arriba referido debo asegurar a V. S. I. que mi sentir es el poner remedio a los daños que en la realidad son suzesivos, tomando V. S. I. en todo la mejor resoluzion, sin embrago de que le suplico se sirba de consultar con Mro o Mros ynttelixentes, y sin pasion mi sentir p^a. que V. S. I. quede con enttera satisfaccion de lo que referido llebo, asegurando que me a sido de sumo sentimiento el prezisarme a semejante desengaño, por lo que reittero suplicando a V. S. I. me perdone y mande lo que sea de su maior agrado, pidiendo a Dis la m^r. esalttazⁿ. de V. S. I. y p^a. que constte lo firme en Granada en 17 de Abril de 1738.

Il^lmo. S^r.

A los p^s. De V.S.I.

Joseph Gallego

Quiedo, portal y Omaña

Il^lmo. S^r.

Señor. Por otrosi ago presente a V. S^a. que todos los materiales que llebo prebenidos se an de apaar para el alibio de la obra. q^e dan seruibles, los unos para zimientos, o cadenas y los de buena pieza para continuar la obra"

2. Parecer, fechado en 18 de abril 1738, de Simón López de Rojas, maestro mayor de la catedral de Almería, y los maestros de albañilería: Miguel Gallardo y Miguel López.

"Il^lmo. S^{or}. Dean y Cauildo

Señor

Miguel Gallardo y Miguel Sanchez y Simon Lopez de Roxas, Maestros de Arquitectura, nombrados por V. Il^lma. para ver y reconocer la obra del Sagrario desta Cathedral Yglesia desta Ziudad:

Dezimos que en compañía de Dⁿ Gallegos asimismo nombrado para dho fin, emos rexistrado bisto y reconocido el estado que dha obra tiene al pres^{te} y huiendo hallado que uno de los quatro pilares de el sentro manifiesta una quiebra, que corre desde la basa de la Coluna, hasta parte de su pedestal, la qual dha quiebra huiendola con toda reflexion reconocido hallamos no penetrar el sentro de la Coluna, por lo que tenemos por siertto, que dha quiebra, es originada de algun leue asiento del terreno sobre que carga el simiento, o de hauer auido por aquella parte donde se manifiesta la quiebra algunas piedras no bien soli-

dadas sus xuntas orizontales lo que con gran facilidad suele acaeser en las obras de Cante-ria, pues estando fixando una piedra suele por ser hora de retirarse la xente no auarse de fixar dha Piedra hasta despues quando buel-ben; en cuiuo intermedio, la piedra como porosa a chupado la substancia de la mescla, la qual quedando sin jugo impide, que la que de nueuo se hecha, para acuarla de fixar, se comunique, y ocupe todos los basios de dha piedra; y quedando algun vasio, es presiso que con la grauedad del pesso haga algun senti-miento: y para el que si aora, a manifestado dho pilar y hazernos cargo de que en adelante pueden los opuestos pilares manifestar el mismo sentimiento, ya por las razones referidas, y ya por el graue peso q en adelante es preciso cargue sobre las quatro Cclunas; asi de arcos, como de Anillo, Cuerpo de Luzes, media naranxa, Linterna y Bovedas de los lados.

Somos de dictamen que hechando de pilar a pilar unas trauas de seis a siete hiladas de sillares con q se fortifican dhos Simientos y añadiendo a cada pilar dos Colunas q le faltan con sus resalttos, y demas adminiculos y engrapamentos, mobiendo de dhas Colunas q le faltan con sus resalttos y pechinas y cargando en ellos el anillo y media naranja con su Cuerpo de Luzes y Linterna se quedan los ya hechos sin esta carga, y los pilares con su natural robustes y hermosura que se deue, segun Arte.

Y si por acaso el referido medio de asegurar dha obra por algun motiuo que ocurra no fuese de la aprobacion de V. Il^{ma}, somos de sentir que alixerando las Vouedas y serrando las que faltan de tabicado de ladrillo, resguardando dhas Vouedas con su Armadura de Madera con texado para que las aguas se encaminen a sus conductos y no hagan bisio, y ejecutando lo mismo en la media naranja y arancando esta desde el mismo anillo que oy subsiste dandole sus Luzes y su Linterna con su Armadura y tejado podra asegurarse y cargarse dha obra respectto de lo mucho que se le quita que es tanto quanto es la diferencia entre piedra y ladrillo, el qual dho medio aunq lo sentimos firme seguro y de menos costto, el primero, pero siempre con el conozimiento de ser mas hermoso el prim^o que el segundo, deuiendose suponer q en cualq^{da} de los dos casos propuestos spre las quatro Vobedas an de ser de ladrillo como queda preue^{do}, cuyos me-

dios son los unicos que se encuentran en la practica para el remedio de semejantes daños: como oy se vee en la Capilla mayor de santo Domingo, donde se reconozio el mismo perjuicio y se remedio por el medio arriua expresado, quedando como se bee permanentte y hermosa siendo tan presisos semjanttes Reparos, en obras que se construyen con emboquillados, como lo manifiesta asi la ya referida de Santto Domingo, como las de las relixiosas asi del Angel como de las Augustinas de la calle de Gracia donde por no hauerse remediado en los principios como en santo Domingo, y en este parecer ba expresado, se an ocazionado y ocazionan ttodos los dias diferentes reparos por la flaqueza que causan semejantes boquillas, y todo lo referido a sido en nros tiempos de q naze la experienzia que llauamos expuesta, y a ttodo ello, por la mayor parte parece no hauer asenttido el dho Don Joseph Gallegos quien separadamente informara a V. Il^{ma} del Juizio que ubiere hecho de dha Quiebra y remedio que se puede dar para su mayor firmeza, mediante su leal sauer y entender: siendo el nuestro de un acuerdo y conformidad de los tres el q hazemos pres a V. Il^{ma} a quien la Djuina Mag^{da} prospere en su m^r Grandeza Gran^{da} y Abrill diez y ocho de 1738.

Miguel gallardo
Miguel Sanchez
Simon lopez de Roxas

3. Parecer, sin fecha, de Alfonso del Castillo y Portugos, maestro mayor de la Real Intendencia de Granada.

"Por mandato del S^r. Doc^{or} D^{on} Matheo Enriquez Canonigo Magistral deesta S^{ta} Yglesia Cathedral, y Metropolitana deesta Ciu^{dad} de Gra^{da}. e visto los pareceres manuscritos que dho Señor me entrego afin de que reconozca los dictamenes de los Artifizes que an visto y reconozido el daño que acaezido en uno de los cuatro machones q forman el cruzero de la obra del Sagrario de dha S^{ta}. Yglesia; para que en vista de ellos diga el mio, y dando prinzi-pio digo, que aviendo me actuado muy por menor y reconozido por partes las circunstancias, que en uno de los pareceres de tres Artifizes, que reziprocamente concuerdan en un sentir veo que dizen que hallaron en uno de los solidos o pilares (como es en el de el de la epistola) una quiebra la que empieza desde la Vasa de la columna hasta parte de el pedestal los que dan por zierto que es originario de al-

gun leve asiento de el terreno sobre que carga: lo que a mi parezer no proviene de esa causa por muchos motivos. El primero por que luego que la conozí halle aver otras en varios sitios de las que no hazen menzion. Por cuyo motivo suvi a lo mas elevado de la obra y halle no aver movimiento en bertice o clave de los arcos, por que es cosa muy natural y visto en otros edificios el sentimiento que hazen las claves de los arcos quando se mueven las insidencias sobre quien cargan.

En segundo lugar dizen se echen de zepa a zepa unas trauas de silleria para que con ellos se haga oposizion y ligazon a los zimientos en lo que me combengo, y soy de el mismo acuerdo por que en ningún tiempo pueden perjudicar el edifizio solo por si ocupar parte del terreno para las sepulturas. Mas no soy de dictamen que se hagan los agragados que dizen se hagana las columnas para la reduzion de los pilares a sus cuadrados para construir otros arcos semejantes a los ya echos. Lo que es contra reglas de fortificazion, Lo que pruevo, y digo que dhos agregados o pegadillos gozarían de poca orafizie para poder soportar el inmensural peso, que sobre ellos avia de cargar; por que atrayen a el anillo ya echo sobre estos arcos que se avian de hazer, era agravar a ellos, y a la obra, y ponerla en consternazion de mayor riesgo de el que al presente se halla; pues quedavan estos arcos con toda la carga por cuyo motivo, y el de no ser facil ligar los pegadillos a la obra antigua con la perfeccion que se requiere, y es necesaria. Y siendo indispensable la multitud de golpes y trepidazion de los machones, y mayor quebranto de la obra y motivo para que acaeziese alguna ruina: a lo que juntamente se llega cargando el cuerpo de luzes con todo lo restante del zerramiento perpendicularmente son el vivo vertical de estos arcos era de el todo cargar la parte mas devil t dexar desonrados los antiguos de donde sobreviniera nuevo asiento en la obra moderna, y disminuzion de el anillo; cosa que no tuviera hermosura y fortaleza. Y por no ocurrirseme otra cosa en lo restante de su contesto, que contradiezir pueda; paso a el dictamen del otro Artifize que por si solo informa a V. I.^a

Digo en primer lugar que repruevo la plantificazion de las cuatro columnas echas, que dize devian ser sus plantas quadradas, de que me maravillo que un Artifize no conozca, que el movimiento de las voquillas es porzion circu-

lar las que tienen tal oposizion con el algulo de su trasdos (por ser sus cortes zentrícales) que no se nezesitan de los algulos defizientes ni de toda la zarpa, socalo o lisera afirma nezesitavan lo que prueba ser prezisso citando a el Autor Fray Lorenzo de S.^o Nicolas el el 2 tom. Cap. 24 fl. 59 cuya zita me causa alguna novedad por que dho Autor en su segundo tomo, Cap. 24 trata del quarto orden de Adquitectura llamado Corintio de Joseph Viola Canine, y de sus medidas; con que vengo en conozimiento se a equivocado en esta zita; no obstante dicho Autor en su primero tomo de Arte y uso de Adquitectura, en el zitado Capitulo trata el modo de plantificar los edifizios donde adbierte se le deva dar de rrodapie, o zarpa, a qualesquier cortina de muro la octava parte de su ancho como tambien adbierte que las zepas que uvieren de rezebir arcos torales se agan con bastantes zarpas pero no enseña este Autor lo que informa este artifize que ayan de tener las zarpas referidas la mitad de el ancho como lo asegura, lo que si enseña es que semejante metodo se guarde en las zepas q se construyen para rezeuir torres, o solidos desunidos de todo arrimo. No dexo de hazer reparo, que este Artifize informe provando lo que enseña con Autores que tratan de fortificazion militar, siendo los prezeptos para las grosedades de muros diferentes de los que se observan en fortificazion zibil como son Rojas, Medrano, y otros; porque dhos Autores se ordenan en el vario modo de fortificar por distintas lineas a un mismo obgeto, y el nezesitar (como dizen estos Autores) de mayor grosedad y espesura en estos muros es para poder soportar quales quiera imbasion, que acontezca por causa de tiros oblicuos que son los que originan mayor daño en sus extremos por faltarles contraoposición lo que aqui no tenemos por ser mas prinzipales los prezentos de esta el mantener, que el detener por cuyo fin esta no nezesita de la grosedad, que la militar o polemica.

Dize asimismo este Artifize se echen tantas cadenas como arcos ay existentes como demuestra por una inografia o planta de la superficie de este templo; a que digo que solo las cuatro de los arcos torales son prezisas; pero las demas superfluas.

Tiene tambien por combeniente el desmontar toda la piedra que forman las enjutas de arcos, pechinas, y anillo de lo que no se nezesita por no ser el motivo que alega para

este movimiento el mas fixo pues lo que advierte de que los arcos parte de ellos son buelos o proyecturas, por cuyo motivo dize no se puede cargar sobre ellos arquitrave, friso y cornisa que se ve practicada, y suzesivamente el cuerpo de luzes que se ha de hazer. A que digo *que se puede practicar sin riesgo alguno*: porque las molduras que adornan y coronan los arcos por su zircunferenzia bastantemente gruesas, las que se an de considerar como formas de los paramentos de las dovelas a quienes abrazan todas las piedras que forman arquitrave, friso, y cornisa por ser, como son bastantemente largas tanto que sus extremos se demuestran por su trasdos.

Y en lo que dize que los cortes de las piedras, que al presente son berticales en el compuesto superior devieran ser adientelados o zentricales; aqui digo es vana esta prevencion lo que provare con las mismas razones que alega para esta prevencion el motivo que da de donde prozeden las quiebras por algun leve asiento de el zimiento que continuandose este los cortes adintelados (como dize) no fueran bastantes para detener el impulso superior por estar dependiente su existencia de los salmeres sobre quien insisten, con que se prueba no neseditarse estos cortes.

En otro capitulo de su contenido dize se deva cubrir el cuerpo de luzes siguiendo una demonstrazion que el referido Autor Fr. Lorenzo en su segundo tomo Cap 1 fl 194 para madera enchapada de plomo. Lo que no es de mi dictamen semejantes enchapados de plomo ni linternas de madera por fallezer estas antizipadamente con el sumo calor que se le introduce de la fuerza de el sol como la experiencia nos lo a manifestado en todas las obras de esta Ciu^d. que a pocos años de su creazion an fallezido en la que se hizo en S¹⁰. Domingo, Torrres de N^{ra}. S^a. de las Angustias, y otras, que yo mismo e tocado y visto en varias Ciu^{ds}. de el Reyno de Aragon, y Castilla, y con espezialidad en aquel gran Santuario de el templo de N^{ra}. S^a. de el Pilar de Zaragoza en donde de cinco zinborios o medias naranjas se levantaron el plomo de las dos mas deterioradas, y por que no se acavaran de arruinar fua preziso cubrirlas con almodaillados de azulexos como ya es comun en barias partes como en alcala de Henares, Malaga y algo en esta Ciu^d.

Haziendome cargo de el motivo que an da los Artifizes de donde ayan prozedido estas

quiebras de el pilastron es el deszenso de aquella piedra (de la que ninguno de estos Artifizes haze mension) pues es notorio, en los Autores que escriven de Estatica, que es una de las zienzias que averiguan la gravedad continua con demonstraciones fisicas mathematicas el aumento que adquiern en la deszenzencia los cuerpos graves hasta el termino de su quietud y siguiendo los prezeptos de esta parte de mathematica (como adbierte el Padre Bizente Tosca en el tomo 4 de la estatica libro 2 p^f 1 segun su doctrina) dize que el cuerpo grave cuando desziende camina en el segundo tiempo igual al primero mayor espazio que en el primero, y en el terzero mas que en el segundo. Luego por la definizion segunda de este libro su movimiento es aczelerado, y asi ya que tengo provado quel movimiento con que deszienden los cuerpos graves es aczelerado y este tanto mayor; quanto el cuerpo se excede en magnitud me falta provar la proporcion de esta azelerazion con los espazios en que se azelera y digo que considernado los espazios que suzesivamente va corriendo en tiempos iguales prozeden, segun la progresion atrismethica de los numeros impares, que empezando de la unidad se van exediendo en dos como son 1. 3. 5. 7. 9. &^c. de suerte que si en el primer tiempo en que empieza a deszender el grave camina un pie de espacio el mismo grave corriendo el segundo tiempo ygual al primero corre tres pies de espacio, en el terzero 5 en el cuarto 7 en el quinto 9 y asi en los demas. y a proporcion de la primera gravedad se va exediendo el cuerpo grave en todos los espazios que corre segun los terminos de esta progresion &c. lo que demuestro por la proposizion 7 de este libro por que los impetus o velocidades que se van adquiriendo en el eszenso de los cuerpos graves sean entre si como los tiempos en que adquieren. Luego en tiempos yguales se adquieren impetus iguales de donde se sigue que si el impetu que se adquiere en el primer tiempo corre un pie de espacio, en el segundo tiempo en que se persevera todo el entero, por estar en tiempo de adquisicion corre dos pies de espacio. Luego prezindiendo de la resistenzia de el medio la azelerazion de los graves deszendientes sigue la progresion atrismethica 1. 3. 5. 7. 9. &c. de donde se infiere, que en suposizion de pesar la piedra 20 quintales en el segundo espazio pesava 60 y a proporcion de este los demas, de donde considerada la altura de donde

dezendio la piedra dividida en 5 espazios en el primero pesava 20 en segundo 60 en el terzero 100 en el quarto 140 en el quinto 180. Con que se prueba que al llegar la piedra a la superficie pesava 500 quintales de 20 que fue el supuesto que ella pesava. De donde infiero que la trepidazion o quiebras prozeden de esta causa por aver acaezido el golpe inmediato a donde se manifiestan las quiebras lo qual se prueba que aviendose criado todos los quatro machones a un mismo tiempo, y estando cargados igualmente, y constando de una misma orafizie y composicion de miembros no manifiestan los tres restantes la mas leve demonstrazion de quiebras.

Y en conclusion no hallo incombeniente alguno en que las bobedas superiores se continuen en la misma forma que estan empezadas no mazizando los senos por la parte superior por no cargar en esa parte mas la obra, y en lo demas restante como es cuerpo de luzes y linterna soy del dictamen se siga como esta empezado disminuyendo en algo toda la altura, que deviera llevar por aliviar en algo a la obra cubriendo este cuerpo con armadura de madera para que el cuerpo de luzes quede ligado con el estrivado haziendo su bobeda interior tabicada, y a continuacion de ella la linterna. La que se podra enchapar de los almohadillados de azulejos que tengo expresados para su mayor adorno, permanenzia, y hermosura. Este es mi parecer salvo meliori

D.ⁿ. Alfonso del Castillo, y Portugos.

4. Parecer, sin fecha, de José de Bada, maestro mayor de la obra del sagrario.

"Ill^{mo}. S.^{nr}. Dean y cauildo

Señor

D. Joseph de Bada Maestro de esta S. Yglesia puesto a los pies de V. S. Ill^{ma}. con el deuido rendimiento, digo: que aunque en el presente juicio en que se especula la Seguridad, bondad y conclusion de la obra del Sagrario, no puedo siendo la parte jugada, ser autor de dho juicio, no obstante nunca priba el derecho a el reconvenido de la excepcion que a su favor tenga, amparandole, para que pueda oponer como excepcion de juicio el auer puesto exacta diligencia en lo encomendado a su cuidado: Por lo que deseo dar a entender a V. S. Ill^a. el arreglado proceder como me he

portado en la serie de dha obra, que por notorio podria omitirlo sin envargo no quiero omitir satisfacion alguna, por si acaso V. S. Ill^{ma}. padece alguna duda o olvido de las antezedentes, satisfacciones y auisos que tengo dados a el mejor y mas seguro proceder en la execucion la obra; por cuyo acierto admitiera gustoso, qualquiera disputa, a que aguno, o algunos Maestros celosos de las mejoras de dha obra quisieran concurrir con la Citacio de V. S. Ill^{ma}. Pero siendo mi intento el disculpar a mi Cuidado y darlo por libre de toda omosion o culpa que se le pueda achacar, paso a dar las razones que para esto conducen solam^{te}.

Es sauido y constante que la planta y modelo, que dexo el Maestro que principio dha obra tenia un cuerpo de luzes de mas de nueve Varas de alto, el que persuadido no se echara por que sin el tenia la obra la mitad de menos de peso, y para que mas notorio fuera mi intento insinue seis años ha a el S.D. Ant^o. Ayala anterior diputado de la Obra, que hiciese junta de Maestros en que se consultase, si era conveniente aligerar la obra, o sugetarse a el Modelo, porque solo queria executar lo que a muchos y peritos pareciese mejor, por no apartarme del Modelo, sin preceder semejante preuencion: como de hecho hasta aqui no me he apartado salvo en el orden de puertas y correspondencias, que por arbitrio de dho S. Diputado, tiene cinco menos, que las que demuestra el Modelo, como tambien la Torre tiene veinte varas menos de Alto, y la portada es de otro rumbo y idea de lo que nada reuse por ser de alivio a el gasto y no perjudicar sustancialmente a el Orden seguible de Modelo y Planta. Y auiendo participado, como he dicho a el referido S.^f. Diputado el deseo que tenia de que por junta se resolviesen las futuras operaciones de la Obra, como de hecho estando yo ausente, llamo dho S. Diputado diferentes maestros, los que declararon ir la obra en todo arreglada a el Modelo, en vista de lo qual ordeno dho. S. se desvaratase el Modelo porque dixo ser mui estorvoso en la oficina de la Contaduria donde dho Modelo estaba, lo que testificaron los mismos Contadores, como tambien que fue este Orden solo de dho. S. Diputado sin sauer yo nada de este suceso. Sucediendo pues en la diputacion de la Obra el S. D. Matheo Enrriquez el año pasado le exprese la indeterminacion que tenia para echar la Cupula hasta que p^f dictamen de

quien en el asunto pudiese fundar prudente opinion se me asegurase o no executar, en vista de lo qual se escrivio a D. Vicente de Acero residente en Seuilla, pidiendole parecer sobre dho punto, el que por su carta respuesta declaro deberse echar el Cuerpo de Luces y sobre el Cupula doblada; pero no obstante el seguro que podia dar este dictamen a mi confianza, me resolví a que solo se echara Cupula sin cuerpo de luces, como todo es constante a dho. S. D. Matheo Enriquez. De todo lo qual se infiere no tener yo anteriormente omitida diligencia alguna, conducente al buen procedimiento mio y operaciones de la Obra.

Y llegando a la presente prouidencia en que manifesto la obra la notoria cisura, no se desvelo menos mi cuidado volviendo a instar a dho S. Diputado hiciesen reconocimiento del Suceso los Maestros que fuese seruido, porque vivia mal seguro valiendome solo de mi dictamen, para proseguir la Obra, y quería concurriese el de muchos, prudencia de que suele usar la mas avisada Saviduria porque el mas estudioso no puede saerlo todo; y mas el asiento que de presente se investiga; por que para aberiguar las causas que pudieron originar la conocida fraccion, supuesto que ni es defecto del cimientto, ni exceso de peso, como la Vulgaridad menos advertida suele decir, ni menos mal ligamento de los miembros del Cuerpo frangido, pues todos declaran su buena contextura, y no teniendo la Architectura principios que puedan dar noticia cierta y evidente, como a sciencia podamos creer, porque solo es Arte, recurrimos a las demas ciencias, para qualquiera demonstracion que se ofrece formar a lo que nos subiene mas la filosofia y Mathematicas, por las que haze evidente a V. S. la causa del presente suceso para que conozca estoi velando sobre punto da que hablar como, pensar: y paso a decir con brevedad lo que tengo concebido en orden a la causa de la leve fraccion que manifiesta la obra.

Segun los Padres Riciolo, y francisco Maria Grimaldo el el Lib. 2 del Almagesto cap. 21 proposicion 4, y en el lib. 5, secc. 4, cap. 19 num. 11. aberiguando la proporcion en que se acelera el movimiento de los Cuerpos graues que descienden libremente por el aire, fundandose en las proposiciones 10, y 11. del tratado de Estatica del Padre Tosca, Mathematica y filosoficamente proceden demostrando la dha aceleracion de los graues que descienden en yguales tiempos, lo que dicen

procede segun la progresion arismetica de los numeros impares, como son 1. 3. 5. 7. 9. 11. 13. &c. Esto supuesto S^f. paso a la aberiguacion de la Celeridad con que descendió la piedra que se cayo, y de cuyo acaso resultaron las dos muertes, y pruebo resultar la fraccion de la obra. Segun las tres dimensiones de dha Piedra que eran 108. dedos de largo, 37. dedos de ancho, y 32. dedos de grueso, que producen dhas tres dimensiones 31. pies cubicos, y pesando como pesa cada un pie cuatro arrovas y media, tenia la piedra 139 y 1/2 arrovas. La altura de donde cayo segun contestan los que se hallaron presentes fue de 20. varas, y dividiendo esta altura desde su primero y mas alto punto hasta el infimo en que dio en el suelo en 20. partes yguales, en el primero o summo grado de su descenso solo tubo dha Piedra de gravedad su intriseco monto y valor, pero en el segundo de distancia del primer punto tubo ya impetu y velocidad como de tres grauedades a la del primer punto mas, y como el primero y segundo que son 1. y 3. estan en acto de adquirir continuandose el descenso, se sigue ser la gravedad en aquel segundo tanto como el 1. que tenia y tres adquiridos que son 4. Luego siendo a las dos varas del descenso su impetu y celeridad como quatro graues de su tanto, a las quatro Baras seria como de diez y seis, y a las 8. Varas como de 64. y a las 16. varas del descenso como de 246. y a las 20. varas en que dio en el Suelo como de 400. de a donde se infiere, que quando dio el golpe auia dha Piedra adquirido y cumulado 400 solidos o graues mas de los que en su entidad tenia en el primer grado de su descenso, el que siendo de 139. Arrovas, en el infimo grado de su descenso tubo de aumento 99.600. Arrovas, grauedad con poca diferencia igual a la de la Pilastra, y lo que sostiene. No pierda V. S. Ilt^a. de vista esta demonstracion para que de ella deduzca la consecuencia que voi aora a probar.

Supuesta pues esta evidente demonstracion paso a inferir los efectos resultados del golpe de dha piedra desprendida y sin mas argumentos que los que la naturaleza ofrece pondre a la vista de V. S. Ilt^a. otro no menos maravilloso Phenomeno, que siendo mui natural admira, por no encontrarle mui a menudo la Consideracion. Teniendo pues sentado la imensa grauedad con que llevo dha Piedra al suelo, esta inferido lo desmesurado de su golpe, el que auiendo sido con mucha imediacion

a la pilastra que vemos ofendida, se sigue nacer del dha ofensa. La prueba es clara: porque estremecidas las partes infimas de Cimiento con tan impetuoso acometimiento, estas se consolidarian mas rehaciendose y resurtiendose, quando no las mismas ptes, a lo menos sus juntas y uniones; pues estas no siendo naturales, sino artificiosas no son tan solidas y firmes como las q obra la naturaleza, y pueden solidarse y dar de si a distincio de las ptes del uno natural, que ni da de si ni se solida mas. De que se sigue que sentidas las partes infimas del Cimiento, rehundiendose estas unas con otras en aquel mismo instante de tiempo que hizo la invasion el golpe, tocandolas, fue tambien tocada y rehundida toda la pilastra, como cuerpo continuo, que recibe en todas sus ptes y qualm^{te} qualquier golpe, por q^o unas a otras se ayudan y socorren mediante la union que profesan.

Exemplo de esto ofrece la experiencia, quando hiriendo la parte de qualquier edificio, a otro qualquier cuerpo solido, transciende la repercussion de este golpe hasta las partes mas distantes de dho cuerpo herido, quien mientras mas solido y firme mas se estremeze y suena dha percussion, por que todo el continuo siente la ofensa de qualquiera moviendose todo por acudir a el socorro de aquella pte ofendida. Luego en nuestro caso fue naturalmente preciso, que en el mismo instante indivisible de tiempo que con la tiensson del golpe fueron ofendidas o solidadas algunas ptes infimas de dha Pilastra, acudiesen prontas las medias y superiores a socorrer aquella Solidez, o rehacimiento de las infimas; y auiendo esto de ser en el mismo instante indivisible de tiempo, puede echarse de ver la inexplicable celeridad que tomarian las ptes supres para dar tan pronto auxilio a las infres.

Y para conocer el grauisimo impetu de este acometimiento, puede V. S. Ill^a. contemplar la imponderable pesadumbre del dho Cuerpo, que es toda la pilastra y q^o sobre ella estriva, y arrimando a esta grauedad, el aumento que en la Seleridad adquieren los cuerpos descendentes, segun la cuenta echa de la Piedra desprendida, no se que Pluma sin rendirse pudiera poner los numeros a el aumento que dha grauedad tomaria a el tiempo que estremecida recalcitro, para socorrer en lo infimo las partes solidadas. Fue bastante este acometimiento para auer frangido no digo en pedazos, pero aun en polvos la pilastra. De donde se me vie-

ne rodada una legitima ilacion: y es que dha pilastra se halla con sobradissima robustez y valentia, respeto de no auer manifestado mas sentimiento que la leve Siccion que oi se ve: la que infiero ser efecto de este Suceso, como las razones filosoficas y Mathematicas hasta aqui propuestas lo concluyen; infiriendose tambien otra tercera Conclusion: y es que los cimientos y pilastra son firmes y estables; porque los que en el movimiento resultado del golpe sufrieron tan complicado peso respeto del que por su entidad sola tienen, como esta provado en el aumento que los graues descendentes reciben, bien puede sufrir el que por su entidad tiene y mas, pues teniendo tolerancia para lo referido, mas que descansado esta para lo que tiene. Mas: dha fraccion conocida ya dias ha no ha echo demonstracion de aumento alguno: es asi que tiene la pilastra el mismo peso que antes se tenia: luego no es el peso que obro esta fraccion, sino el acaso de la piedra desprendida, con cuya demonstracion se resuelve qualquier argumento que se pueda hacer sobre si la obra esta mas o menos cargada.

Con lo mismo estan satisfechos los que presumen que los Arcos estan mui cargados, arguyendo de camino poca necesidad de lo que sobre si tienen puesto. Yo quisiera sauer o que me digeran para que fin son dhos arcos; y precisamente responderan que para receuir sobre si unas bobedas, y una armadura: es asi que para esto es forzoso criar sobre ellos un muro, que al mismo grueso de el arco suba con ygualdad a ser dho recipiente, quedando los buecos de los Arcos sin llenar no podia tener efecto lo referido, luego no tan solo no es superfluo el lleno y Maziso de dhos arcos, sino que es necesario, fuera de que el Arco no esta para ser ocioso ni su ereccion es esa; pues segun Leon Baptista es una Coluna flechada, y como la Coluna es viciosa en qualquier parte donde no recibe por que es ese su instituto; del mismo modo el Arco es superfluo y vicioso no erigiendose para receuir. Mas: el Arco para su misma subsistencia requiere tener estrivos y alguna Carga, tanto que esta arriesgado sin esto: luego aunque no hubiera otro fin mas que este se auian de llenar sus vacios: es asi que en la presente prouidencia la situacion de bobedas y estrivados piden un muro ygual y maziso lo menos de la anchura de dhos arcos; luego el llenar y mazisar estos, no solo no es superfluidad, sino precision necesaria:

y con el exemplo arguyen lo mismo los arcos de esta S^{na}. Yglesia los que pueden verse y se hallaran mas cargados que los presentes.

Y por Conclusion de todo digo a V. S. Ill^{ma}. que si quiere ahorrar se de temores de gastos y de tiempo, puede hacer las cinco bobedas que faltan de tabicado y sobre ellas sus armaduras de madera para las aguas, y en poco mas de un año puede ver concluida la obra. De este modo y aligerando las quatro bobedas de piedra, sale con el mismo peso que aora tiene sin estar enteramente cubierta. *La bobeda o Cupula* principal sera de la misma forma y contextura que es la de esta S^{na}. Yglesia, recibiendo su orden de ventanas en la misma forma; y por ser dha bobeda si se executa de tabique mui ligera sera menester aligerar las bobedas asta aqui executadas por tener estas el peso que correspondia a el abance y empujo de la Cupula si fuera de Piedra. Esto es lo que alcanzo a decir en el caso presente y ofrezco a el examen de V. S. Ill^{ma}. a quien Dios guarde en su mayor grandeza &c.

Dⁿ. Joseph de Bada

5. Parecer, sin fecha, de Isidoro Albo, aparejador del Sagrario de la Catedral de Granada.

"Ill^{mo}. Señor

Issidoro Albo Criado y muy rendido a las Plantas de su Señoria Illustrissima suplico me perdone mi atrebimiento de dar noticia de los bastantes años q e estado trauajando en esta Santa Iglesia Mayor pues estube trauajando por ofizial con el Maestro Melchor de Aguirre que fue el ultimo Maestro mayor que acabo las ultimas Bobedas desta Santa Iglesia.

A ssido mi fortuna voluer a trauajar en este Santto Templo Sagrario Cuerpo unido con esta Santa Iglesia afirmo Señor que yo fui quien labre la primera piedra de lauor que oy tiene puestta con las demas que otros labraron y empezose a ejecutar de labores el año de cinco por el mes de junio. Que aun estando corrientte esta obra fui suplicado por el maestro mayor Dⁿ. francisco Vrttado q corriera con la aparejaduria de esta sala capitular como assi tambien de otras solerias de las Bouedas Altas de manera que puedo dezir que estoy en esta obra de el Sagrario desde el prinzipio hasta el presentte con mayor ascenso de Aparejador mayor q no es poco el cargo para ser buen Practico en este Arte de Arquitectura y

sauer de su fortificazion y hermosura es la Bassa fundamental si le ayuda el ingenio, es como dize Vitrubio que el que fuere buen practico cada uno en su ejerizicio sera buen Arttífize, como oy es mi Maestro Mayor Dⁿ. Joseph de Bada la razon es aber tenido todos los prinzipios radicales y como Muestras tiene dadas por sus ejecuciones es buen Practico, Teorico poco es propiedad de nosotros los montañeses, es buen Arismetico buen Geometrico, buen especulatibo para demostrar sus Trazas las que ay muchas desde los siglos pasados como dizen todos los autores, que les llaman Caroqueros q con tales estampas y sus rettoricas palabras melosas se lleuan a los señores a sus vulunttades, y los maestros peritos se quedan arrinconados y quien lo padeze son las obras como se ven por muchas parttes de el Mundo.

Boy al puntto Señor de Coluna porzion deste pilar de el Sagrario que oy se hallan en su fuerza y vigor entre sus vibos ejecutados segun y como hizo el modelo el primer Maestro Dⁿ. francisco Vrttado quien hizo en su tiempo toda distribuzion de Sagrario presentte y sus Zimienttos como hizo los de los pilares de en medio con fabrica solida, piedra de Alfacar sillares de magnitud bien senttados con discrezion sus mezclas y trabazones, siguiendo los prezepttos de los prinzipes de la Arquitectura: Vitrubio tratta de la disposizion de zimienttos en su Libro segundo Cap^o. 24 con solo la disposizion y Doctrina de Vitrubio basta ademas de dezir lo mismo frai Lorenzo en su libro II y tambien es bueno que esta Doctrina llego a las manos de Artífizes Ingeniosos como el presentte lo es y da muestra.

Los autores que son muchos los que an escrito no todos an sido practicos especulatibos mas por no ser cansado mas en este puntto vamos a lo esenzial presentte, los Zimienttos referidos de Pilares los estube yo obseruando para lo futuro que a mi se me puede ofrezzer estoy en que tienen de fondo los Zimienttos referidos de 10 a 11 Baras empezados a criar sobre un Terreno pedroso, sin Humedad de Agua, el fondo es mas de lo q corresponde de altura de obra y pues no fue menester esttacameto de Roble Zauze ni olivo ni sarmienttos ni carbon enttretejido estoy en que tenia confianza Dⁿ. fran^{co}. Vrttado de este Terreno, aora de lo que puede auer en lo interior de la Tierra Plana que tomo abajosolo Dios, (). Con esta Duda se quedan todos los amestros

Artifizes de si ay algunas Cauernas guecas que suele auer por algunos Terrenos, de este Glouo en que todos estamos todos los Viuientes, a mi parecer el Zimientto esta bueno con toda fortificazion, el no hechar Cuerdas de vno a otro Dⁿ. francisco Vrttado primer Maestro que los ejecutto me ago cargo seria por la Razon de no impedir las Bobedas de entierros que requiere esta fabrica y soleria como la de los embozinados y mas de su matriz mayor = esto se puede combenzer con poca costta y quedar mas fortificados estos Zimienttos referidos (con) iladas de sillares Piedra de Alfacar de Testas a Testas de estos Zimienttos la ilada primera a de ser adintelada por la razon q si passa alguna Bobeda de entierro por debajo de este Arco no se caiga si sirue de porzion de cañon para ella que siempre este Arco con su fuerza y Vigor opuestto a sus Contrarios = otra ilada puede llevar enzima esta nezesitta de llevar Corttes siendo en los extremos un poco de conozimientto de Tirantes contra la Zepa Zimientto q acomete las dos iladas de media Vara incorporadas de grueso cada una de por si y todas opuestas en sus Cruzerias es doble con los estribos que tienen los arcos hasta sus planos terrenos para mantenerse el edificio elevado = aunque por alguna parte falleziera alguna porzion de esttos Zimienttos por la oposizion que tienen estas todas querdas vnidas =

El estribo referido desde el perpendicularo Pared de la Calle al Perpendicularo exterior de la Coluna opuesta por la parte de adentro tiene 6 Varas y 6 dedos y el claro de Latitud que ay entre los dos perpendiculares exteriores de las Colunas que forman Naues tienen declaro siete Varas y tres quarttas =

La mitad de este claro combienen todos los aucttores que tenga de estribo esta obra, para sostener los empujos de los Arcos ya esta conozido que de estribos tienen mas de lo que es menester a un que los aucttores traen estas Reglas y otras muchas por terminos largos en este Arte dan Treguas y Aduitrio a los Artifizes para que cada vno de por si con su buen discurso lo disponga para mayor seguridad y permanencia aunque es Verdad que lo mucho ofende y lo poco aniquila como los aucttores nos dan a entender con sus Razones en sus Libros por las obras que an padecido y nulidades, perdiziones toda quiere un buen medio y sobre todo valernos de Dios que Dios ayuda a todo conforme el zelo lleuase cada vno de por

si. Punto al sentimiento que tiene por vn Angulo el Buelo de Cornissa y Basa de Coluna de pilar sin entrar en Mazizo de la Coluna que tiene este pilar segun nos manifiesta por sus exteriores quiebras = segun mi entender S^{or}. tengo dicho que quando suzedio la desgracia de los dos Peones que abra ocho meses y m^o. subiendo la penultima Cornissa del Anillo de la media Naranja ya eleuada de el suelo 26 Varas de Alto me e informado de la Gente en este Tiempo estaua yo trazando en la Iglesia mayor la escalera del panteon, S^{or}. y yo me arrimo a esta Causa Natural por donde pudo sobreuenir este sentimiento referido = la eleuacion es mucho de donde arranco su bajada sin los demas instrumenttos que arriba en ella abre = la dha Piedra tiene la que se puso en su lugar por hazerse muchos pedazos la que cayo que hecha la quentta de la que sirue que es lo mismo pesa mas de 150 arrobas esto da a entender el mucho esttrepito que hizo la Coluna y sus compañeras Pilar enttero y toda la fabrica que tiene enzima con su Zimientto y todas Tierras de sus Lados como tan immediatto el Golpe la otra tan immediatta a su frente se hallo fauorezida con su estribo no padezio tantto este exceso Parentesis Vn coche va por la Calle aunque no vaya muy violentto todas las Casas y Zimientto que en ella padezen, que mucho le valieran a los señorios de ellas y menos obras hizieran en ellos los muchos estremezimientos y es causa de fallezer los edifizios, como reconozio el estrepito tan grande que hizo este templo desta Iglesia Mayor con el Temblor de Tierra grande vltimo que a abido hasta oy presentte habra discurro poco mas o menos que dos años, pudiera escreuir largo de rajas viejas y nuevas que causo el Temblor dho que vien azelerado vino a llamarme Dⁿ. Antonio de ayala para q lo reconoziera =

Vamos a nuestra Coluna y Pilar con la Raja como ya es vulgar por diferentes Caminos y los mas dizeres son sin fundamentto la Causa de ellos es carezer de la Practica Punto fundamental de toda forma y materia es filosofia Natural = aqui quiero los maestros practicos q de lo demas que no lo son vienen con sus fines particulares. Ya dije arriba primer punto de Piedra despeñada y su estrepito. Vamos a reconocer sus Cuerpos solidos de estas quatro Muestras de Colunas y Resalttos que son los que mantienen todo lo que toca su Porzion como los otros tres Pilares todos quattro en vn

mismo Grado por ser horizontales los Planos de sus Pesos piedras y todos los nombres de Cuerpos q se sabe que ay por pedirlo la fabrica hermosa estos Casos se deuen de mirar las obras con madurez no se a de hazer Casso de las Ramas que no tienen el peso de el Arbol. Como es la porzion de Vuelos el hermosura de Pedrestal y sus adornos que es a donde esta el Manifiesto, estos no nezesittan tener mas Zarpa que su Cuerpo por no tener mas Pessa enzima que el que tienen en si hasta el Viuo de la Coluna le sirue a la Coluna, en que arrimandonos a el Punto nos hallamos de Zarpa para la Coluna 26 dedos por el menos extendido de sus arcos su quadrado de Viuos a Viuos de Colunas por fuera afuera tienen 128 dedos. Hecha la quentta hallamos la septima parte de Zarpa y 4 dedos y medio mas vien que los auctores dan la octaua parte, tambien se a de entender el modo de el Zimientto que tiene hecho con auctoridad de Vitrubio es Ancho de Abajo y Angosto de Arriba escarpado a modo de Piramide como escalera a rezebir los Viuos de pedestales abriendolos solo a basas de Colunas, otros iran en Perfil de Plintto ò Zoclo a òtro este Pilar tiene tres Visuales la Vna es mirando las dos Colunas Causa vna Monstruosidad de Pilar la otra es ver vna Coluna con Porciones de las otras y parte de la Boquilla, la otra frente a la Boquilla Causa ser el Pilar mui flaco segun se ve el todo de Pechina y mas Cuerpos que se alegan enzima = a mi parecer es comprendido por Plantta de su cuerpo solido a otro vamos a reconocer la Piedra Muestra de Coluna que esta enzima de la Basa mas immediatta a la raja como dizen a sus extremos de junttas que tiene esta Piedra ni lo sensible de vn Pelo de la Cabeza, como todas las demas partes alegadas a esta no ayan de tropezar por arriba, enttiendase que ay quatro Bobedas bajas acometiendo cada vna de por si al costado de su Pilar vastante Graedad que no ay Pluma que difina tantto q si no se hechara el peso que tiene oy estaban en contingenzia los Arcos y colunas a ahozicarse a dentro caerse Pilares y todo destto que tenemos experimenttado los que tenemos ejecuttado todo y con Artte que esta por lo interior aun que vengan todos los Maestros peritos que aiga no pueden penetrar ni definir lo interior como el que lo a criado andara al vededor como el huron tras el conejo =

Verdad es que la primera idea de el primer maestro Dⁿ. francisco Vrttado que dio la

plantta presentte fue para que no lleuara esta obra madera ni teja ninguna como lo demostro en su Modelo de madera mas no lleo el caso de verlo como aora esta por operziones grauales q nos a dado a enttender la soleria de Piedra sobre las bobedas vajas, combiene señor que se quiten y hagan unos ladrillos o losettas de tierra como lo de los ladrillos estas dhas losillas an de tener de quadrado 20 dedos lo menos y dos dedos y medio de grueso todos vien cozidos mas de los ordinario = este punto enttiendase como tengo dho a los maestros en dos punttos, consiste obseruar oy en esta obra para concluir su perfeccion es descargar y cargar = estas Losettas siruen solo para las Vobedas vajas que estan talladas y toda la soleria que esta hecha sobre la Capilla no se llegue a ellas q son las que reziuen las aguas de las dhas Bouedas. Tambien se puede usar la teja solo como a de ser de tal matteria rreferida estas an de ser embeuidas entre media quartta de mezcla sobre el Casco de la Boueda y las Losas que se quitan siruen para lo Alto de las Capillas y Colatterales que era menester traer las de la Cantera otras segun y como = en las quatro Bobedas de Cruzeria que esemptto la media naranja se puede obseruar lo referido de las Bajas reseruando lo menos Casco de Piedra gruesa que se aduitriara dejandolas con las reburttas nezesarias, esto y lo demas que combiniessse de el todo muy bien ira ejecuttando mi Maestro mayor Dⁿ. Joseph de Bada como Practico = Si su S^{ria}. Ill^{ma}. gustare de que se quite lo mobido de Vuelos de Basa y Cornisa del pedestal conozido sea al norabuena q no entra en el Viuo mazizo de la Coluna no ay duda y si entrara fazil es el remedio como dejarla eleuada toda y hazerle otro Zimientto si fuere menester como dizen desde los primeros imben^{tores} de la Arquitectura fueron los Niettos de Progenes egipzios, Vitrubio en Grecia, en España Laurencio, Leon Bautista = Sebastiano Serlio = Andres Paladio = escamozi = Arquimedes = Pitagoras = fray Lorenzo y otros muchos auctores que no pongo todos concuerdan despues de los Prezeptos principales para elegir y planttar obras de todas Magnitudes. Dejan a los Maestros Artfizes Aduitrios sus discursos si son temerosos de Dios alcanzaran su Grazia en todo lo que operaren. La obra va rejia por Providenzia divina. Pidamos todos nos alcance su Divina Grazia amen. Esto es mi sentir salvo meliori &c =

Ysidoro de Alvo"

6. Parecer, fechado en 10 de junio de 1738, de Vicente de Acero, maestro mayor de la Real Fabrica de Tabacos de Sevilla y de la catedral de Guadix.

"Iltmo S^r

Sr.

Yo Dⁿ Vizente de Azero Arquitecto y Maro m^r. de la Rⁱ. obra de Seu^a. y actualm^{te} de la de la S^{ta} Ygl^a de Guadix auiendo de orden de V. I. el S^r Dean y Cau^{do}. de la S^{ta} Metropolitana Ygl^a. de Granada visto y reconocido la obra sobra robustez, no ai p^{ra}. q sobre cargar estas bobedas siendo suficiente p^{ra} fortificarla unos zitarones, que suban hasta dos tercios, disponiendolos en tal forma, q commodam^{te}. se puede bobedar con tabique doble despues de suerte levantado lo conuen^{te}. para que entre esta altura, y la buelta, que hizieren las dhas pequeñas bobedas enrrasadas estas se consiga echar fuera las aguas con las solerias con q se ha dado principio, preuiniendo antes el suelo p^{ra}. este enlosado con una razonable capa de ormigon bien pisado.

Aun con mas azierto se pueden hazer y enrrazar estas bobedas con attanores sentados con mescla observando vaian uno sre dos y desbiados una pulgada o dos dedos subiendo se esta suertte, hasta q quedando una quarta p^{ra}. enrrazar y solar se lograra, el que queden estas estas parttes mazizas y mui ligeras.

Se adbierte que en lugar de soleria se puede con azierto combenienzia y seguridad tomar las aguas con armamassa; tengolas ejecutadas y experimentado. El ser lo mejor q ae a discurrido p^a. el intento. Si a V. s. le plaziere dejare instruccion para que se puedan hazer.

En quanto a Capilla m^r *no hallo motiuo alguno para que esta no se remate con el Aire y Gallardia que pide y puede concluirse*, prinzi-palm^{te}. hauiendo Exemplares q puedan asegurar este pensamiento, y si para este fin V. S. fuese seruido haga una demonstrozion ofresco desde luego rremitirla desde Seuilla.

Y si, para su Consuelo, y asegurarse sobradamente de qualquiera reparo q azerca de la Seguridad, sre los fundam^{tos} alguno demasiadamente escrupuloso, pueda prponer a V. S. se halla evaquada cometer unos Arcos

bueutos se espaldas que reciuian los Pilares que estos lleuen poca buelta, y solo quatro pies de ancho, una terzia de entradas en los referidos por la parte inferior aunque sea nezesario hazerle dos entradas para no sangrar dho Pilar, y tener menos dettenzion en abrir estas Caxas, y bastara estos Arcos tengan dos terzias de grueso, y sea de piedra de Alfacar, y solo se labren los lechos para las Tirantezes, en que se manifiesta el poco gasto que esto puede causar, maximamente moviendo desde la Superficie este Arco, quiero decir colocando el Zentro desde el plano q oy se pissa, formando antes de sentar la primera piedra, sobre el buen Terreno, la forma que a de causar el Arco por la espalda, con algunos sillares en bruto, y alguna mamposteria.

Es quanto puedo y deuo dezir a lo que se me a propuesto a V. S. asegurando quedo para seruirle con la mas fina Ley en qualquiera caso que se me consulte. Nro S^{of}. prospere en la maior exaltazion a V. I. como puede y le suplico. Grana. 10 de junio de 1738.

Besa la mano de V.S^r.
su mas rendido Seru^{of}.
Vz^{te} de Azero y Acebo"

7. Parecer, si fecha, de un arquitecto anónimo portugués.

"Un Arquitecto de Portugal mui inteligente segun deponen los Maestros concurrio al mismo tiempo a reconocer la obra y declaro estar segura y q se debia proseguir y concluir como se ideo de piedra &."

8. Parecer, fechado en 17 de julio de 1738, del hermano coadjutor Francisco Gómez de la Compañía de Jesús.

"Ilt^{mo}. S^r.

En la fabrica de esa S^a. Iglesia Cathedral de granada obra verdaderam^{te}. eminente, y digna de admiracion, p^r. su excelente arquitectura, y pulida simetria, a donde sin empacho surtirse de buenas reglas quantas fabricas se pueden intentar no solo en nra España, pero aun en la Xptiandad toda, todo debido a expensas del cuidado de los S^{res}. Ill^{os}. Arzobp^{os}. y Cabildo, antecesores de V. S. Ill^{as}. quienes con ardiente zelo intentaron, y pusieron afectivam^{te}. p^r. obra lo q no con menos atencion, q de-leite he visto y admirado, he reconocido q la

fabrica del nuevo Sagrario es obra tan apropiada a la grandeza de su cathedral, y a la magnificencia de V. S. Ill^a. q no se pudiera excogitar por otra linea con mucho trabajo cosa tan aequada, y parecida, de quien con razon puede decirse, lo q el sabio, q quien hubiese visto a Elias, no puede menos de conocer a Eliseo.

Y aviendo V. S^a. Ill^a. gozado con tanto gusto su insigne cathedral, y esperando en breve ver dedicado tan correspondiente Sagrario, p^r. estar ya casi en los ultimos terminos de su conclusion, le sobrevino en tan noble como xptiano gusto un impensable acaso, en q tuvo mucha interposicion una singular Providencia Divina.

Fue el caso q aviendose desprendido una piedra de magnitud no ordinaria de lo mas alto en q oy se halla el edificio del nuevo Sagrario, q es en el anillo de su media naranja, perpendicularmente, paro con estampido correspondiente junto a el pilar del lado de la epistola, uno de los cuatro que forman el centro de su hermosa planta, y q han de mantener la media naranja, con cuya novedad se reparo una quiebra, o hendidura en lo alto del pedestal de dho pilar, introduciendose esta p^r. el mismo pedestal y buelo de la basa Aticurga, feneciendo en el Tronchilo, o desvan de ella, sin penetrar al imoscapo, ni a cosa de su solido en la columna, dando la buelta p^r. dho desvan cosa de tres cuartas de su circunferencia se buelve a salir dha hendidura p^r. la junta inmediata del sillar, la q esta en el rincon del primer resalto q forma el pedestal de la columna con el de su pilastra. Esta es la sincera relacion de lo sucedido.

Reconociendo el Mro mayor de dha obra, y asimismo su Aparejador el perjuicio q se descubria en dho pilar sin discurrir q determinacion tomar primero deliberaron participarlo a V. S. Ill^a. p^r. lo q fue causa de ponerle en bastante cuidado el referido suceso. Y determinando V. S^a. Ill^a. con maduro acuerdo el q registrassen la obra diferentes Maestros desinteresados, inteligentes y practicos en el arte, los quales dieron diferentes pareceres los q venero con el debido respecto, y no pudiendo V. S. Ill^a. hacer pie fixo en tan discordes, aunq discretos, dictamenes, se valio V. S. Ill^a. de mi insuficiencia, y solicitando las licencias necesarias p^r. el S^r. juez diputado de la nueva fabrica el S. Dⁿ. Matheo Enriquez, canonigo Magistral de la S^a. Iglesia, y obedeciendo con

la prontitud, q corresponde a tan superior mandato me presente ante Su S^a. el S^r. Diputado el dia 30 de junio de este año de 1738, el qual me refirio el cuidado con q se hallaba V. S. Ill^a. y aunq estaba satisfecho de los acertados dictamenes de los concurrentes, no obstante desea q un borroncillo de mi parecer se illumine entre tan autorizados dictamenes, haciendome Su S^a. extensa relacion de ellos y lo sucedido en la obra, y el dia siguiente passe con dho S^r. privadamente a ver y hacerme capaz de la nueva fabrica.

Passe despues los dias siguientes con mas formallidad a registrar la obra acompañado del Mro mayor Dⁿ. Joseph de Bada, de su Aparejador, y algunos otros oficiales, q han asistido en la fabrica desde sus principios, y observando sus cimientos, donde ai diferentes calas p^a. por ellos registrar la calidad de la materia, y el modo como estan obrados, q reconocí ser de escogido material, q llaman de Alfacar, y estar obrados en la forma comun, q dize F Lorenzo de Sⁿ. Nicolas cap 24 de su primera parte, que las zepas de los pilares torales han de ser en forma quadrada con buenos rodapiés. las de este templo estan en la misma forma, pero no con toda la perfeccion, q se requiere, porq se fueron recogiendo p^r. hiladas en forma piramidal, quedando la ultima escasa por algunas partes, en q recibe la planta del pilar.

Vitruv. Lib. 1^o Cap.6^o y el arriba citado

Los mas de los Autores concuerdan, en q estas prevenciones de dilatar, estrechar los rodapiés de los cimientos son condicionales, y el aconsejando a los Mros se balgan en semejantes ocasiones de maduro consejo y considerando yo la madurez con q en esto se debe proceder, es mi parecer, q p^a. remediar dho defecto citado se encadenen dhas zepas, maziando a la linea recta los intervalos, q median en todos los traveses del templo con dos varas de latitud p^r. su mediania, y con la misma profundidad q dhas zepas tienen, p^a. la mejor union, y firmeza del edificio, p^r. aver reconocido no ser el terreno tan solido como se requiere, p^a. q in solidum permanezcan estables dhas zepas, y por causa de los frecuentes terremotos q se experimentan en esta Ciu^d.

Por lo demas me complasco en la acertada armonia, y consonancia de la disposicion del templo, q me parece estar reducido a un quadro equilatero con tres naves cruzadas, ma-

yor, y menores de escogida arquitectura de orden Romano, imitando es esto a su cathedral iglesia.

Pase con cuidado, y bastante reflexion a reconocer la raja, o hendedura, q esta en la forma q llebo referida y es q partiendo el sillar de media vara de grueso (casi por medio de su frente) q forma el capitel del pedestal, baja con gran sutileza a el segundo sillar, señalando en el la quiebra hasta un palmo con la disminucion, con q fenece, dexando a este con la mitad indemne, a donde se pusieron varios tientos, y señales luego q sucedio el fracaso, q fue por el mes de Marzo proximo pasado, y se ha observado averse mantenido hasta oi en el mismo ser, en que se vio, de donde se viene en conocimiento aver faltado la causa, q le violento, la q parece fue el Tremor, q ocasiono el golpe de la piedra, como es verosimil, y q pudo tener origen en tener dho sillar de la cornixa violenta union con la basa de la columna p^r. descuido del sentador, estando algo concavo el lecho de la basa, y hacer violencia con su extremo en el sillar q la recebia, y asi la basa como el sillar padecieron el detrimento q se ha observado.

Y como en todo este tiempo no se ha hecho nuevo sentimiento es verosimil no depender del cimientto, porq si asi fuera, huviera continuado la raja, y aun antes de eso huviera hecho eco su flaqueza en lo mas elevado de los Arcos, como la experiencia lo demuestra en otros edificios. Pruebase tambien no ser causado del excesivo peso, pues se hubiera experimentado algun otro efecto en los demas pilares, y primeramente por la parte superior de ellos, antes q por las proyecturas de sus embasamentos. Ademas, huviera penetrado el corazon, y mazizos del pilar, lo q de ninguna se da a entender. Y siendo asi, q siendo iguales en todos los pilares, y el graue sigue la misma paridad, por legitima consequencia avian tner algun defecto en q reparar, el qual indicasse la afliccion, q todos padecian: q son estas materias tan dificiles de disimular, q a la cara sale el mal, q padece qualquier edificio, y en este aviendo registrado p^r. toda su circunferencia con bastante prolixidad todo lo q buenamente desde el suelo se puede, dispuse con la autoridad, q se me subministra, hacer un andamio p^a. poder registrar por lo alto el pilar, q recibio el golpe, y ni en el, ni en todos los damas halle cosa, q me ocasione duda, o escrupulo acerca de su solidez, y firmeza: p^r. lo q man-

de revocar la dha quiebra, o hendedura, p^r. no ser capaz de mazizarla de forma ninguna, ni con ninguna calidad de derretidos y aunq fuera mui factible determinar sacar dhos sillares sin genero de escrupulo, no lo hago, p^r. q juzgo no quedaran tan bien fixos, ni tan bien unidos, y abrazados con la obra, como los q subsis^t con el defecto tan leve, ya disimulado, conq espero se mantendran. Y eso es lo q siento acerca de la hendedura del pilar. Y p^a. q V. S. Ill^a. quede con plena satisfaccion de q està la obra con reglas mui acertadas de buena Architectura, segun el arte de fabricar semejantes edificios, quiero alargarme un poco en la prueba con varias paridades mui proporcionadas. Desde luego empiezo a hacer una narracion de sus medidas, proporciones, sin q pretenda en esto ofender a ninguno de los del concurso, pues es mi animo sean todos juezes de mi parecer.

Aviendo pedido un perfil de su planta, y alzado se me subministro p^r. el referido Mro Dⁿ. Joseph de Bada p^r. comision, q p^a. ello dio el dho S^r. Diputado, y reconocí estar puntual y atildado fielm^{te}. a lo executado; pues uno, y otro tengo medido, y estudiado mui de proposito: paso pues p^r. prueba de su perfeccion a hacer un parangon con la fabrica mas insigne de quantas si se conocen en la Europa; la q es del mismo orden q la nra, mui conocida p^r. su fama de todos los eruditos, y de gusto.

Esta es S^r. la magnifica iglesia de Sⁿ. Pedro de Roma, de cuyo Maestro afirman los Autores aver suscitado la Architectura, casi olvidada por injuria de los tiempos; este fue el Mro Bramante q florecio en tiempo de Julio II por los años 1503, quien empezo la iglesia, q oi subsiste: y a la verdad el Mro Bramante es científico a voto de todos los q despues han escrito.

Siendo pues tan proporcionado este templo a el nro del Sagrario, como se puede ver en un libro de a folio, q solo trata de su descripcion, planta ignographica, y alzado ortographico en particular, y en comun; y su planta ignografica se puede ver en las Antigüedades de Sebastian Serlio fol. 20. Reducire las proporciones del uno, y otro a el cotejo p^a. la claridad de la prueba.

Esta se hace siempre p^r. la Nave principal, y los pilares q la forman, valiendose los Mros de reglas condicionales, q el arte les permite segun lo q han de cargar sobre ellos. Tiene la naue de Sⁿ. Pedro en latitud con su anillo, o

periferia, q se incluye entre los quatro pilares, subsexquialtera proporcion, y el *anillo* con su altura, o profundidad subquadrupla sezquitercia.

Esta nro Sagrario en la primera proporcion de latitud, aunq no con la misma, mui prximo a ella, con la diferencia de algunos dedos: pero esta con su altura, o profundidad. despues de perfeccionado el crucero, en sub triple sub bipartiens tercias; con q se ve claram^{te}. el exceso q la de Sⁿ. Pedro haze a la nra con su altura, pues siendo corto el q tiene proporcionadam^{te}. en su latitud, mide la de Sⁿ. Pedro con su altura quatro vezes, y un tercio, y la nra tres vezes y dos tercios.

Segun esta quenta p^a. q fuera asegurada la proporcion entre nro Sagrario, y la Iglesia de Sⁿ. Pedro, le faltan a este despues de acabado su Cruzero, ocho varas p^a. llegar a igualar la proporcion, y a la Iglesia de Sⁿ. Pedro p^a. tener proporcion adecuada con nro SAgrario le sobran 22 varas de altura.

La misma quenta hare con el mazizo de sus pilares, proporcionandolos con su Naue. Qualquiera advertira, q teniendo el Cruzero de esas dos iglesias casi igual proporcion con su Naue, siguese ha de ser la misma la de los pilares, y boquillas, como realmente lo es, y asi se puede ver en el citado Autor. La proporcion pues q tiene la Nave de Sⁿ. Pedro con su pilar de Cruzero es dupla, la q tiene nro Sagrario no es perfectamente dupla, porq p^a. serlo solo le falta una decima sexta parte, q es cosa leve respecto de lo q sostiene, pero contraponiendo aquellos con estos son mas fuertes, y solidos los del Sagrario. La razon hecha, como tambien queda satisfecho el escrupuloso, q se tiene a la firmeza de los pilares.

Este Sⁿ. es el apoyo, en q se funda mi confianza, porq como estos pareceres no estriban en profecias, ni adivinaciones, ni yo me tengo por gracioso en estos privilegios, me es preciso traer exemplares, q prueben mi parecer: y no basta traer qualesquiera exemplares, sino es menester q a el mismo tiempo sean proporcionados, porq como dicen los peritos no ai proporcion donde no ai semejante especie: digolo p^r. algunos exemplares, q se suelen traer de diferente Architectura de templos, como la de los Athicos, Goticos &c. q mas son p^a. lucir sus noticias, q p^a. apaar las dificultades.

Muchos exemplares pudiera yo traer, q a la primera faz parecen mas firmes apoyos de mi Conclusion, como son las Iglesias cathedrales

de Valencia, de Segovia &c. de que tengo noticias p^r. Mrs veridicos, q las han visto; cuyos pilares, q mantienen sus cruzeros tienen de grueso el tercio de su Nave, y con mas elevacion, q nro SAgrario, cuyos pilares en su grueso estan mui proximos a la mitad de su Nave, pero no me valgo de estos exemplares p^r. ser de distintos ordenes.

Si solo me valdre del exemplar de la iglesia de Jaen, q esta tan inmediata, y es del mismo orden, de cuyos pilares, aunq son cuadrados, estan los gruesos a el tercio de su Nave, de forma q nunca pudieran tener por su corto recinto la boquilla, q tienen, los del Sagrario, pero si tienen la misma, o mayor elevacion de cruzero q nro Sagrario donde se ve la firmeza de estos por razon de su grueso.

Otro de los reparos, q se han puesto (y a q deseo satisfacer a V. S. Ill^a.) es, q la formacion del anillo tiene quatro pies, y medio de grueso, moviendo el arco solamente por su mazizo de coluna con dos pies escasos, y q el resto esta formado sobre buelos, y consiguiem^{te} contra el arte. A esto respondo, q si asi fuera estuviera el anillo, banco de luzes y media naranja de nra Iglesia de la Comp^a. de Ihs de esta Ciu^d. contra arte, pues teniendo el mismo movimiento de arco dos pies sobre su muestra de coluna, esta formado el plan del anillo con siete cuartas de grueso de q se infiere no estar ceñido el arte a la columna p^a. formar el arco, q necesita, como en la Iglesia y Capilla mayor de Sⁿ. Geronimo de esta Ciu^d. se forman los arcos sin columna sobre el movimiento de pilastra de media vara de frente, y un palmo de relieve, teniendo sobre si el peso de tan corpulenta machina teniendo pues el pilar del Sagrario capacidad bastante por su contension, e intension puedese tomar lo q se quisiere p^a. el movimiento de su arco no solo el grueso de la columna, pero tambien sus pilastras, como se prueba con los templos referidos.

Confieso aver hallado una cuarta de demasia en el ochavo, q carga sobre las claves de los arcos, causada por lo rustico de sus trasdoses, pero es tan imperceptible su extension, q no es digno de reparo por su intension, lo que probare con las mismas razones, con q establezco no estar sobre buelos fundado el anillo.

Es el arco S^r. de nro Sagrario una linea en su rectitud, esta se compone de puntos vg. de cinco de latitud, unense a ella otras dos circulares por sus costados, que son las dos bobes

das, media Naranja, y Baida, cuyos primeros puntos de su circunferencia se unen efectivamente, uniformandose con los primeros de la recta del arco: este punto es el q se puede reparar la demasia del grueso del ochavo, que esta sobre el arco; q rigurosam^{te}. no es mas q un punto el q toca las circunferencias a la linea por la latitud, q es de cinco puntos: porq desde su tocamiento se van dilatando los circulos a su esfera, por consiguiente tomando cuerpo de mazizo en su intervalo.

Practica y declaracion

Nace el arco sobre su pilar con la capacidad q tiene no solo el grueso de la coluna, sino tambien de sus pilastras, y tras pilastras, sino es q les dan otro fin particular, y al mismo tiempo sobre el mismo firme se van descubriendo las pechinas, sin q nadie note q este modo de fabricar sea fundar buelos, como despues probare con un exempló. Estas pechinas en nra Iglesia van formadas por uno y otro lado de los arcos, las quales van siguiendo su centro, por donde se van abanzando de su nacimiento; p^r. otra parte van continuando su esfera, siguiendo el curso del arco: de modo, q el arco no es distinto de la pechina, ni esta lo es del arco: p^r. q la pechina va enjarjada, y uniformada con el mismo arco: de forma q las piedras, q son arco, son al mismo tiempo pechina, y al instante, q se concluyo el arco quedo concluida la pechina, y aviendose esta figura empezado en corta planta, fenecio en dilatado espacio: de forma q en lo mas de su circunferencia carga la media naranja sobre sus pechinas: siendo esto asi aunq el arco p^r. su clave este cargando con la demasia de una cuarta en el ochavo, y esto en pocas hiladas, no le es de perjuicio alguno, como no lo es en las iglesias citadas.

Pruebo ahora q el tomar de las pilastras, y tras pilastras p^a. el movimiento de los arcos en su extension, e intension no es fabricar sobre buelos. En las fabricas de orden Gotico comienza el pilar p^r su frente con un bozelon de un palmo, o de medio, y continuando p^r. un lado, y otro con varias medias cañas, y variedad de junquillos mayores, o menores viste su fuste con esta variedad hasta su imposta, desde donde mueve su arco con todo el grue-

so, q demuestra el fuste y la pared q va sobre el del mismo grueso, sin q se guarde aquel respeto de la primera moldura, q movio el pilar, sino es sirviendose de todo el conjunto, q le pertenece, sin q nadie note ser esto fundar sobre buelos; siendo en la realidad vivos de mazizo, q nacen de su planta.

Y a lo q dicen, de q los ocho arcos hacen en los pilares una fuga immensurable no lo niego, pero esta probado, q todo ello esta movido legitimam^{te}. sobre sus cornisamentos, y banquillo con arcos muy perfectos de medio punto, q estando sentados de quadrado sobre su planta, son de los q menos fuga hazen. bien travados con la misma boveda, no siguiendo la regla de formaletes limpios como se suele usar, sino enjarjados con ella. Este peso, y empujo q pueden hacer y hazen no les sirve de perjuicio, ni molestia a los pilares, q son entivos mutuos, y precisos; p^r. q siendo cierto, q todas las figuras circulares, q estan a obedecer un punto centrico apetecen legitimam^{te}. la extension a su esfera p^r. gozar de la libertad, p^r. cuya causa tienen esta disposicion los templos, q unos angulos se mantienen a otros, con cuya perfeccion esta el Sagrario de q tratamos. Y asi tan lexos esta de serle molestos los entivos, q tienen los arcos, y bobedas arriba dhas, q antes en ellos descansa y se mantiene la libertad a q aspira su esfera centricular. Esta es doctrina mui sentada entre los Mathematicos, y de los q tratan de fortificacion.

En fin S^r. en la fabrica hermosa del Sagrario he reconocido perfeccion, y atildamiento en las reglas de Arquitectura, gobierno, y disposicion en la simetria de sus lineas, guardando los pañeos, y direccion en sus miembros, con cuyo gobierno es establecido la fabrica, se prosiguió, y se concluió sin azar alguno mediante la Providencia Divina, y el zelo de V. S. Ill^a. a quien celebro auer servido con lo corto de mi suficiencia, sugetando en todo mi dictamen, y juicio a el acierto y correccion de otros mas entendidos, y fundados. Dios N. S^r. premie el esmero, y zelo con q V.S. Ill^a. exalta el Culto Divino con su mayor aumento, auge y gloria y p^a q conste de este mi parecer lo firme en Granada a 17 de julio de 1738.

Franco. Gomez de la Comp^a
de jhs.

SIGLAS

A.C.G.- Archivo de la catedral de Granada.

A.E.A.- Archivo Español de Arte.

A.C.Gx.- Archivo de la catedral de Guadix.

NOTAS

- ¹ EARL E. ROSENTHAL. *The cathedral of Granada*, Pinceton, 1961, pp. 27-39 y 191-207 (documentos 140-191).
- ² A.C.G., *Actas capitulares*, 10 de abril 1738. No se indica la fecha exacta de la aparición de la raja. El hermano jesuita dirá que fue en marzo, pero no parece muy probable que se haya tardado tantos días en reunir el cabildo para comunicarle la noticia.
- ³ *Ibid.*, *Actas*, 19 enero 1705.
- ⁴ *Ibid.*, leg. 504-7, Cuentas de fábrica, 1714.
- ⁵ *Ibid.*, *Actas*, 6 febrero 1722.
- ⁶ *Ibid.*, 21 abril 1722.
- ⁷ *Ibid.*, 19 enero 1705: "obra que ha de ser correspondiente a esta Santa Ig^a."
- ⁸ *Ibid.*, 28 abril 1722.
- ⁹ *Ibid.*, leg. 3-88-3.
- ¹⁰ Se leyó al cabildo el informe preliminar de Acero el 10 de abril 1738 (*Actas* de aquel día). Doce días más tarde se leyeron los de Gallego, Simón López de Rojas y los albañiles (*Actas*, 22 abril 1738). El arzobispo quiso complicar todavía más el asunto llamando a más maestros, pero parece que no se hizo (*Actas*, 26 abril 1738). Los pareceres escritos y firmados por los maestros fueron presentados por D. Mateo Enriquez al cabildo a fines de julio. El cabildo acordó seguir la obra de piedra (*Actas*, 29 julio 1739).
- ¹¹ ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE., *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, 1977, pp. 124, 154, etc.
- ¹² ANTONIO GALERA ANDREU., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1977, p. 259.
- ¹³ FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS., *Arte y Vso de Architectvra*, sin lugar (¿Madrid?), 1633, cap. XX.
- ¹⁴ *Ibid.*, cap. XVIII.
- ¹⁵ FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS., *Segvnda Parte del Arte y Vso de Architectura*, sin lugar (¿Madrid?), 1633, cap. LI.
- ¹⁶ ANTONIO GALERA ANDREU., op. cit., p. 259.
- ¹⁷ Loc. cit.
- ¹⁸ A.C.G., *Actas*, 14 febrero 1738. Se le había subido el sueldo un par de meses antes de la aparición de la raja.
- ¹⁹ Para una escueta biografía de Alfonso del Castillo, véase ANTONIO GALLEGO Y BURÍN., *El barroco granadino*, Grnada, 1956, p. 38 y nota 128, p. 97. Gallego pretende identificar al presbítero Alfonso del castillo con el "Castillo, maestro" que encabeza una nómina de los que trabajaban en la sacristía de la Cartuja granadina, pero ése sólo ganaba el modesto sueldo de seis reales diarios, lo que hace poco probable que se trate de la persona que el cabildo consultó en 1738. Este hizo un proyecto para el Sagrario de la catedral de Jaén, que no tiene el menor enlace estilístico con la sacristía de la Cartuja.
- ²⁰ ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., p. 123, nota 6.
- ²¹ Alberto de Churriguera, nombrado maestro mayor de la catedral de Salamanca en 1726, renunció a este cargo por diferencias con el cabildo y se marchó de aquella ciudad para ir a construir la iglesia de Orgaz.
- ²² Acero entró a trabajar de cantero en el Sagrario granadino el 10 de septiembre 1707. Fue nombrado aparejador de cantería el 9 septiembre 1709 y siguió en el cargo hasta la suspensión de la obra el 27 enero 1714. A.C.G., leg. 504-7, Cuentas de fábrica, 1705-1714.
- ²³ ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., p. 128, nota 19.
- ²⁴ Otros serían la construcción de una serie de dependencias detrás del templo, lo que redujo el número de ventanas que admiten luz al interior por lo que peca de lóbrego y triste; la introducción en la fachada de ventanas a diferentes niveles y de diferente aspecto; la supresión de la linterna de la cúpula, etc.
- ²⁵ Aparte de San Pedro de Roma, otras serían la iglesia de la Madonna de Campagna, Piacenza, de Alessio Tramello; Santa Maria in Carignano, Génova, de Galeazzo Alessi, la iglesia de El Escorial de Francesco Paciotto, la iglesia de San Cayetano, Madrid, de Pedro de Ribera y el Sagrario de la catedral de México de Lorenzo Rodríguez.
- ²⁶ ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., p. 125 y p. 172, nota 77.
- ²⁷ Sabemos por el Probocado, un interesantísimo panfleto publicado por Acero en Cádiz hacia 1727 para defenderse de las críticas que habían surgido en torno a la estabilidad de su proyecto para la catedral nueva de Cádiz, que éste llevó a cabo en presencia de varios miembros del cabildo una serie de experimentos para demostrar la solidez y consistencia de las columnas de piedra que pensaba utilizar en la catedral (p. 14, párrafo 22). Otra innovación fue la sustitución del tradicional pilotaje por los famosos tiradillos de fierro en la cimentación de las torres de la catedral. No tenemos mucha información sobre este insólito procedimiento, aunque ya se habían dado ejemplos del uso del fierro en fábricas de piedra como la fachada el Louvre de Claude Perrault. El mayor inconveniente de este procedimiento para el cabildo gaditano fue su elevado costo, lo que al final provocó la renuncia de Acero que pasó a mastrar la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla.
- ²⁸ Encarnación Isla Mingorance, op. cit., p. 125.
- ²⁹ En una de las ausencias de Bada a Málaga, un "interesado" logró persuadir al Obrero que utilizara unas pizarras que tenía a la venta para cubrir la cúpula y la linterna. Eran de muy mala calidad. Al regresar a granada, Bada no tuvo más remedio que usarlas, pero como eran areniscas y porosas, las maderas de la cúpula y la linterna se pudrieron. A continuación el cabildo decidió suprimir la linterna. Nada de esto hubiera ocurrido si se hubiera hecho la cúpula y linterna de piedra, con cubierta de plomo, como Hurtado los había trazado. ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., p. 147.
- ³⁰ Para una brevísima biografía de Albo, véase ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., p. 42.
- ³¹ ISIDORO ALBO figura por primera vez en las nóminas del Sagrario en 12 octubre 1705. A.C.G., leg. 504-7, *Cuentas de fábrica*, 1705.
- ³² ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., p. 152, nota 49.
- ³³ FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS., *Arte y Vso de Architectvra*, sin lugar, 1644, cap. 79.

³⁴ Hurtado había expresado este mismo sentimiento en su reconocimiento de la catedral de Jaén en 1724. Refiriéndose a las cimbras escribe: "porque sobra prevencion y aunque esto aunque no es malo, no es útil." ANTONIO GALERA ABREU, op. cit., p. 470.

³⁵ Véase nota 10.

³⁶ Era "natural del lugar de Cabalzano (actualmente Cabárceno). Valle de Penagos Montañas y arzobispado de Burgos." Ana Mendioroz Lacambra, *Fuentes para la historia del arte andaluz, tomo VI, Noticias de Arquitectura 1721-1740*, Sevilla, 1993, p. 13.

³⁷ En marzo de 1714 fue nombrado maestro mayor de la catedral de Guadix con un salario de 300 ducados y cahiz y medio de trigo. A.C.G., *Actas capitulares*, 13 marzo 1714.

³⁸ En junio de 1716 se ausentó de Guadix bajo el pretexto de ir a consultar a Blas Delgado en Jaén. No se tuvo más noticias de él hasta marzo de 1719, cuando escribió al cabildo desde la Cartuja de El Paular diciendo que tenía el propósito de hacerse Cartujo. El viaje de Acero a Italia tuvo lugar entre esas fechas. *Ibid.*, Actas, 10 de junio 1716 y 7 marzo 1719.

³⁹ Cita el *Cours complet d'architecture* de CHARLES D'AVILER (1685). También parece haber tenido conocimientos de latín, dadas las numerosas citas latinas que figuran en el *Probocado*.

⁴⁰ No sabemos en que fecha se le nombró maestro mayor de la Real Fábrica de Tabacos, pero en agosto de 1733 la obra estaba fuera de cimientos según una carta escrita desde Valsain por el ingeniero D. Andrés de los Cobos al ministro D. José Patiño: "En consecuencia de lo que V.E. se sirvió mandarme ayer, sobre mandar al Arquitecto Dⁿ. Vicente Acero para la obra del Gavinet, y demas que se ofrezcan en este R^o Sitio; he hecho reflexion, de que, por estar empleado en la fabrica de tabaco de Sevilla, no podrá venir con solo mi aviso, si no se le inia formal orden para que lo execute. Y como la referida obra se halla fuera de cimientos, y de suerte que qualquiera que no tenga tanta haviilidad y practica como el referido Architecto, podrá continuarla; es mi parecer (salvo el mejor de V.E.) se le mande, que sin perder tiempo venga, ...este sujeto es de los mas haviiles que puedan encontrarse: pues demas de una muy suficiente theorica en las partes de mathematica concernientes a su profesion, tiene la de poseer con excelencia la practica de los cortes de canteria, y un especial gusto en quanto le he visto, y he sabido ha executado por que sin lo que precisamente ha de haver adelantado, siendo continuamente empleado en Cathedralas y otras cosas de entidad; ...y en fin es tan dado a su facultad, que despues de saber bien la arquitectura, paso sin necesidad a ver las mejores obras de Ytalia para enriquecerse de especies, ..." MARÍA JESÚS CALLEJO DELGADO, *El Real Sitio de San Ildefonso*, tomo III, Madrid (Universidad Complutense), 1988, p. 1046.

⁴¹ Creemos que fue en este tiempo que Acero hizo el proyecto de la fachada de la catedral de Guadix. No se le dio comienzo hasta unos veinte años más tarde, siendo ejecutado por maestros que no lo comprendieron.

⁴² RENÉ TAYLOR, "La sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores", *A.E.A.*, tomo XXXV, núm. 138, Madrid, 1962, p. 141. Acero murió en Sevilla a finales de 1738.

⁴³ En el *Probocado* (p. 17) hace Acero referencia a sus conocimientos de diversas mezclas "ordinarias", "especiales" y "exquisitas".

⁴⁴ *Extracto de los dictámenes dados por los Maestros Consultados sobre dudas que se han ofrecido en Cimientos, Planta y Alzado de la Iglesia Cathedral, que se esta fabricando en esta ciudad de Cadiz...*, Cádiz, sin año (¿1727?), p. 7.

⁴⁵ El hermano Francisco Gómez es una figura que interviene con cierta frecuencia en obras y reconocimientos en diversas partes de Andalucía. No existe ninguna biografía suya, por lo que ofrecemos esta breve relación de su vida, basada principalmente en las cartas anuas y trienias de la Compañía de Jesús a la que pertenecía. Nació el 4 de octubre de 1678 en Fragenal de la Sierra, la patria de Arias Montano. No sabemos nada de su juventud y formación. En 1696 a la edad de dieciocho años ingresó como hermano lego en la Compañía, llegando a ser coadjutor en 1708. No hay mención en las *litterae annuae* de su interés por la arquitectura hasta que fue enviado al Colegio de Andujar en 1717. Allí se le llama architectus. *Exercuit architecturam*, se añade, junto con los oficios más humildes de dispensator y coqus. Entre 1722 y 1726 le encontramos en el Colegio de Córdoba como opifex y praefectus fabricae. El año siguiente fue trasladado al Colegio de Santiago de Baeza, donde estuvo por espacio de ocho años. Durante este tiempo se le titula architectus, director aedificii novae ecclesiae y novae ecclesiae antistes. Después de un breve tiempo en el Seminario Invernal de Sevilla, fue destinado al Colegio de Frenegal, su ciudad natal. En mayo de 1738 estaba todavía allí, pero a continuación fue trasladado al Colegio de San Ignacio de Baeza, donde ejercía el cargo de procurator. Allí seguramente le llegaría la solicitud del azobispo y cabildo para que se trasladara a Granada a reconocer el Sagrario. En enero de 1740 estaba en el Colegio granadino, donde permaneció hasta su muerte. Murió el 18 agosto 1749 en las canteras de Bogarra. Su necrología reza como sigue: "Augusti die 18 obiit Franciscus Gomez adiutor, qui cum architectoniae valde peritus a praecipuis Baeticae civitatibus consuleretur, in illisque multa artis monumenta reliquisset, non minus studuit extruendo spirituali virtutum aedificio". Información suministrada por el P. Edmond Lamalle, S.J., archivero del Archivo romano de la Compañía de Jesús.

⁴⁶ A.C.G., *Actas*, 29 julio 1738.

⁴⁷ Menciona las catedrales de Valencia y Segovia, aunque confiesa no haberlas visto.

⁴⁸ En varias ocasiones Bada hace referencia al peligro de terremotos en Granada en relación con la cúpula del Sagrario. Se ufano mucho de que el terremoto de Lisboa de 1755 no había afectado en absoluto el Sagrario, mientras que aparecieron varias rajadas en la catedral (ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., p. 158, nota 63). El Sagrario mexicano se halla en una región mucho más propensa a movimientos sísmicos que Granada y, a pesar de haber sufrido algunos terremotos de gran intensidad, incluso en años muy recientes, el monumento sigue en pie.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 124, nota 8.

⁵⁰ ARSENIO MORENO MENDOZA, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén, 1984, pp. 181-191.

⁵¹ Fue también maestro mayor del palacio de Carlos V en la Alhambra. Proyectó las portadas norte y oeste de la catedral de Almería y el segundo cuerpo de la torre de la catedral granadina, obras de escasa inspiración.

⁵² ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., pp. 244 y 245, nota 8.

⁵³ GEORGE KUBLER, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", *Ars Hispaniae*, tomo XIV, Madrid, 1957, p. 313.

⁵⁴ ENCARNACIÓN ISLA MINGORANCE, op. cit., p. 245, nota 9.

⁵⁵ El primer cuerpo de la parte central está bastante bien resuelto. El proyecto de Bada para el segundo cuerpo, que fue aprobado por una junta de maestros locales, obedece a la insistencia del cabildo malagueño que la fachada estuviera en consonancia con el resto del exterior. De acuerdo a esta exigencia, Bada no hizo más que prolongar los motivos de los costados del templo a través de la fachada. Consiste en numerosas ventanas arqueadas, dispuestas en grupos de tres, con otras encima de ellas, faldoneadas por óculos circulares. Corona esta hilera de vanos una menuda decoración pegadiza de ninguna trascendencia. En cuanto al remate, más vale no hablar. En cambio las torres, como el primer cuerpo del centro, obedecen a la monumentalidad del conjunto.

La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez.

Juan Luis Blanco Mozo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN

En los últimos años la figura de Ventura Rodríguez (1717-1785) como arquitecto ha sido estudiada con éxito por la historiografía moderna. Su biografía, sin embargo, ha carecido de datos fundamentales para su estudio. Con los nuevos documentos aportados en este trabajo se ha intentado situar su personalidad dentro de una familia de arquitectos originaria de la localidad madrileña de Ciempozuelos.

El análisis de la biblioteca de Manuel Martín Rodríguez en 1787, heredero de los bienes de su tío Ventura Rodríguez, descubrirá las influencias que tuvo su arquitectura. El clasicismo del Barroco romano está representado en su biblioteca con varios libros sobre la arquitectura antigua y moderna de Roma. Del mismo modo tuvo conocimiento de la nueva idea de la antigüedad a través del estudio de los descubrimientos arqueológicos más emblemáticos de su época. Se plantea la posibilidad de que el giro neoclásico, siempre sobre el sólido sustrato del barroco romano, que sufrió su arquitectura en los últimos años fuera motivado por la observación y lectura de los repertorios de los restos exhumados de ciudades antiguas como Herculano o Palmira.

SUMMARY

In recent years the figure of Ventura Rodríguez (1717-1785) as an architect has been successfully studied by the modern historiography. Nevertheless, his biography lacks of some essential facts, necessary for its investigation. With the new documentation which has been brought forward to this work, there has been an attempt to place his personality within a family of architects originating from Ciempozuelos, a village of Madrid.

The analysis of the library of Manuel Martín Rodríguez, heir to the possessions of his uncle Ventura, will reveal the influences of his architecture. The classicism of the Roman Baroque is represented in his library with a lot of books about the ancient and modern architecture of Rome. In this same way, he learnt about the new idea of the Antiquity through the study of the most significant archeological discoveries of his time. It is possible that the neoclassic turn, always based upon the solid influence of the Roman Baroque, being experienced in his architecture in the late years, had been encouraged through both the contemplation and reading of the repertory of exhumed relics of ancient towns like Herculen or Palmyre.

La biografía de Ventura Rodríguez ha sido uno de los aspectos menos conocidos de la personalidad del arquitecto de Ciempozuelos.¹ Si bien a lo largo de estos últimos años se ha conseguido catalogar el corpus arquitectónico de su obra y se ha planteado un debate crítico sobre su trayectoria profesional, restan aún muchas lagunas sobre el devenir biográfico y la formación teórica del arquitecto madrileño². Con la publicación de nuevos datos documentales exhumados

del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid pretendemos aportar luz a ese devenir tan poco conocido y avivar las ascuas de la perenne discusión sobre la capacidad teórica de Rodríguez³.

El hilo conductor que nos facilite el estudio de su figura está conectado a través de por lo menos tres constantes que intentaremos esbozar en este estudio. En una primera parte nos centraremos en analizar el contexto familiar en el que vivió Ventura Rodríguez (Fig. 1). Su primer y obligado contacto con la realidad

constructiva que le rodeaba, la tradición castiza del barroco madrileño, le llegó de su propia familia. Su entrada en las Obras Reales y el aprendizaje con Juvarrá le permitieron familiarizarse con el barroco romano de signo clasicista, sin duda alguna el estilo que marcó su carrera profesional. El análisis de su biblioteca denota un profundo interés por el estudio de la arquitectura antigua y moderna de Roma. Dejó de ser un miembro más de una familia de arquitectos para convertirse en uno de los artífices más celebrados de su época. En ese momento de trabajo y dedicación constante fue generoso con los suyos proporcionándoles la ejecución de muchas de las obras que trazó en la Villa y Corte de Madrid.

A través de sus lecturas perfilaremos una personalidad moderna y fresca atenta a las novedades editoriales de su época. Su manifiesta inclinación por los repertorios de antigüedades llegados del mundo clásico no encaja con la imagen conservadora del arquitecto acuñada en los últimos años. Si bien no cambió nunca el rumbo de su arquitectura, supo temperarla a las nuevas tendencias instauradas en la Academia de San Fernando. El papel que jugó Manuel Martín Rodríguez en el atenuación del lenguaje arquitectónico de su tío es difícil de precisar. El testimonio de primera mano aportado por Martín tras su periplo italiano pudo cambiar la dirección de las influencias ejercidas entre tío y sobrino hasta ese momento. Éste además intervino directamente en la culminación de las obras inacabadas a la muerte de Ventura.

1. *Los Rodríguez de Ciempozuelos.*

La historia de la arquitectura madrileña de los siglos XVII y XVIII está jalonada por una serie de familias de arquitectos, maestros de obras y alarifes que desarrollaron una importante actividad constructiva al servicio de Madrid. La tradición transmitida de padres a hijos, no solamente oral sino también de útiles de trabajo y librerías, permitió la conservación y evolución de las técnicas arquitectónicas dentro de estos grupos familiares. Las figuras de la arquitectura de estos dos siglos, siempre antes de la creación de la Academia de San Fernando, surgieron dentro de un contexto familiar relacionado de una manera u otra con la profesión. Estirpes como los Olmo, los Churriguera, los Moradillo, los Serrano, los Esteban o los Valenciano cuentan entre sus filas con un individuo estelar que actúa como catalizador de los demás miembros. Este es el caso de Ventura Rodríguez nacido en la localidad madrileña de Ciempozuelos en el seno de una familia de arquitectos y maestros de obras que mantuvo durante el siglo XVIII un papel destacado en la arquitectura edilicia madrileña. Pocas noticias nos han llegado de los miembros de esta casta de artistas, eclipsados de alguna manera por la figura del eminente arquitecto. Vamos a tratar de

identificar, individualizar homónimos, biografiar y atribuir diversas obras a los arquitectos y maestros de obras que llevaron como primer o segundo apellido el Rodríguez procedente de aquella villa.

Las primeras noticias sobre esta familia son el testimonio de Antonio Rodríguez Pantoja y la alusión conocida de Luis Pulido y Timoteo Díaz por la que *...el primero [Antonio Rodríguez Pantoja] y su hermano Blas, así como algunos de sus abuelos, procedían de una modesta familia de maestros muradores, albañiles y alarifes que en el siglo XVII habían alcanzado por sus obras créditos de hábiles artesanos*⁴.

Pedro Pantoja y José Rodríguez Salinero, abuelo materno y padre por este orden del citado Antonio Rodríguez, abrieron la saga de arquitectos en el siglo XVII. Al primero su nieto le atribuye la ejecución de un puente sobre el río Jarama en los 20 años que asistió a las Obras Reales de Aranjuez y al segundo haber servido en el bocacaz de San Martín de la Vega⁵.

La primera generación conocida de arquitectos, ya en el siglo XVIII, estuvo compuesta por Antonio, Blas y Manuel, padre y tíos respectivamente de Ventura Rodríguez, nacidos del matrimonio entre José Rodríguez y Micaela Pantoja⁶. ANTONIO nacido hacia el año 1695, casó en 1716 con Jerónima Tizón. Fruto de este matrimonio fueron Ventura (1717), Bernardina Secundina (1719) y José (hacia 1728) fallecido prematuramente en 1734⁷. Casó en segundas nupcias con María Nieto, y ya al morir en 1771 dejaba viuda a su tercera mujer Ana de Torres⁸. Como aparejador del Real Sitio de Aranjuez y San Ildefonso trabajó desde 1712 hasta por lo menos 1739, primero a las órdenes del maestro mayor de aquel Sitio Pedro Caro Idrogo hasta su muerte en 1732, y luego con los ingenieros-arquitectos franceses Leandro Bachelieu y Esteban Marchand⁹. Gracias a la presencia de su padre en las obras del Sitio de Aranjuez, el joven Ventura comenzó su formación arquitectónica en torno al año 1731 en aquel taller internacional al amparo de Marchand¹⁰. De la actividad de Antonio Rodríguez fuera del citado Sitio, no conocemos más que la atribución, como ya evidenció el ilustre maestro don Fernando Chueca Goitia, de la construcción de la ermita de N.ª S.ª de la Salud en la localidad toledana de Borox¹¹.

Le sigue MANUEL RODRÍGUEZ PANTOJA, el Mayor (Fig. 2), hermano del anterior y tío de nuestro arquitecto, nacido hacia 1704¹². Su intrincada biografía comienza con el matrimonio con Feliciana Bermejo celebrado antes del año 37¹³. Un hijo homónimo sin inclinaciones arquitectónicas que se conozcan fue la única descendencia de este matrimonio¹⁴. El mes de agosto de 1756 marcó la vida de este peculiar Rodríguez. Feliciana falleció el 2 de agosto sin saber quizás que pocos días después sería sustituida por Isabel García tras un matrimonio celebrado de secreto el 19 del

mismo mes¹⁵. La pareja habitó en una casa de su propiedad en la calle de Santa Polonia parroquia de San Sebastián¹⁶, hasta el fallecimiento de Manuel en 1772¹⁷. Es el mismo que identificó Mercedes Agulló como el autor del proyecto de alzado para la casa de don Eugenio de Mena en la calle angosta de San Bernardo¹⁸. El 13 de septiembre de 1751 en la certificación de una obra del Palacio Real Nuevo se intitulaba subteniente del arquitecto interventor¹⁹, para cuatro años más tarde, y esta vez en una tasación particular, denominarse teniente, además de maestro de la obra de la biblioteca del citado palacio²⁰.

BLAS RODRÍGUEZ PANTOJA, hijo también de Cienpозuelos, fue hermano de los dos anteriores²¹. Casó en 1720 con María García, natural de Madrid, de cuya unión nacerían Bernarda, Eugenio, un religioso llamado fray Agustín de la Encarnación, y Manuel, primo de Ventura y continuador de la estirpe de arquitectos²². Vivió prácticamente toda su vida en la calle de los Fúcares donde falleció el 20 de octubre de 1759 a los 65 años de edad²³. Como arquitecto y alarife de Madrid trazó varios alzados conservados en el Archivo de la Villa. Así las viviendas de don Francisco Ruiz de Maznuela en la calle de los Francos y de don Manuel de Esdes en la de San Lucas²⁴; en la calle del Calvario los proyectos para don Manuel Quevedo Hoyos, otro más para el marqués de Monreal en la calle de San Juan, una vivienda encargada por la Comunidad del Convento de Santo Tomás, y finalmente el proyecto para la Casa del Patronato de la Capilla de la Concepción en la plaza de los Afligidos encargado por el marqués de Castelrodrigo²⁵.

Esta primera generación de arquitectos formada por los Rodríguez Pantoja dio paso a la de Ventura Rodríguez y sus primos Blas Beltrán Rodríguez y MANUEL RODRÍGUEZ GARCÍA²⁶. Éste nació del matrimonio entre Blas y María hacia 1731²⁷. Vecino de Vallecas casó en fecha sin determinar con Ana María Serrano. Tuvieron 6 hijos: María Victoria, María Eusebia, Joaquín que sería delineador en el Real Sitio de San Ildefonso, José Mariano, María Tadea y José Juan. Ana María Serrano falleció en Vallecas el 21 de noviembre de 1771²⁸. En 1783 Manuel Rodríguez se presentaba como criado de S.M. en su Real Sausería y maestro arquitecto del Resguardo de las Murallas y Cercas de Madrid²⁹. Falleció abintestato el 6 de abril de 1792 a consecuencia de un accidente³⁰. Por su firma (Fig. 3) podemos identificarle como el autor del alzado de la casa de Francisco Antonio Cabeza en la calle de la Esperancilla en 1767³¹; así como de varias casas propiedad de Cayetano Rodríguez de los Ríos, marqués de Santiago, en los años 1767-68³². Con toda seguridad es el mismo Manuel Rodríguez del listado de integrantes que la Congregación de N.ª S.ª del Belén remitió al ayuntamiento en 1778, y uno de los no aprobados, ni por



Fig. 1.- Francisco de Goya, Ventura Rodríguez (Museo de Estocolmo).

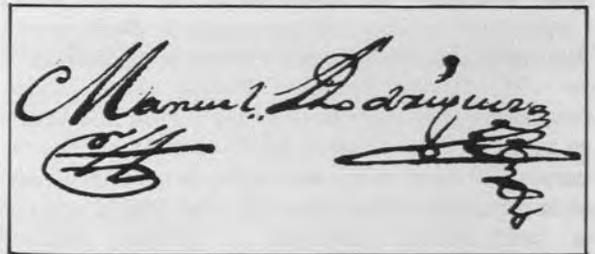


Fig. 2.- Firma de Manuel Rodríguez (Pantoja) el Mayor.

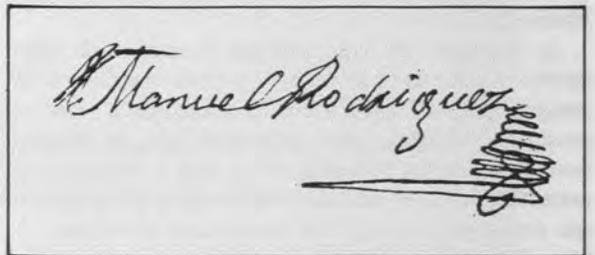


Fig. 3.- Firma de Manuel Rodríguez García.

la Academia ni por el Consejo de Castilla, de la lista de 1781³³.

BLAS BELTRÁN RODRÍGUEZ, primo y *subalterno que ha sido del Arquitecto D.^o Ventura Rodríguez, y de su mayor confianza quien puso á su cuidado diversos asuntos*³⁴, nació en Ciempozuelos el 3 de febrero de 1736, hijo de Antonio Beltrán natural de la población gascona de Teulat y de Agustina Rodríguez Pantoja³⁵. Se desposó en primeras nupcias con Escolástica Meco con la que tuvo 4 hijos: Rafael, María, María Antonia y Benita que profesaría en el convento de religiosas franciscanas de Santa Clara de la citada villa. En 1779, ya viudo, casaba en segundas nupcias con Rosa Celestina Varas López natural de Campo Real, *parienta en tercer grado de afinidad* de su primera mujer. Tuvieron dos hijos, Antonio e Isabel, aún de corta edad cuando dejaba de existir su padre Blas Beltrán Rodríguez el 27 de noviembre de 1794³⁶.

Si escasas son las noticias biográficas que nos han llegado sobre Blas Beltrán, menos aún son las obras que podamos atribuirle. Llaguno y Ceán nos cuentan que acabó de construir el palacio de Liria, del que conservaba un dibujo en su capital de dote, y que finalizó la capilla de la Congregación de N.^a S.^a del Belén y de la Huida a Egipto trazada por su primo Ventura³⁷.

Los Rodríguez de Ciempozuelos mantuvieron una estrecha vinculación con esta congregación que integraba a los arquitectos y maestros de obras de la villa de Madrid. La primera noticia de esta relación data de 1746, cuando en la imposición de un censo de la congregación en favor del mayorazgo de Barrionuevo, Blas Rodríguez firmaba como maestro de ceremonias³⁸. En 1760 Manuel Rodríguez Pantoja actuaba como consiliario y apoderado de la misma³⁹. Poco más tarde, en marzo de 1771, al fundar Francisco de Moradillo una memoria de misas en la citada capilla de la congregación en la parroquial de San Sebastián, rubricaban el acta de la junta Manuel Rodríguez el Mayor, Ventura Rodríguez, Manuel Rodríguez García, consiliario, y Blas Beltrán Rodríguez⁴⁰. Repiten los mismos, a excepción del fallecido Manuel Rodríguez el Mayor, en los listados de la congregación de 1778 y 1781 publicados por Navascués⁴¹.

La fundación de una capellanía en febrero de 1785 prueba la fuerte vinculación de esta familia a la congregación. Se presentaron dos candidatos para el puesto de capellán: José Mariano, hijo de Manuel Rodríguez García, y Rafael de 19 años y estudiante de gramática, hijo del Hermano Mayor de la congregación que por aquel entonces era Blas Beltrán Rodríguez. A pesar de no estar aún ordenado sacerdote resultó elegido Rafael, por lo que la junta tuvo que nombrar a su vez un capellán interino. Además se acordaba subirle el sueldo hasta los 400 ducados de vellón. En las actas de esta reunión figura como primer consiliario Ventura Rodríguez al que le restaban pocos meses de vida⁴². De

poco sirvieron los esfuerzos de sus familiares porque el 27 de julio del mismo año Rafael Beltrán renunciaba al puesto de capellán *por haber dejado la carrera de clérigo*⁴³.

Blas y Manuel Rodríguez Pantoja y Manuel Rodríguez García con sus respectivas esposas fueron enterrados en la bóveda de la capilla de la congregación. Por su parte Ventura Rodríguez lo fue en la iglesia de San Marcos, aplicándole una costumbre muy extendida entre los grandes arquitectos de su época, la de ser enterrados bajo sus obras más emblemáticas. En el año 1869 sus restos fueron trasladados a San Francisco el Grande, para seis años más tarde pasar definitivamente a la bóveda de la citada congregación en la parroquia de San Sebastián⁴⁴. Las exequias honoríficas y los elogios *post mortem* del mejor arquitecto que ha dado Ciempozuelos cambiaron significativamente la pauta necrológica de la familia Rodríguez.

Capítulo aparte merecen la biblioteca, planos, pinturas y demás utensilios de trabajo que Blas Beltrán aportó como capital de dote a su segunda mujer. Los bienes fueron protocolizados en 1779, quince años antes de su muerte, ante el escribano Vicente de la Costa, por una cantida de 67.043 reales de vellón⁴⁵. El listado de libros consta de 96 títulos, un número más que discreto si lo comparamos con otras bibliotecas de artistas. La distribución de materias nos da los siguientes porcentajes: 31 libros religiosos y de devoción (32,29 %), 21 sobre diferentes aspectos de la arquitectura (21,87 %), 15 de matemáticas, geometría, hidráulica y cosmografía (15,62 %); 7 de historia y política (7,29 %); ; 3 libros de un saber multidisciplinar que podríamos definir como pseudocientífico (3,12 %); 2 de cada de agricultura, cocina, pintura, y de aspectos retributivos (8,33 %); y finalmente 1 ejemplar de mitología, caminos y el *Viage* de Antonio Ponz (3,12 %). En cuanto a los idiomas, además de los libros en español, poseía 5 en italiano y 2 en francés. Pobre balance cuando la única herramienta de traducción era el escueto diccionario políglota del índice de la *Agricultura del Prior*.

Un repaso rápido a la biblioteca de Blas Beltrán permite observar que casi un tercio de los libros son de temática religiosa, circunstancia que se repite en el inventario de sus pinturas. De los casi 60 lienzos y estampas, sin firmar y de escaso valor, 54 abordan temas religiosos destacando, una serie devocional dedicada a San Antonio de Padua. Sin duda alguna se trataba de un hombre muy religioso y temeroso de Dios. Como era de esperar en un arquitecto, los tratados de su profesión poblaban las estanterías de su biblioteca. Se observa una clara preferencia por los aspectos más prácticos de la arquitectura, aunque no faltaban libros teóricos como el Labacco, el Rusconi, el Vitruvio de la

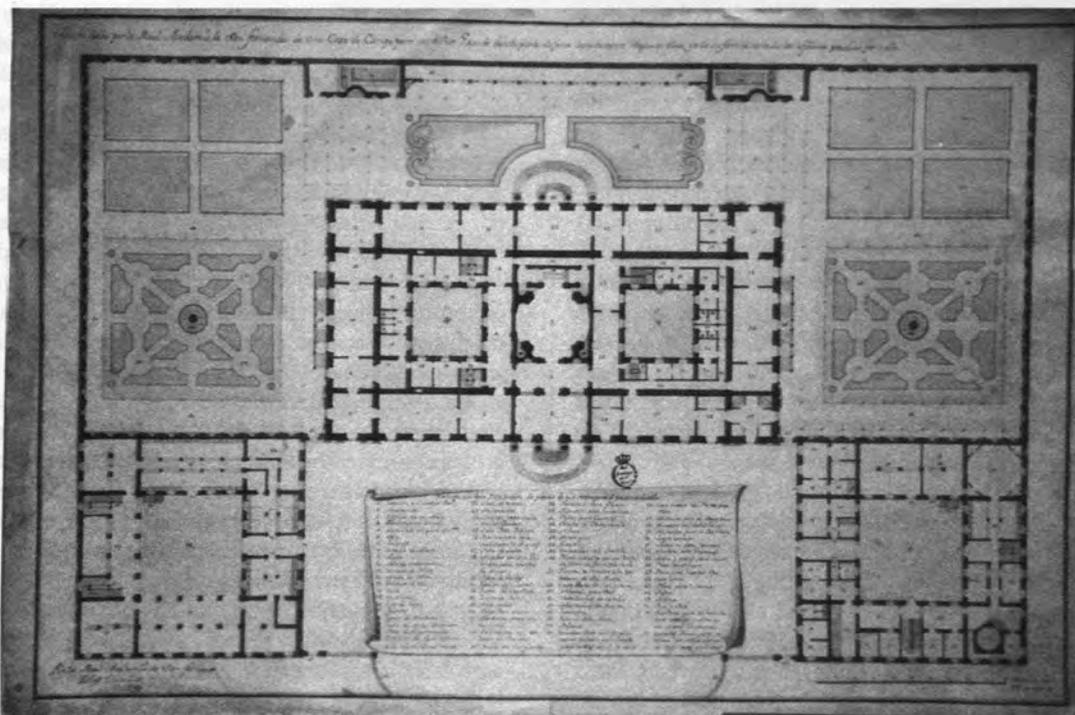


Fig. 4.- Blas Beltrán Rodríguez, *Proyecto de una Casa de Campo*. Planta general (Academia de San Fernando).
Foto J.L. Barreiro.

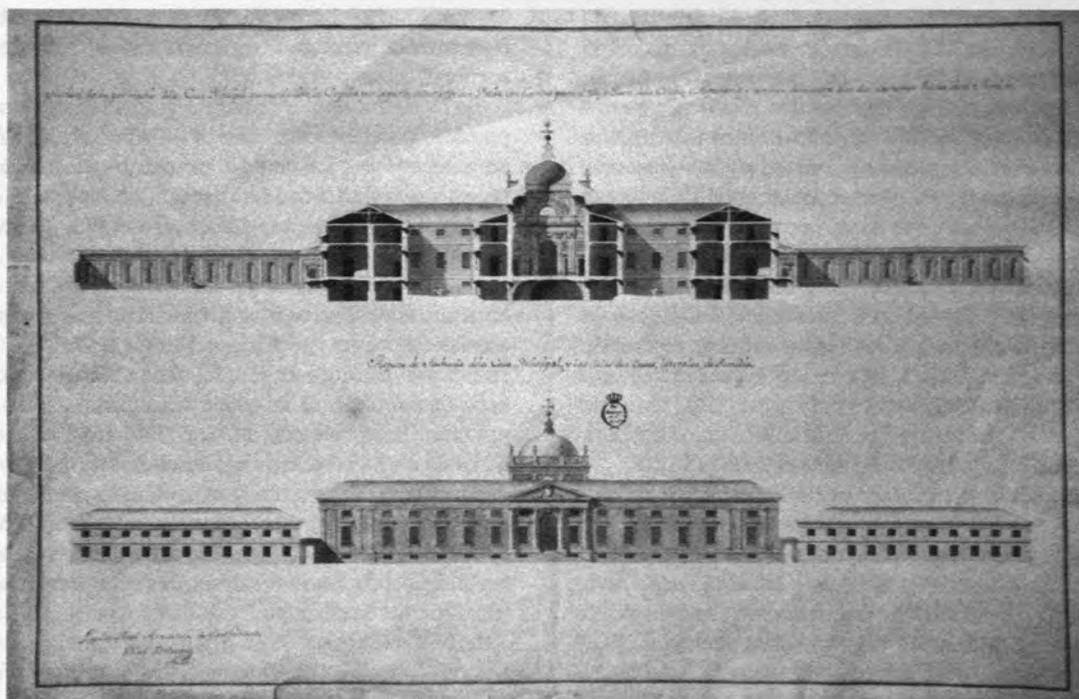


Fig. 5.- Blas Beltrán Rodríguez, *Proyecto de una Casa de Campo*. Sección y fachada (Academia de San Fernando).
Foto J.L. Barreiro.

edición de Ortiz y Sanz, el tratado de fray Lorenzo de San Nicolás, Arfe, Torija... Mas el arsenal de libros se completaba con obras de un marcado valor constructivo práctico; la medición geométrica de inmuebles y terrenos pasaba por el *Estadal* de Sánchez Villajos, el tratado de García Berruguilla y el *Arquitecto Práctico* de Antonio Pló. La interesante *Escuela de arquitectura* de Atanasio Brizguz --seguro que un libro muy utilizado por Blas Beltrán por la cantidad de diseños decorativos, plantas y distribuciones interiores de casas medianeras-- y los tratados de Losada y Rieger completaban sus conocimientos de arquitectura.

La formación técnica de Blas Beltrán debió de ser muy sólida a tenor de los títulos que acumulaba en los anaqueles de su librería. No faltan las aritméticas de Pérez de Moya, de Aznar de Polanco, y varias para contadores, como la de Fernández de Eyzaguirre, Puig, Taboada... que le facilitarían las reducciones de pesos, medidas y monedas. Las versiones de la geometría euclidiana del padre Kresa, de José Zaragoza y de Pedro Ambrosio de Ondérez completaban el interés práctico del uso del compás de proporción de Pedro de Castro. A este saber puramente técnico hay que añadirle tres obras muy curiosas de carácter pseudocientífico que, junto con algunos instrumentos que poseía como uno de *obtica ô Camara oscura completo de todo lo necesario de bidrio de aumento espejo y mesa*, denotan un cierto interés por la investigación. *Los secretos de las artes liberales* de Bernardo Montón es una obra que acopia un batiburrillo de fórmulas *mágicas* que abarcan desde la construcción de máquinas de óptica y de termómetros o la creación de imitaciones de piedras preciosas, hasta los objetos de broma. Del mismo sesgo eran los dos títulos que poseía de Jerónimo Cortés. *El libro de la Phisonomia natural* ilustra sobre las propiedades de algunos elementos naturales emanados del saber popular; por su parte el *lunario perpetuo* combina la astronomía especulativa de los signos zodiacales con la predicción meteorológica.

Como buen alarife de la Villa y Corte conservaba las ordenanzas de Torija y Ardemans junto con la distribución de cuarteles y dos mapas del plan general de Madrid y de Roma. El aspecto legal y jurídico era cubierto por el Malgarejo y el interesante libro de Andrés Díaz Navarro que dirimía las cuestiones relacionadas con la Regalía de Aposento de la Corte.

Su relación con la Academia de Bellas Artes de San Fernando parece segura aunque tardía. El 5 de abril de 1789 era nombrado Académico de Mérito después de la presentación de dos diseños de una *Casa de Campo para un Señor Grande* (fig. 4 y 5) que ponen de manifiesto su progenie venturiana⁴⁶. El proyecto pergeñado por Blas Beltrán, en lo que se refiere a la planta y a la fachada del pavellón principal, se asemeja a los realizados por Ventura Rodríguez para el Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares fechados hacia 1762⁴⁷. La villa

campestre está compuesta por una unidad central rectangular donde se desarrolla la vida señorial y dos alas de planta cuadrada utilizadas como caballeriza y tahona con despensa. Una gran capilla centralizada con dos patios adosados marca el eje de simetría del proyecto. Al exterior este mismo eje queda acentuado por el pórtico tetrástilo, quizás el efecto más recurrente del lenguaje de su primo Ventura, y una cúpula con balaustrada decorada con florones. Este modelo de iglesia-bloque, que Ventura diseñó para el convento de los padres agustinos filipinos de Valladolid y en el citado colegio alcalaíno, no parece la planta más adecuada para una villa suburbana.

Un año después Blas Beltrán y Manuel Martín Rodríguez, vocales en el tribunal de los premios de arquitectura de primera clase, no pudieron votar por haber dos alumnos parientes entre los aspirantes, José Rodríguez y José Rodríguez Cayón⁴⁸.

Tradicionalmente considerado como discípulo de Ventura Rodríguez, Blas Beltrán atesoraba una serie de dibujos de varias obras proyectadas por su primo, como los del Palacio de Liria y de Boadilla del Monte, que corrobora la existencia de una relación profesional entre los dos arquitectos. Debido a la gran cantidad de elementos decorativos, --entre ellos varios medallones de la iglesia de la Encarnación y de la Compañía, capiteles, florones y útiles de trabajo-- que se acumulaban en su inventario se podría pensar que Blas Beltrán dirigía una cuadrilla de operarios de obra. Así junto con Manuel Martín Rodríguez se perfila como uno de los hombres de confianza de Ventura Rodríguez para la realización de las obras trazadas en Madrid.

Se le podría definir como un arquitecto de formación práctica, poco informado de la tratadística teórica y con un relativo conocimiento del barroco romano a través de las estampas de Falda. La posesión de un dibujo de San Juan de Letrán prueba que los ecos del famoso concurso de la fachada laterana llegaron a España, y que el clasicismo de Alessandro Galilei, que acabó con el efímero *barocchetto* romano, fue el ejemplo a seguir por arquitectos como Blas Beltrán Rodríguez. Este clasicismo dentro todavía del discurso romano, nada tiene que ver con el renovado clasicismo que se abriría paso en la Academia de San Fernando y que hoy denominamos con el término neoclasicismo.

Finalmente la tercera generación estaría compuesta por Manuel Martín Rodríguez y JOAQUÍN RODRÍGUEZ SERRANO, dos arquitectos formados en la Academia de San Fernando. Joaquín nació en torno al año 1763 del matrimonio de Manuel Rodríguez García y Ana María Serrano. Con los pocos datos que hemos recopilado podemos esbozar la trayectoria profesional del más limitado de los miembros de esta saga de arquitectos. No tenemos constancia de la fecha de su matriculación en la Academia. Consiguió el segundo

puesto en el premio de arquitectura de Tercera Clase de 1781. Ventura Rodríguez, que a la postre era vocal del tribunal, tuvo que abandonar su puesto por estar emparentado con el aspirante⁴⁹. En la solicitud de acceso al examen de Académico de Mérito presentada el 22 de septiembre de 1792 vinculaba su formación a *D.ⁿ Ventura Rodríguez y desde el fallecimiento de este, bajo la corrección de D.ⁿ Man.^l Martín Rodríguez*. A pesar de que un mes más tarde se le designaba el tema de la prueba de pensado, la proyección de una iglesia parroquial, demoró la presentación de los planos hasta la primavera de 1796. Los problemas surgieron en la Junta Extraordinaria del 16 de junio de ese año cuando los examinadores apreciaron una *manifiesta diferencia y mutación entre las pruebas de repente y de pensado* que acabó con la anulación de esta última⁵⁰. Años antes, en 1782, otorgaba un poder a un vecino del Real Sitio de San Ildefonso para cobrar la pensión de 200 ducados que el Rey le había otorgado como delineador de las Reales Fábricas y Máquinas establecidas en aquel Sitio⁵¹. Su rastro documental se pierde en 1806, cuando fue nombrado arquitecto del Real Colegio de Santa Isabel por muerte de Pablo Morales⁵².

2. La biblioteca de Ventura Rodríguez en 1765.

Aunque invirtamos el orden lógico de una biografía comenzaremos a revisar la vida de Ventura Rodríguez desde el día de su fallecimiento. Su partida de defunción expedida por el vicario de San Martín daba el finiquito a la trayectoria vital del ilustre arquitecto⁵³. Al mismo tiempo abría una serie de incógnitas documentales hasta hoy sin resolver.

El 25 de abril de 1765 Ventura Rodríguez, viudo de Rita de Garro, se casaba en terceras nupcias con Micaela Cayón en la ciudad de Cádiz. La hija del arquitecto Torcuato Cayón aportaba una dote de 10.951 reales de vellón, por los 54.642 de su marido⁵⁴, suma de sus enseres personales, entre los que se incluye la biblioteca y la mitad de una casa que le pertenecía *por herencia de D.^a Jpha. de Flores su primera mujer, sita en la calle de Segobia y buelbe a la del Estudio* 55. Quizás el matrimonio había sido concertado años antes en un más que posible viaje de Torcuato a la capital para ser nombrado académico de mérito el 12 de abril de 1763⁵⁶.

Lo cierto es que Ventura Rodríguez se casó en tres ocasiones y no en dos como señalaba su partida de defunción. La primera en fecha anterior a 1746 con Josefa de Flores, que moriría el 20 de agosto de 1749 sin dejar descendencia alguna⁵⁷. Una segunda vez hacia 1752 con Rita de Garro. Y finalmente con la citada Micaela Cayón en 1765, hasta su fallecimiento en 1776⁵⁸. En esta abigarrada cronología resulta difícil de encajar un matrimonio más con Antonia Rojo muerta en 1750, cuyo viudo más bien pudiera tratarse de un

homónimo del arquitecto de Ciempozuelos⁵⁹.

Los bienes del arquitecto fueron inventariados en 1765, veinte años antes de su muerte. En aquel año estrenaba cargo de *Maestro mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua*, tras casi cinco años de ayuda y colaboración con Sacchetti⁶⁰. Se abría una nueva etapa profesional caracterizada por el agotador servicio a la villa de Madrid, la supervisión de los proyectos del Consejo de Castilla (1766) y la práctica docente en la Academia de San Fernando.

De las ocho partidas que forman el inventario nos interesa la biblioteca del arquitecto. Las 103 entradas de que se compone están tasadas en 4.951 reales que dan una media de casi 50 reales. El listado de libros consta de 102 títulos y un tomo de plantas y dibujos realizados a mano, con un total de 138 volúmenes. Un número relativamente escaso para lo que pudiera parecer de un arquitecto de su valía.

La distribución de materias nos da los siguientes porcentajes: 47 títulos sobre diferentes aspectos de la arquitectura (46,07 %), 16 libros técnicos de matemáticas, geometría, perspectiva, hidráulica y cosmografía (15,68 %); un grupo heterogéneo de lo que podríamos denominar lecturas de entretenimiento formado por 12 ejemplares de historia, 6 de literatura y ensayo, 3 de mitología y 1 de viajes, biografías de artistas e historia natural (25,49 %); 4 lecturas piadosas (3,92 %), 2 de cada de medallas y de la Academia; y uno también de cada de artes decorativas, derecho, pintura, ordenanzas de Madrid y el diccionario de Casas.

En cuanto a los idiomas de los libros, además de los españoles, los hay en italiano, francés y latín. Los más numerosos son los primeros con una cifra difícil de calcular por la falta de datos sobre las ediciones. La existencia del *Vocabulario* de Casas y la *Prose* de Pietro Bembo facilitarían la lectura de los impresos en lengua italiana.

El análisis de la librería de Ventura Rodríguez ha de proseguir a través del estudio de la figura de su sobrino Manuel Martín Rodríguez. Este controvertido arquitecto, carente de autonomía creativa hasta la muerte de su tío, fue su único y universal heredero de los bienes conservados tras el fallecimiento de Ventura Rodríguez en 1785.

3. La biblioteca de Manuel Martín Rodríguez y el legado venturiano.

Manuel Martín Rodríguez debió su formación al deseo y aplicación que puso en él Ventura Rodríguez. La relación entre ambos sigue siendo un enigma que continúa guardado en algún archivo parroquial. Fuera hijo natural o simplemente su sobrino, Ventura no escatimó esfuerzos por dotarle de una sólida formación

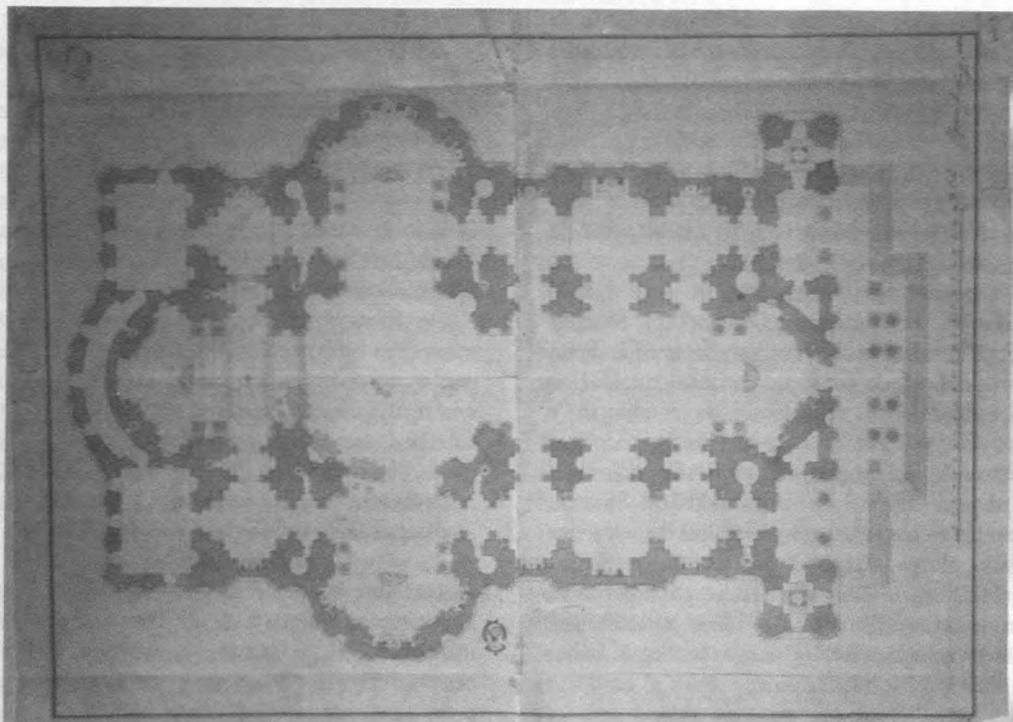


Fig. 6.- Alfonso Martín, *Proyecto de una iglesia. Planta* (Academia de San Fernando).
Foto J. L. Barreiro.

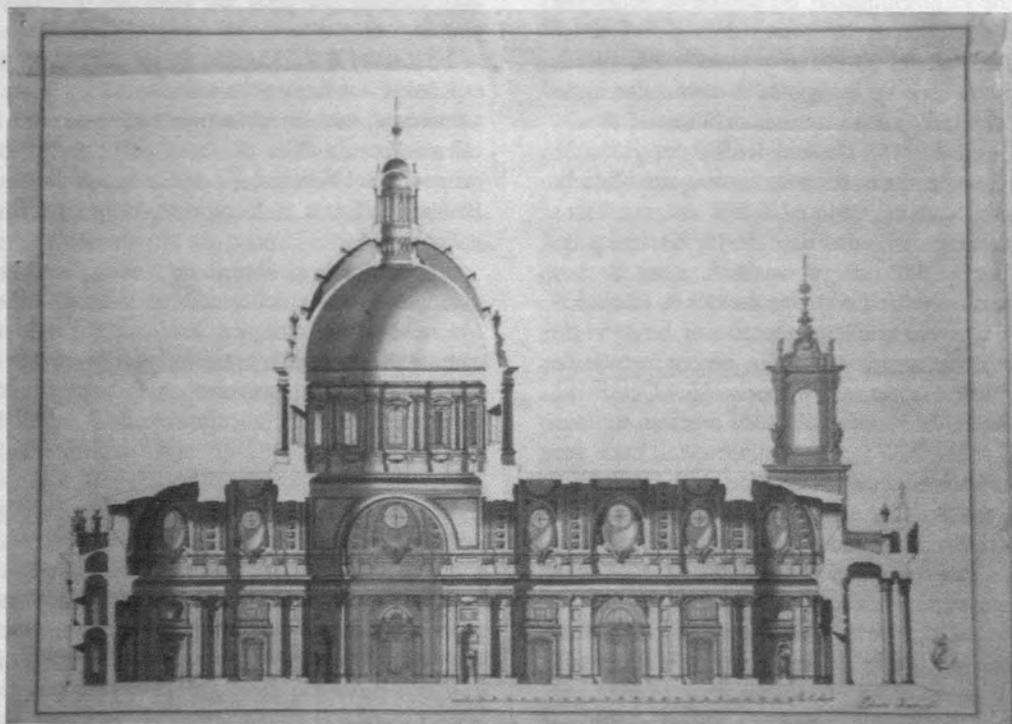


Fig. 7.- Alfonso Martín, *Proyecto de una iglesia. Sección longitudinal* (Academia de San Fernando).
Foto J. L. Barreiro.



Fig. 8.- Alfonso Martín, *Proyecto de una iglesia. Fachada* (Academia de San Fernando). Foto J. L. Barreiro.

arquitectónica desde su juventud.

Tal y como rectificó acertadamente Inocencio Cadiñanos habría que adelantar la fecha de nacimiento de Manuel Martín hasta el año 1751⁶¹. Así un alumno con este nombre y apellido, de Madrid y con 17 años, era matriculado en la Academia de San Fernando por dos veces en enero de 1766 y marzo de 1768 como hijo de Alfonso Martín⁶². Su aprendizaje se completó con la práctica del dibujo con Felipe de Castro, gran amigo de su tío a quien declararía albacea en la difícil tarea de cumplir su última voluntad, y con el estudio de las lenguas Latina, Italiana y Francesa, de la Filosofía y de algunos tratados de matemáticas de los mejores autores de esta ciencia⁶³.

En 1772 Manuel Martín obtenía el segundo premio de Primera Clase del Concurso General de la Academia con un interesante proyecto de *Templo del Honor y la Inmortalidad* en la prueba de pensado⁶⁴. En las actas de este evento el alumno se presentaba con el nombre de Manuel Martín Díez aunque firmaba el proyecto con el Rodríguez como segundo apellido. El 7 de julio de 1776 era nombrado Académico de Mérito comenzando a trazar sus primeras obras en Madrid. El altar y retablo para cobijar la imagen de Santa María de la Cabeza sito en el colateral de la capilla mayor de la parroquia de San Justo y San Pastor es la primera obra de Manuel Martín Rodríguez que documentamos en este trabajo⁶⁵. La figura de Manuel Martín en un momento todavía

temprano de su carrera profesional se presenta de forma más autónoma de lo esperado respecto a su tío. En la escritura de obligación protocolizada el 2 de abril de 1776 entre el cura de la parroquia Juan López Pinilla y Diego Camarón maestro ensamblador asociado con el *maestro adornista* León Lozano, acordaban la construcción de la citada obra siguiendo un *disseño del Arquitecto D.ⁿ Manuel Martín Rodríguez, cuja deliniacion, se havia rebissado, y aprobado por el maestro mayor de esta villa, D.ⁿ Bentura Rodríguez*⁶⁶.

El paso siguiente de su educación fue el viaje a Italia realizado a expensas de su tío. Ventura Rodríguez quiso eliminar de la trayectoria de su sobrino la rémora que había supuesto en su carrera la falta del ansiado viaje a Italia. De las críticas vertidas sobre Ventura por esta carencia se hizo eco en su *Elogio* Gaspar Melchor de Jovellanos⁶⁷. La fecha del viaje también debe de ser revisada. Tradicionalmente se viene citando el 1776 como el año del mismo, sin embargo el clérigo Ortiz y Sanz en su edición del Palladio nos informa que durante el año 1781 se dedicó al estudio de más de doscientos capiteles jónicos en la Ciudad Eterna con la ayuda del joven Manuel Martín Rodríguez⁶⁸. No pudo encontrar, pues, mejor *cicerone* que el erudito valenciano. Por lo tanto, convendría situar la estancia en Italia en los años 1781-82⁶⁹. De este modo se explicaría la notable ausencia a la oposición de la plaza de teniente de arquitecto de la villa de Madrid del año 1781 que acabaría recayendo en manos de Mateo Guill el 23 de octubre de 1783 tras una demora más que significativa⁷⁰. Durante un año y medio, se dedicó al estudio de la arquitectura y de las antigüedades italianas. Casi podemos trazar el itinerario seguido en Italia con los libros de su biblioteca que estudiaremos al final de este apartado. Roma, Nápoles, quizás con una visita a las ruinas que se excavaban en Herculano y Pompeya, Florencia, Rimini, Venecia y Vicenza; para volver a Madrid por París con una estancia más que posible en Amsterdam.

A la vuelta de su periplo italiano comenzó su escalada profesional en varios frentes. A mediados de 1785 Ventura Rodríguez, aquejado de los primeros síntomas de la enfermedad que le llevaría a la muerte, solicitaba al ayuntamiento el nombramiento de su sobrino para ayudarlo en las tareas de la maestría mayor. A pesar de que Mateo Guill ostentaba la única plaza de teniente de arquitectura, el cabildo municipal accedió a las pretensiones de Ventura Rodríguez nombrando a su sobrino para el mismo puesto *higual en todo a don Mateo Guill*. La reclamación interpuesta por Guill en contra de la equiparación entre ambos tenientes dejó en suspenso el nombramiento de Martín. La muerte de Ventura Rodríguez aclaró las verdaderas pretensiones de Manuel Martín, ser el nuevo maestro mayor de la villa siguiendo la estela de su tío. Sin embargo el juego de

intereses que perfilaban a Mateo Guill como nuevo maestro mayor siguiendo así la tradición de los nombramientos municipales precipitó los acontecimientos en contra de los dos aspirantes naturales al puesto. La solicitud de Manuel Martín elevada al Rey defendiendo sus pretensiones provocó la intromisión de la Corona y el conocido nombramiento de Juan de Villanueva como maestro mayor de la villa. Con esta intervención la voluntad real liquidaba la jurisdicción municipal en pos de una uniformización de la arquitectura en la Villa y Corte de Madrid⁷¹. Desilusionado por el asunto Martín Rodríguez dimitió de su puesto de teniente de arquitectura el 11 de mayo de 1786 dejando atrás la continuación de las obras de su tío.

Pocos días antes de su renuncia se contrataba el remate de la fuente de Neptuno entre el municipio y José Rodríguez Díaz académico de San Fernando, Pablo Cerda, José Guerra profesores de escultura, Miguel Aguado, Antonio Palencia y Manuel Cantero maestros de cantería. La Junta de Propios del ayuntamiento había acordado que se *finalizase y perfeccionase* la fuente con las condiciones de Manuel Martín Rodríguez⁷². La muerte de Juan Pascual de Mena, encargado de la escultura de la fuente, había dejado sin terminar las esculturas del dios, los caballos, los delfines, las conchas y las aguas. Debían de estar acabadas en seis meses a *satisfacción de los arquitectos maestro maior d.º Juan de Villanueva y d.º Manuel Martín y con arreglo à los modelos hechos por d.º Bentura Rodriguez*. ¿Pudo ser ésta la causa del cambio estilístico acusado en el dios marino, de una estética que Reese vio representada en el Hércules Farnesio a otra más próxima a los postulados de Mengs y de las figuras de Herculano⁷³? ¿Esos modelos venturianos dieron paso a las nuevas ideas contenidas en los libros que Martín Rodríguez pudo acarrear desde Italia? ¿Dejó el sobrino la huella de una personalidad arquitectónica propia en la obra más emblemática de su tío? El mismo problema surgirá cuando aludamos a la fuente de la diosa Cibeles.

El otro frente profesional fue la Academia de San Fernando. El 5 de diciembre de 1784 la Junta Particular le nombraba asistente de la clase de geometría por no poder acudir a su docencia Juan de Villanueva. Confiado de sus posibilidades se presentó sin éxito a la oposición de director de arquitectura para cubrir la vacante dejada por su tío que sería ganada por Pedro Arnal. El mismo año de 1786, esta vez por ascenso de Villanueva a director de arquitectura, José Moreno, Francisco Sánchez y Manuel Martín Rodríguez opositaron a la de teniente de arquitectura. La Junta propuso al Rey en primer lugar y con mayor número de votos al primero, seguido de Martín. Sin embargo el conde de Floridablanca en un despacho de 22 de marzo de 1786 informaba del nombramiento de Martín Rodríguez en detrimento de Moreno, que había sido destinado a la

vice-secretaría de la comisión de arquitectura. En octubre de ese mismo año era llamado a ocupar la plaza de director de arquitectura por el fallecimiento de Miguel Fernández⁷⁴.

Aunque en este trabajo nos detengamos en el año 1787 de la vida del arquitecto conviene que anotemos los hitos más importantes de su trayectoria profesional. Por dos veces se le negó el cargo de director general de la Academia de San Fernando. La primera en 1801 derrotado en la votación por Pedro Arnal, y la segunda en 1814 por Antonio Aguado. En ese mismo año el Rey le jubilaba con el cargo de director honorario.

Escasa suerte tuvo en la corte. Solicitó sin éxito la plaza de arquitecto de Cámara de S. M. el 24 de febrero de 1789. Cuatro años más tarde la de arquitecto en el ramo de Hacienda siéndole concedido el 8 de agosto el título de arquitecto de S.M. sin sueldo⁷⁵. Acumuló otros cargos menores como el de arquitecto de la Regalía de la Real Casa de Aposento y el de la Santa Inquisición.

Menos conocida es su vinculación al cuerpo de Ingenieros de Caminos. Por una Real Orden de 12 de junio 1799 se había creado la Inspección General de Caminos y Canales cuyo órgano técnico era el cuerpo facultativo formado por tres comisarios, ocho facultativos técnicos y cuatro facultativos de los caminos de Sitios Reales e Imperiales. La Inspección nacía independiente de la Superintendencia de Correos, que hasta la época se había ocupado de las obras públicas de los caminos principales de la península. Manuel Martín era nombrado en ese mismo año inspector general de Correos. Tras los avatares de la Guerra de la Independencia volvió el ramo de Caminos a estar supeditado al de Correos en el período 1814-1834, a excepción del trienio constituyente. Un grupo de técnicos de formación heterogénea, entre los que se encontraba Manuel Martín, se incorporó a la dirección de las obras públicas. En el paréntesis constitucional formó parte de la Comisión de Caminos y Canales encargada de estudiar la situación de las vías de comunicación, junto con el guipuzcoano José Agustín de Larramendi, formado como él en la Academia de San Fernando, Felipe Bauzá y Antonio Gutiérrez⁷⁶.

Participó de la vida ilustrada de la Real Sociedad Económica Matritense de la que su tío había sido socio fundador en 1775; fue nombrado miembro de mérito literario de la Real Sociedad Aragonesa en 1801 y también perteneció a la Real Academia Española. Falleció en Madrid el 15 de diciembre de 1823.

El 28 de abril de 1787 se protocolizaba la carta de dote que Juana María Josefa de Santivañes y Barros aportaba al matrimonio con Manuel Martín Rodríguez. La citada como su madre Josefa de Barros era natural de Madrid, hija de Francisco de Santivañes originario del joven aportaba una dote de 22.719 rs. más una pensión anual vitalicia de 200 ducados, que junto una partida de

Díez nacido en Valladolid y de Bernardina Rodríguez Tizón de la villa de Ciempozuelos⁷⁸. Ofrece pocas dudas la identificación de su madre con Bernardina Secundina, hermana de Ventura Rodríguez, nacida el 20 de mayo de 1719, y muerta antes del matrimonio de su hijo Manuel⁷⁹.

Más dificultades entraña la personalidad de su padre. Un Alfonso Martín, natural de Valladolid y de 23 años, ganó el primer premio de arquitectura de Primera Clase en 1753, con tres proyectos de una iglesia monumental que damos a conocer en este trabajo (fig. 6, 7 y 8)⁸⁰. En la recién creada Academia de San Fernando el barroco romano marcaba la pauta a seguir por los primeros discípulos de las clases de arquitectura. Alfonso Martín planteó una adaptación de la basílica de San Pedro del Vaticano sin olvidar el referente de Santa Agnese de Roma. Mantuvo el alargamiento de la fachada de Maderno con orden gigante, suprimió el ático en favor de una balaustrada más alta rematada con esculturas, y con las torres de esencia borrominesca contrarrestó el marcado eje vertical. Éste arranca con un estilizado pórtico tetrástilo, se prolonga en un segundo frontón posterior para culminar con una reproducción casi idéntica de la cúpula vaticana. El dibujo es de alta calidad. Habría que ponerlo en relación con la terna de proyectos que Ventura Rodríguez ofreció a la Academia de San Luca en agradecimiento a su nombramiento de académico. La figura de este joven alumno de la Academia de San Fernando se pierde en la historia. Otro arquitecto con el mismo nombre y apellido figura en las listas de arquitectos congresantes de N.ª S.ª del Belén de 1778 y 1781⁸¹. Esta nueva documentación puede parecer concluyente sobre el grado de parentesco entre Ventura Rodríguez y Manuel Martín Rodríguez. Éste fue sobrino del ilustre arquitecto. Pero el más que probable desorden en la vida privada de Ventura, a pesar de la evidencia documental, justifica que no perdamos de vista las acusaciones de Mateo Guill y las dudas que se han cernido en torno a la relación de ambos arquitectos.

Dos años después del fallecimiento de su tío, Manuel Martín otorgaba el capital de dote a su mujer. El inventario de sus bienes, entre los que se incluyen los heredados a la muerte de Ventura Rodríguez, fue tasado en 576.012 reales y 21 maravedíes, una cifra que supera con creces el capital de su tío y el de Blas Beltrán.

Su situación económica era acomodada. Viajaba por Madrid en un forlón a la inglesa y en una berlina. Poseía alhajas y plata con un valor cercano a los 45.000 reales, buenos muebles, cornucopias, espejos, tibores chinos... Debía su seguridad y estabilidad a los bienes inmuebles heredados de su tío. La mitad de una casa en la plazuela de la Cruz Verde que doblaba a la calle de Segovia y del Estudio, que no había sido tasada en el capital que Ventura había aportado a Micaela Cayón, estaba valorada en 252.500 reales con buenos rendimientos en alquileres. Otra inmediata a la iglesia de Ciempozuelos costaba otros 11.000 reales⁸². Las cantidades adeudadas a su tío *por obras q. se hicieron en la casa de los cons.^{os} diseños hechos para varias ig^{as} y pueblos de orn. del Cons.^o y prestamos q. hizo a difer.^{tes} sugetos* llegaban hasta los 117.700 reales⁸³.

Su casa estaba decorada con medio centenar de pinturas valiosas, la mayoría de ellas sin identificar en la tasación, 53 estampas, 6 cuadritos de medallas de escayola del *antiguo*, 2 estatuas de yeso y varios dibujos. La mayor parte de los lienzos y cobres son de temática religiosa, tan sólo 4 floreros, 3 paisajes, dos retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza y un retrato de Felipe Juarra *en lienzo de quatro pies de alto, y tres y medio de ancho con su marco a la Romana dorado en trescientos r.^{os}*⁸⁴. Quizás sea el retrato de Juarra que fue legado a la Academia (Fig. 9) por mandato testamentario de Martín Rodríguez dentro de un lote de bienes personales⁸⁵. No fue éste el único recuerdo del abate arquitecto (Fig. 9). De entre los dibujos destacan dos vistas de Roma originales del siciliano, *una de campidolio*, y *otra de Campo Vachino* que fueron descritas por el propio Jovellanos⁸⁶. Otra de las constantes que descubriremos en su biblioteca, el gusto

{PRIVADO }	Capital	Dote	Año
Ventura Rodríguez = Josefa Flores (3.ª matr.)	54.642 rs.	10.951 rs.	1765
Blas Beltrán = Rosa Varas (2.ª matr.)	67.043 rs.	7.865 rs.	1779
Manuel Martín Rodríguez = Josefa Santivañes	576.012 rs.	51.447 rs.	1787

por las *vedute* de Italia, se refleja en las 53 estampas de la *Historia del Gran Duq.^e de Medicis, vistas de Florencia y de Italia* que conservaba entre sus bienes.

El estudio del inventario de los libros que poseía Manuel Martín nos servirá para estudiar la cultura literaria de este arquitecto y de su tío. No podemos olvidar que ambos arquitectos tuvieron contacto con otras bibliotecas de su época. Sin ir más lejos la de la Academia o la Biblioteca Real⁸⁷; Ventura Rodríguez conoció muy bien la librería de su buen amigo Felipe de Castro, del que fue albacea en la difícil misión de dividir los libros del escultor entre la Universidad de Santiago y la propia Academia de San Fernando. No trataremos de circunscribir la formación y la cultura de estos arquitectos a los volúmenes que conservaban o a los que carecían, sino más bien de describir los títulos de sus libros y plantear unas constantes teóricas.

La biblioteca de Manuel Martín Rodríguez también se había nutrido de los libros heredados de su tío. De los 102 títulos inventariados en la librería de Ventura Rodríguez en 1765, más de 75 se repiten en la de su sobrino. El número ascendería si tuviéramos más datos sobre éstos. Una vez más la desidia y la premura de los escribanos nos han privado de una identificación más certera de los títulos. Todo ello significa que el análisis de la cultura libresca del sobrino supone a la vez el estudio de la del tío. Más aún cuando las trayectorias profesionales de los dos arquitectos se caracterizaron por una estrecha colaboración. Del mismo modo podremos considerar el desarrollo y evolución que tuvo la biblioteca de Ventura Rodríguez desde el año 1765, veinte años antes de su muerte, hasta el año 1787, fecha del capital de dote aportado por Manuel Martín a su matrimonio. Tendremos que valorar la contribución del viaje a Italia de Martín Rodríguez en la formación del corpus bibliotecario de su tío.

Manuel Martín llevó al matrimonio 286 títulos en 453 volúmenes valorados en 21.899 reales, es decir, el 3,8 % del valor total de sus bienes. El precio medio de cada título superaría los 75 reales, 25 más que la de su tío en 1765, y muy alejada de los 15 reales en que se valoró cada título de Blas Beltrán Rodríguez. Por lo tanto el incremento cuantitativo vino acompañado de otro cualitativo. El título más valorado fue *Le Antichità di Ercolano* (2)⁸⁸ compuesto de ocho volúmenes que costaron 300 reales cada uno. Como en el caso de Ventura, su sobrino también guardaba un tomo de dibujos realizados a mano. Los manuscritos brillan por su ausencia.

Aunque habría que hacer muchas salvedades cronológicas, documentales y económicas, si comparamos la biblioteca de Manuel Martín Rodríguez con las de otros artistas podemos observar que está situada en un estadio intermedio más que aceptable. Muy

alejada de la del citado Felipe de Castro que rondaba los 775 títulos, sin contar cuatro cajas de libros que desaparecieron y que elevaría el número hasta los 1.500 según Bédat, y de las de Herrera, Monegro y Sabatini que superaron los 600 ejemplares. Estaría más en la línea de las librerías de Francisco de Mora, Teodoro Ardemans y José de Arroyo con 391, 244 y 237 títulos respectivamente. En el escalón inferior un grupo de librerías que apenas superan los 150 ejemplares: Ribero de Rada con 151; Francisco Eugenio de Moradillo, 139; El Greco, 130; Luis Román, 110; la citada de Ventura Rodríguez, 102; Blas Beltrán Rodríguez con 96; Mariano Salvatierra, 86; Luis Paret y Gómez de Mora cerrarían con 69⁸⁹.

Los porcentajes aproximativos de las materias de la biblioteca se distribuirían de la siguiente forma: 91 libros de arquitectura (31,92 %), 78 títulos de historia, literatura, viajes, mitología y biografías de artistas que formarían el grupo de las lecturas de entretenimiento (27,36 %); otros 40 de materias técnicas auxiliares de la arquitectura como las matemáticas, geometría, perspectiva, astronomía, mecánica... (14,03 %); 30 libros piadosos (10,52 %); un grupo heterogéneo de diferentes aspectos artísticos formado de 25 libros sobre las academias, anatomía, teoría artística, ordenanzas, piedras preciosas, platería y estampas de pintura (8,77 %); y un varios (7,36 %) de diccionarios, agricultura, medicina, derecho civil, monedas...

Como el propio Martín Rodríguez había declarado en diferentes memoriales dominaba el francés, italiano y latín, o por lo menos podía leer estas lenguas. No le faltaban herramientas de traducción. Con el diccionario de Sobrino (60) traducía francés y latín. El de Casas (205) y Franciosini (114) le servían para el italiano, y el *Calepinus* de Salas (190) para el latín. Además el manejo del vocabulario francés-italiano de Alberti di Villanueva (171) le suponía un buen nivel de conocimiento de ambas lenguas. Como es lógico predominan los libros en castellano, acompañados de un buen número de ediciones italianas, francesas y algunas latinas.

La teoría de la arquitectura tenía una buena representación en su biblioteca. De los traductores, comentaristas e intérpretes de Vitruvio conservaba 8 ejemplares: la edición castellana de Urrea (128), las *Medidas del Romano* de Sagredo (39 y 120), un Rusconi (47), 3 más de Barbaro (15, 185 y 255) y la francesa de Perrault (11)⁹⁰. No faltaban la edición castellana de 1582 (27) y la italiana de 1565 (32) de Alberti; dos Cataneo (13 y 184); cuatro de Serlio, 2 de ellas en italiano difíciles de identificar (25 y 28), y dos de Villalpando (26 y 239); otras tantas de Vignola (14, 18, 127 y 271) con la perspectiva del mismo autor (56); la edición de Francisco de Praves del Palladio que poseía Ventura

Rodríguez (VR 18) en 1765 no aparece entre los libros de su sobrino.

La polémica desatada en Francia sobre los antiguos y los modernos fue conocida por Martín Rodríguez a través del ya citado Vitruvio de Perrault y del *Parallèle* de Roland Fréart de Chambray del que tenía tres ejemplares (17, 21 y 183).

Pero la formación de un arquitecto no sólo se nutría de la tratadística teórica. La edificatoria cotidiana generaba unos problemas técnicos que no eran resueltos con las disquisiciones del pensamiento arquitectónico moderno. Necesitaban de textos más específicos con fórmulas y ejemplos cercanos al pragmatismo constructivo. Los tratados de arquitectura práctica le solucionaban los problemas técnicos que se le presentaban en la construcción. La estereotomía o arte de cortar la piedra y madera quedaba explicada en el libro de las bóvedas de Torija (VR 28) que tuvo Ventura en 1765; la geometría arquitectónica en el Arfe y Villafañe (129, 242 y 267); la tradición española de las armaduras en madera era recogida por López de Arenas (57). Otro tratado que tuvo una gran trascendencia en la arquitectura española con claras pretensiones eruditas fue el *Arte y uso de Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás. La posesión de dos de sus ejemplares (125 y 245) prueba que había cubierto con éxito esa falta de manuales teórico-prácticos que adolecía la arquitectura española.

La arquitectura militar ejerció su influencia en estos arquitectos. Frente a obras más clásicas como las de Rojas (126), Fernández Medrano (158, VR 58), Dögen (VR 19), etc... Manuel Martín conocía el ataque de Vauban (VR 103) y las últimas producciones de Pedro de Lucuze (145) y Muller (174).

Los Rodríguez destacaron en la arquitectura efímera. Ventura diseñó el túmulo erigido en las honras fúnebres del cardenal Molina en la iglesia de San Felipe el Real (42) y las arquitecturas fingidas de la entrada en Madrid de Carlos III. Manuel Martín colaboró en el catafalco colocado en la Encarnación para las exequias de Carlos III en 1788. Para ilustrarse sobre esta difícil y cambiante especialidad contaron en su biblioteca con dos clásicos del siglo anterior, como eran el Torre Farfán (110) y los *Tributi ossequiosi* por la boda de Carlos II con María Luisa de Borbón (150). Conocieron las novedades de las construcciones efímeras planteadas en Francia, con las láminas de Blondel (177) de la boda del príncipe Felipe de España con Luisa Isabel de Francia celebrada en París el año 1739; y en Italia, con el libro editado (179) para conmemorar el nacimiento del vástago del entonces infante don Carlos en Nápoles.

El viaje a Italia de Manuel Martín permitió incorporar a su biblioteca varios libros sobre la arquitectura antigua y moderna de Roma y de otras capitales de la península

italica. Se podrían dividir en tres grupos atendiendo a su contenido: las guías, los estudios de arquitectura moderna y las *vedute* de las antigüedades. Por lo general las guías estaban impresas en octava. De carácter multidisciplinar referían los datos esenciales que debía conocer el forastero que visitaba la ciudad. Martín conservaba tres guías de Roma (151, 164 y 203), una de Vicenza (176), otra de Rímini (55) y el *Forestiero illuminato* de Albrizzi (165) dedicada a Venecia. Del segundo grupo son significativos el libro de Desgodetz (12) con los edificios más importantes de Roma delineados en láminas de alta calidad; los tres volúmenes dedicados a Florencia de Ferdinando Ruggieri (253) con precisos dibujos de los monumentos de la capital toscana; la historia de la basílica de San Pedro del Vaticano con lujosas estampas de los proyectos escrita por Filippo Buonanni (237); y las fuentes y jardines de Falda (260). Otros impresos giraban en torno a temas más concretos. Sirvan de ejemplo el catálogo de estampas de G. B. Rossi (259) dedicado a los altares y capillas de las iglesias de mayor renombre de Roma de donde seguro los dos arquitectos extrajeron modelos; el libro de Domenico Fontana sobre el obelisco Vaticano (10) y otras vistas de Roma; la descripción de la Villa Borghese (147) o el que analizaba los daños sufridos por la cúpula de San Pedro (167).

Durante largo tiempo las antigüedades de Italia habían suscitado el interés de los artistas y viajeros europeos. El siglo XVIII vivió una redoblada expectación por los descubrimientos arqueológicos realizados en diferentes lugares de la Antigüedad clásica. Roma conoció el desarrollo de un *vedutismo* renovado por las colecciones de estampas grabadas en calcografías como la conocida de Piranesi. Martín Rodríguez adquirió en Roma alguno de los volúmenes de *Le antichità romane* (186) del veneciano, quizás otro más de vistas de Roma (262) y la colección de estampas de pintura grabadas por sus colaboradores Volpato y Cunego (1)⁹¹. En esta misma línea, aunque de calidad e intencionalidad diferentes, habría que citar el trabajo de Barbault (187), las ruinas de Palmira de Robert Wood (180) y las de Le Roy sobre los restos arquitectónicos griegos (181).

Ventura Rodríguez y Manuel Martín conocieron también la antigüedad a través de los repertorios arqueológicos más importantes de su época. Colecciones ya tradicionales como las de Bartoli y Bellori (5 y 6) habían sido sustituidas por la más codiciada por los eruditos y coleccionistas del occidente europeo, *Le antichità di Ercolano esposte* (2).

Desde el descubrimiento de la ciudad sepultada por el Vesubio la comunidad científica internacional esperó las noticias de las excavaciones arqueológicas promovidas por Carlos III⁹². El 13 de diciembre de 1755 nació la *Reale Accademia Ercolanense* auspiciada por Bernardo

Tanucci, para responder a la demanda de información sobre la empresa arqueológica más importante del siglo XVIII y para neutralizar el monopolio investigativo que había mantenido hasta entonces Octavio Antonio Bayardi. La publicación de los ocho volúmenes de Herculano fue el resultado del trabajo colegiado de los integrantes de esta academia formada por filólogos, numismáticos, anticuarios y hasta por un vulcanólogo. La distribución de la obra fue limitada desde la aparición del primer volumen en 1757. Eran ofrecidos en exclusiva donación a personajes importantes. El propio Tanucci se encargó de dar los permisos para visitar las excavaciones y el Museo de Portici, así como de la distribución de la obra, prohibiendo en todo momento que se pusiera a la venta pública y desconfiando de todo aquel que deseara una segunda copia⁹³. Para Elvira Chiosi esta deficiente difusión fue motivada no sólo por la rivalidad fomentada entre los eruditos de la época, sino también por la política napolitana conducente a enfatizar la figura de Carlos III, a través de la exaltación del favor de la Providencia hacia el soberano, que facilitaba el reforzamiento del estado contra las ingerencias extranjeras y los grupos internos de poder⁹⁴.

La correspondencia semanal entre Tanucci y Carlos III esta repleta de notas de satisfacción y agradecimiento del soberano al ministro por el envío de los ejemplares. Las disertaciones remitidas por el italiano sobre *Le antichità di Ercolano esposte* (Fig. 13) satisfacían la curiosidad del Borbón suponiendo una de sus *mayores diversiones*⁹⁵. Su distribución en España, por donación de la Corona, parece que no fue tan rígida como en el reino de Nápoles⁹⁶. El contenido de una carta fechada el 12 de octubre de 1762 revela que las peticiones de la obra fueron numerosas:

*Te estimo mucho lo que me dizes de que con una polaca toscana me embías cinquenta terceros tomos ligados de las pinturas de Ercolano, pues no puedes imaginarte quanto todos la desean*⁹⁷.

Una de ellas en fecha sin determinar, quizás del año 1780, provenía del pintor de cámara Mariano Salvador Maella *que deseoso de sus adelantamientos en su profesión anhela con vehemencia tener la obra fermosa de las antigüedades de Herculano a cuyo fin es forzoso implorar*⁹⁸. La obra también formó parte de las bibliotecas del padre Feijoo⁹⁹, Felipe de Castro¹⁰⁰, Sabatini¹⁰¹ y de la Academia de San Carlos de Valencia por donación de Carlos III¹⁰²; sin embargo no la hemos encontrado entre los libros de la Academia de San Fernando del inventario de 1793 publicado por Bédat. Ventura Rodríguez fue otro de los privilegiados. En su capital de dote de 1765 aparecían los cuatro primeros volúmenes dedicados a las pinturas de Herculano,

incluido el que había visto la luz ese mismo año. En el inventario de Manuel Martín que estamos analizando, se hallaban los siete libros publicados hasta 1787. Todo parece indicar que Ventura Rodríguez, al igual que sus contemporáneos más ilustres, fue seducido por la llamada de la antigüedad proveniente de los descubrimientos arqueológicos de las ciudades sepultadas por el Vesubio. No sabemos cuándo solicitó los volúmenes de *Le antichità di Ercolano esposte*, si fue antes o después de la llegada a Madrid de Carlos III, pero lo cierto es que los coleccionó hasta su muerte. A pesar de no haber estado nunca en Italia, fue uno de los pocos europeos que pudo contemplar las láminas de los restos exhumados del esplendor clásico. En su estancia en Nápoles Martín Rodríguez pudo solicitar el permiso para visitar las excavaciones y el Museo de Portici, tantas veces vedadas a eruditos de otros países. Otro tema diferente es el estudio del impacto que tuvieron estas láminas en la trayectoria arquitectónica de Ventura Rodríguez y por extensión en el medio artístico madrileño de su época. O si su giro arquitectónico hacia una arquitectura más austera y desornamentada, siempre sobre el sustrato invariable del barroco clasicista romano, fue animado por obras de marcado sentido clasicista como las antigüedades de Herculano.

No podían faltar en la biblioteca de un buen arquitecto tratados técnicos sobre materias imprescindibles para llevar a buen fin el arte de construir. Las matemáticas y geometría ocupaban un lugar destacado en sus lecturas, especialmente porque la docencia desarrollada en la Academia de San Fernando exigía el conocimiento en profundidad de estas ciencias. Sus gustos estaban también dirigidos hacia la perspectiva, hidráulica, mecánica, astronomía y cosmografía. Sirvan de ejemplo de todo ello las aritméticas ya clásicas de Pérez de Moya (198 y 217) o la geometría del jesuita José Zaragoza (43); tratados más en boga como los de Tosca (216), Bails (172 y 173), o el curso de Padilla (211); las máquinas de Besson (24 y 269); el tratado hidráulico (Fig. 14) del redescubridor de las presas de contrafuertes José de Villarreal de Bériz (208)¹⁰³; o las perspectivas de Vignola (56), Bárbaro (266) y del jesuita Pozzo (256 y 263).

Las lecturas de entretenimiento cubren un amplio y variado número de temas. La historia interesaba a estos arquitectos. Los clásicos de Lucano (54), Tácito (94), y Tito Livio (106) se mezclaban en sus estanterías con las *Reflexiones sobre las causas de la grandeza de los Romanos* de Montesquieu (98). Esta obra que analiza las causas de la caída del Imperio Romano fue prohibida por la Inquisición en 1781, cinco años después de su publicación en España. Pecado menor si consideramos que Ventura Rodríguez la pudo adquirir cuando todavía no había pasado por el tamiz de los censores

inquisitoriales¹⁰⁴. Como hombre de su tiempo tuvo tiempo para leer los avatares de la historia de España y América de mano de Mariana (71), Bacallar (93), Solís (265) y López de Ayala con su *Historia de Gibraltar* (76) puesta de moda por los dos fracasados sitios sufridos durante la guerra contra los ingleses. Los grandes autores de la literatura española del Siglo de Oro compartieron lugar en su biblioteca con los contemporáneos. De los primeros no faltan Cervantes (72 y 91), Lope de Vega (85) y Quevedo (162 y 225). Fue uno de los privilegiados que poseyó la edición limitada del *Quijote* (72) ilustrada con láminas dibujadas por Carnicero, Castillo, Ferro y grabadas por Manuel Salvador Carmona y Selma entre otros. De los contemporáneos destacan las obras de Feijoo (134), del excéntrico Fray Martín de Sarmiento (80), Juan de Iriarte (86) y obras de moda en Europa como el teatro de Corneille (157), las comedias de Goldoni (156) y las poesías del señor Metastasio (155).

Ventura y su sobrino atesoraban varios repertorios mitológicos: las fábulas de Ovidio (152), la Iconología de Ripa (29), *Le imagini de i dei* de Vincenzo Cartari (35), las estampas de Michel de Marolles (261) y el *Panteon Mytico* de François-Antoine Pomey (204). Este último autor describió metódicamente las historias e iconografías de los tres grandes grupos de dioses: los celestes, terrestres y marinos. La historiografía moderna ha estudiado las influencias de la mitología en el programa iconográfico de las fuentes del Paseo del Prado madrileño que a buen seguro debieron pasar por estos libros. De entre las estampas de la descripción del ayuntamiento de Amsterdam de Jacob van Campen, una de la diosa Cibeles que decoraba el interior pudo ser uno de los tantos referentes clásicos que influyeron en el cambio estilístico de la fuente de la diosa (Fig. 11). Reese llamó la atención sobre las diferencias que se observaban entre la Cibeles del primer proyecto de Ventura Rodríguez (1776-77), cercana a un grabado de Montfaucon, y la esculpida por Francisco Gutiérrez (1780-82)¹⁰⁵. El giro clásico, como en el caso de la fuente del dios marino, es evidente.

En el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* Rodríguez de Campomanes (104) planteó la

necesidad de crear sociedades de amigos del país para la desarrollo de la economía del estado borbónico. En 1775, diez años después de que naciera la primera de ellas, la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Ventura Rodríguez secundó la iniciativa propugnada por Campomanes en su *Discurso*. Su nombre y el de su buen amigo Felipe de Castro figuran entre los socios fundadores de la Real Sociedad Económica Matritense. Como en el caso de otros artistas que participaron en el impulso ilustrado desconocemos el grado de colaboración del arquitecto en las reformas ilustradas defendidas por la Matritense.

Quien pasara a la historia de la arquitectura española como uno de sus más grandes artífices sintió la curiosidad de conocer las trayectorias biográficas de otros artistas. Ventura Rodríguez coleccionó modelos de comportamientos de los artistas consagrados por la literatura artística. Así disfrutó con la lectura de las biografías de Vasari (234), Palomino (241), Pascoli (188), Baldinucci (135) y Monaldini (123).

Finalmente y para acabar con este repaso descriptivo de la biblioteca que Manuel Martín heredó de su tío Ventura Rodríguez, toca el turno de los libros religiosos. Como sus contemporáneos reconfortó su espíritu con las lecturas piadosas. Los libros devocionales comunes en cualquier biblioteca de su época no son abundantes. En los estantes de su biblioteca también se podían encontrar obras concernientes a la historia de la religión y vidas de santos, a medio camino entre la historia y la religión. Entre las primeras gustaban de leer al polémico Jacobo Benigno Bossuet (1627-1704). Las autoridades religiosas habían prohibido desde 1755 su *Historia de las variaciones de las Iglesias protestantes* traducida al español en 1737 (74), extendiendo el veto a las personas que gozaban de licencia para leer libros prohibidos¹⁰⁶. Ventura Rodríguez conservó esta obra expurgada por la Inquisición, que descubría las aproximaciones entre teólogos y escritores del mundo católico y protestante. La posesión de estos comprometidos libros delata un espíritu inquieto e inconformista, en busca de respuestas a los misterios divinos a través de cauces ajenos a la iglesia oficial de su tiempo.

APÉNDICE DOCUMENTAL

La identificación de los libros de la biblioteca de Ventura Rodríguez y de Manuel Martín Rodríguez se ha realizado bajo unos criterios prácticos que no incluye una descripción bibliográfica pormenorizada de cada título. Se ha tratado de identificar el autor, el título y el lugar y año de edición. Las dificultades para precisar la mención de edición se han superado con el cruce de datos entre los dos inventarios, y sobre todo, con los apuntes aportados en el segundo sobre el formato de los libros. En algunos casos, lo genérico del título transcrito ha impedido una identificación precisa como sucede con las Maravillas de Roma (91), obra muy reeditada por diferentes autores, o con las biografías de Santos que ofrecían la posibilidad de más de un autor. En otros, los precios de la tasación de los libros nos han ayudado a descartar o decantarnos por una edición determinada. La transcripción completa del texto posibilitará al investigador corregir e identificar todos los errores que sin duda hemos cometido. Finalmente indicar que los textos entre paréntesis corresponden a nuestras propuestas de identificación.

Documento 1.

La biblioteca de Ventura Rodríguez en 1765. Entradas que no aparecen en la biblioteca de Manuel Martín Rodríguez.

(6) *Roma subterranea, en ciento y cinquenta r.^s.....50*

(Antonio BOSIO, *Roma sotterraneanella quale si tratta de'suoi cimiterij*, Roma, 1632 ó 1650).

(9) *Otro sin autor en frances tratado de fortific.^s en treinta.....30*

(10) *dos tomos tratado de ydraulica en ochenta.s80*

(¿Bernard Forest de BELIDOR, *Architecte hydraulique*, París, 1737-1750?).

(12) *Un tomo de diferentes plant.^s y algunos alzados echas a mano, en treinta r.^s30*

(13) *Otro exsequias en Roma à Luis primero en diez10*

(Distinta relazione del Catafalco eretto nella R. Chiesa di S. Giacomo de' Spagnoli per la morte de Luigi I Monarca delle Spagne, Roma, 1724).

(18) *Otro en folio Andrea Peladio de Architectura, en treinta.....30*

(Andrea PALLADIO, *Libro primero de la Architectura. Que trata de los cinco órdenes para fabricar, y otras advertencias, Traduzido de Toscano en Castellano, por Francisco de Praues*, Valladolid, 1624).

(19) *Otro degen de architectura militar, en treinta y seis r.^s.....36*

(Matthias DÖGEN, *L'architecture militaire moderne, ou fortification: confirmée par diverses histoires tant anciennes que nouvelles, & enrichie des figures des principales fortesses qui sont en l'europa*, Amsterdam, 1648. Puede tratarse de uno de los libros de arquitectura militar que no he podido localizar en el inventario de Manuel Martín Rodríguez por falta de datos).

(23) *Oras de la Reyna d.^a Maria Luisa en ocho.....8*

(Relación verdadera donde se declara y da cuenta la grandeza con que se celebraron las honras de la Reyna Doña María de Borbón el día 22 y 23 de Marzo de 1689, Madrid, 1689).

(28) *Torija de Bobedas, en doce.....12*

(Juan de TORIJA, *Breve tratado de todo Genero de bobedas Asi Regulares como yrregulares execucion de obrarlas y Medirlas con singularidad y Modo Moderno observando los preceptos Canteriles de los Maestros de Architectura*, Madrid, 1661).

(39) *Ferrari Historia de plantas en treinta.....30*

(Giovanni Battista FERRARI, *Flora; ouero, Cultura di fiori*, Roma, 1638).

(49) *Otro Borromini, descrip.ⁿ de la Yg.^a de Roma, en ciento y ochenta.....180*

(Francesco BORROMINI, *Opera cavata da suoi originali cioè la chiesa, e fabrica della Sapienza di Roma*, Roma, 1720).

(51) *Seis tomos en pasta de la distribuz.ⁿ de los premios de S.ⁿ fernando, en ciento y cinquenta.....150*

(Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1754, 1755, 1756, 1757, 1760 y 1763).

(52) *triunfo maior de Alcides en ocho r.^s.....8*

(Francisco SCOTTI FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, *El Triunpho Mayor de Alcides. Fiesta que se ha de representar a Sus Magestades en el Real Coliseo del Buen Retiro*, Madrid, 1760).

(53) *Estatutos de la Academia de S. fernando en diez.....10*

(Estatutos de la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1754, 1757 ó 1759).

(58) *Un Tomo Rudimentos Jeometricos en veinte y quatros.....24*

(Sebastián FERNÁNDEZ MEDRANO, *Rudimentos geométricos y militares que propone al estudio y aplicación*

- de los profesores de la Milicia, Bruselas, 1677).
- (59) *Otro Arquitectura militar sin autor en ocho*.....8
- (61) *Otro de fortificaz.ⁿ en frances en treinta y seis*.....36
- (62) *Otro Descricion de Ungria, en treinta r.^s*.....30
(S. ARMENDARIZ, *Descricion de las plazas de ambas Ungrias y la Croacia, conquistadas por las Armas Cesareas desde el año de 1683 hasta todo el de 86*, Madrid, 1686).
- (84) *Rugiedo de fortificaz.ⁿ en veinte*.....20
(Pietro RUGGIERO, *La militare architettura, overo, Fortificatione moderna*, Milán, 1661).
- (89) *Nagadan de miniatura, en tres*.....3
(Juan Cyrilo MAGADAN, *Noticia experimental para practicar la miniatura, empastado, iluminación, aguadas y pastel*, Madrid, 1754).
- (91) *Maravillas de Roma en ocho*.....8
(Cualquiera de las guías de la ciudad de pequeño fomato).
- (93) *dos estadal de Villajos, en seis*.....6
(Matheo SÁNCHEZ DE VILLAJOS, *Estadal de agricultura o práctica del primer libro de Euclides, preciso para medir, apear, tasar y conservar las heredades del campo*, Madrid, 1744 y 1752).
- (96) *Una Aresmetica deseada en quatro*.....4
(Francisco CASSANY, *Aritmetica deseada, breves y claros methodos para instruirse por sí mismo*, Madrid, 1763).
- (100) *Un Numa pompilio en quatro*.....4
(PLUTARCO, *Vida de Numa Pompilio, segundo Rey de los Romanos*, múltiples ediciones).
- (103) *Vauban de fortificaz.ⁿ en seis*.....6
(Sebastien LE PESTRE, marqués de Vauban, *Tratado de la defensa de las plazas*, Cádiz, 1743).

Documento 2.

La biblioteca de Manuel Martín Rodríguez en 1787. Los libros que aparecen en la de su tío se identifican con las abreviaturas VR. AHPM, pr. 20.842, fs. 100-113 v.

- (1) *Un libro de coleccion de estampas en marca imper.^l de Golpateco y Cunego en*..... 1.800
(Domenico CUNEGO y Giovanni VOLPATO, *Schola Italica Picturae*, Roma, 1773).
- (2) *Obras del Herculano en fol.^o m.^{or} en pasta ocho tomos a tresc.^{tos} r. cada uno*..... 2.400
(*Le antichità di Ercolano Esposte*, Nápoles, 1757-1779. En la fecha del inventario sólo se habían publicado siete de los ocho volúmenes, cinco dedicados a la pintura [I, 1757; II, 1760; III, 1762; IV, 1765; VII, 1779] y dos a la escultura [V, 1767; VI, 1771]. Lo cual hace pensar que se incluyese en este lote el libro de estampas de Luigi Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Nápoles, 1756; ambos títulos aparecen entre los bienes de Ventura Rodríguez en 1765. VR 7 y 8).
- (3) *Anfiteatro de Flabio de Carlos Fontana un tomo en pasta en*.....20
(Carlo FONTANA, *L'anfiteatro Flavio descritto è delineato*, La Haya, 1725).
- (4) *La Galeria de Amsterdam por Jacoba Vamcampen un tomo*.....300
([Jacob van CAMPEN], *Architecture, peinture et sculpture de l' Hôtel de ville d'Amsteldam, représentée en CIX. figures en taille douce*, Amsterdam, 1719).
- (5) *Admiranda romanorum antiquarum en pasta, un tomo*.....350
(Pietro Santi BARTOLI, *Admiranda romanorum antiqvitatvm ac veteris scvlptvrae vestigia anaglyphico opere elaborata, ex marmoreis exemplaribvs quae Romae adhvc extant, in Capitolio, aedibvs, hostisque virorum principvm ad antiqvm elegantiam a Petro Sancti Bartolo delineata incisa, in quibvs plvrima ac praeclarissima(...) Io. Petri Bellorii illvstrata*, Roma, 1693).
- (6) *Descric.^{on} de la Columna Trajana en pasta un tomo p.^r Pedro Santi Bartoli en*.....370
(Pietro Santi BARTOLI, *Colonna Traiana eretta dal Senato è Popolo Romano all'Imperatore Traiano Augusto (...) sotto ciascuna immagine, accrescivta di medaglie, inscrittioni, e trofei, da Gio. Pietro Bellori*, Roma, [1673]. VR 5).
- (7) *Pinturas de Rafael de la Galeria del Vaticano con el Prospecto Imbentado p^r Carlos Marata un tomo en pasta*.....280
(Bartolomé URBANI, *Memorie de'risarcimentti fatti nelle stanze di Raffaello nel Palazzo Vaticano dal Cav.C. Maratti*, 1703).
- (8) *La Galeria de Anibar un tomo en pergamino en*.....250
(*Galeriae farnesianae icones Romae in aedibus serenissimi Ducis Parmensis ab Anibale Carracio coloribus*

- expressae a Petro Aguila delineatae et incisae et Joan Jacobi de Rubeis typis excussae*, Roma, 1674).
- (9) *Varios bajos relieves del ant.º un tomo en pergamino apaisado con veinte y cinco láminas en.....200*
- (10) *Trasportatione del Obelisco vaticano por Domenico Fontana tres tomos en pergamino iguales a ciento cinquenta r.....450*
(Domenico FONTANA, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto V*, Roma, 1590).
- (11) *Vitruvio por M. Perroul un tomo en pasta en.....300*
(Marco VITRUVIO POLION, *Les dix livres d'architecture*, [traducción de Claude Perrault] París, 1673, 1674, 1684 o Amsterdam, 1681. He descartado la traducción de José Castañeda por venderse en la Academia de San Fernando a un precio muy inferior).
- (12) *Desgodetz un tomo en pasta.....300*
(Antoine Babuty DESGODETZ, *Les édifices antiques de Roma dessinés et mesurés très exactement*, primera edición de París 1682).
- (13) *Pietro Cataneo un tomo en pergamino.....30*
(Pietro CATTANEO, *I quattro primi libri di architettura*, Venecia, 1554. VR 41).
- (14) *Vignola con el amphiteatro de Flavio el Puerto de trajano, Arcos de triunfo el Vaticano [falta] un tomo en Pasta.....180*
(Por el alto precio de la tasación podría tratarse del *Livre Nouveau* editado en París el año 1767 con láminas de Blondel. Ver n.º 18, 127 y 271).
- (15) *Vitruvio por Daniel Barbaro un tomo en pergamino en.....240*
(Marco VITRUVIO POLION, *I dieci libri dell'architettura, tr. et commentati da monsignor Barbaro*, 1.ª ed., Venecia, 1556. Resulta difícil discernir qué ediciones del patriarca de Aquileya poseía Manuel Martín Rodríguez. De los tres ejemplares que guardaba el n.º 255 pudiera tratarse de la primera edición en gran formato. Los n.ºs 15 y 185 se repartirían entre las ediciones de diferentes idiomas y características de 1567, 1584, 1629, 1641 y 1747. Ver n.º 185 y 255. VR 47).
- (16) *Romani Collegii Societatis Jesu museum por el P.º Kirquer un tomo en pergam.º en..... 100*
(Atanasio KIRCHER, *Romani collegii Musaeum celeberrimum publice luce expositum*, Amsterdam, 1678).
- (17) *Paralelo dela arquitectura antigua y mod.ª un tomo en pasta en.....100*
(Roland FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq Ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et De Lorme comparez entre eux*, París, 1650. Ver n.º 21 y 183. VR 16).
- (18) *Vignola yustrado un tomo a la rustica.....50*
(Giacomo BAROZZI VIGNOLA, *Il Vignola illustrato. Proposto da Giambattista Spampani, e Carlo Antonini*, Roma, 1770. Ver n.º 14, 127 y 271).
- (19) *Varios dibujos de bustos y Jarrones de lapiz en un tomo de tafilete encarnado m.º a f.º en.....180*
- (20) *Arquitec.ª de Montani un tomo en pasta.....400*
(Giovanni Battista MONTANO, *¿Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico*, Roma, 1636 ; o *Li cinque libri da architettura di Gio. Battista Montani Milanese*, Roma, 1691?. Ver n.º 258).
- (21) *Paralelo de la arquitect.ª antig.ª y mod.ª añadido un tomo en Pasta.....120*
(Cualquiera de las tres ediciones aumentadas publicadas en París del libro de Roland FRÉART DE CHAMBRAY. La que introduce el estudio de la columna Trajana de 1702, y dos más, de 1766 y *sine data*, que describen los pedestales de los cinco órdenes. Ver n.º 17 y 183).
- (22) *Cortes de las Piedras por J. B. de la Rue arquitecto un tomo en pasta.....420*
(Jean Baptiste de LA RUE, *Traité de la coupe des pierres, où par une méthode facile & abrégée, l'on peut aisément se perfectionner en cette science*, 1.ª ed. París, 1728).
- (23) *Varios dibujos y estampas un tomo viejo grande en pergamino.....150*
- (24) *Teatrum machinarum nobum un tomo en Pasta.....231*
(Jacques BESSON, *Teatrum instrumentorum et machinarum*, Lión, 1578 ó 1582. Ver n.º 269).
- (25) *Serlio de Arquitectura impreso en Benecia un tomo en pasta.....160*
(Imposible precisar de qué libro y edición se trata).
- (26) *Serlio traducido por Fran.º Villalpando impreso en Toledo un tomo en perg.º120*
(Sebastiano SERLIO, *Tercero y quarto libro de architectura*, Toledo, ¿1552, 1563 ó 1572?. Ver n.º 239. VR 45).
- (27) *Leon Bautista Alberto un tomo en pergam.º ediccion de mil quinientos sesenta y cinco.....120*

- (Leon Battista ALBERTI, *L'architettura di Leon Batista Alberti; tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli. Con la aggiunta de disegni. Et altri diversi trattati del medesimo autore*, Florencia o Venecia, 1565. VR 44).
- (28) *Serlio de architettura un tomo en quarto en pergamino cinq.^{ta} r.^a50*
(Tampoco se puede precisar de qué libro y menos aún de qué edición se trata. VR 42).
- (29) *Cesar Ripa Iconologia un tomo en quarto en pergam.^{no} grueso.....60*
(Cesare RIPA, *Iconología*. VR 70 y 83).
- (30) *Filosofia Secreta de Moia un tomo en quarto en pergam.^{no}24*
(Juan PÉREZ DE MOYA, *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, provechosa: a todos estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, las ediciones en 4º son las de Madrid, 1585 y 1673 y Alcalá de Henares, 1611).
- (31) *Centon epistolar un tomo en quarto en pergamino.....16*
(Juan Antonio de VERA y FIGUEROA, *Centon epistolario del Bachiller Fernan Gomez de Cibda Real Físico del mui poderoso e sublimado Rei Don Juan el segundo*, Burgos, 1499. Según Palau esta obra se imprimió en Venecia a principios del siglo XVII; el autor del fraude sería Juan Antonio de Vera y Figueroa conde de la Roca, aunque también se la han atribuido a Gil González Dávila).
- (32) *Alberto de Arquitectura ediccion de mil quinientos ochenta y dos.....12*
(León Battista ALBERTI, *Los diez libros de Architectura*, Madrid, 1582. VR 64).
- (33) *Rojo de Piedra preciosa ediccion de mil setec.^{os} quar.^{ta} y siete.....16*
(Juan Bernardino ROJO, *Theurgia general y especifica de las graves calidades, maravillas, virtudes, y apreciable conocimiento de las mas preciosas Piedras del Universo: una breve explicacion de los enigmaticos colores: un discvrso ilustrado giganteo y los raros hechos del obispo fingido griego, Legatus à Latere*, Madrid, 1747).
- (34) *Cinco excelencias del Spañol por Fr Benito Peñalosa en quarto ediccion de mil seiscientos diez y nueve en doce r.^a.....12*
(Benito de PEÑALOSA y MONDRAGÓN, *Libro de las cinco excelencias del español que despveblan a España para sv mayor potencia y dilatación. Pondéranse para que mejor se adviertan las causas del despueblo en España; y para que los lugares despoblados de ella se habiten y sean populosos*, Pamplona, 1629. No existe ninguna edición de 1619).
- (35) *Cartari le ymagini dei de gli antichi en octavo ediccion de mil quinientos ochenta y uno en.....18*
(Vincenzo CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi, nelle qvali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi*, Lyon, 1581).
- (36) *Arte de la Pintura su antigüedad y grandezas por Fran.^{co} Pacheco en octavo grueso en pergam.^{no} ediccion de mil seiscientos quar.^{ta} y nueve.....16*
(Francisco PACHECO, *Arte de la pintura, su antigvedad y grandezas*, Sevilla, 1649).
- (37) *d^r Juan Baut.^{ta} Vinercato de Gli horologi solari en quarto delgado en pergamino en10*
(Giovanni Battista VIMERCATO, *Dialogo Del Molto Rever.^{do} P. Don Gio. Battista Vimercato Milanese Monaco Di Certosa De Gli Horologi Solari: Nel Qvale s'insegna il modo da fabricar tutte le sorti di horologi*, Venecia, 1566, [1567], 1585 o Padua, 1672).
- (38) *Pedro Apiano de Cosmografía en quarto en Pasta en.....12*
(Pedro APIANO, *Libro de Cosmographia*, Amberes, 1548 ó 1575. VR 60).
- (39) *Medidas del Romano en quarto en pergam.^{no}10*
(Diego de SAGREDO, *Medidas del Romano: necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas Columnas Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, 1526, 1549, 1564 o Lisboa, 1541 y 1542. Ver n.º 120. VR 81).
- (40) *Herone moti spirituali en quarto en Pergamino en.....12*
(HERON DE ALEJANDRÍA, *Gli artifitiosi et cvriosi moti spiritali di Herrone. Tradotti da m. Gio. Battista Aleotti d'Argenta. Aggiontoui dal medesimo Quattro theoremi non men belli, & curiosi de gli altrj. Et il modo con che si fã artificiosamente salir vn canale d'acqua viua, ò morta, in cima d'ogn'alta torre*, Ferrara, 1589 o Bologna, 1647).
- (41) *Palanco en quarto en pergamino en.....12*
(¿Juan Claudio AZNAR DE POLANCO, *Aritmetica inferior y geometría práctica y especulativa ; Origen de los nacimientos de las aguas dulces y gordas de esta coronada villa de Madrid: sus viejos subterráneos, con la noticia de las fuentes públicas y secretas de las casas de señores y particulares*, Madrid, 1727?).
- (42) *Honras del Carden.^l molina en quarto.....8*
(Fray Francisco Antonio BALLESTEROS, *Relación del fallecimiento, entierro y suntuosas honras, que a la memoria del Cardenal de Molina y Oviedo, Obispo de Málaga, consagró el Consejo de Castilla*, Madrid, 1745).

- (43) *Euclides nuebo-antiguo en quarto en pergamino.....30*
(José ZARAGOZÁ, *Euclides Nuevo-Antiguo. Geometria especulativa y práctica de los Planos y Solidos*, las ediciones en cuarto son las Valencia, 1671, 1678, 1723; Madrid, 1678 y Zaragoza, 1723. VR 79).
- (44) *Fabreti de Agnis et Aqueductibus en quarto en Pasta en.....22*
(Raffaele FABRETTI, *De aqvis et aquaeductibus veteris. Romae dissertationes tres*, Roma, 1680).
- (45) *Fabreti Apologema en quarto en Pasta en.....22*
(Raffaele FABRETTI, *Ad Iacobvm Gronovium apologema in eiusque Titivilitia sive Somnia de Tito Livio animadversiones antea edite sub nomine Iasitheï*, Nápoles, 1686).
- (46) *I pregi delle belle Arti en quarto en pasta en.....10*
(*I Pregi delle belle arti celebrati in Campidoglio pel solenne concorso tenuto dell'insigne Accademia del Disegno di San Luca*, Roma).
- (47) *Rusconi de Arquitectura en quarto en pasta en.....56*
(Marco VITRUVIO POLION, *Della architettura, di Gio. Antonio Rusconi con centosenta figure disegbate dal medesimo, secondo i precetti di Vitruvio, e con chiarezza, e breuità dichiarate, libri dieci*, Venecia, 1590. Otra edición aumentada en 1660).
- (48) *Custo lipsio Saturnales en quarto en pergamino en.....12*
(Justo Lipsio, *Satvralivm sermonvm libri dvo, qui de gladiatoribus*, varias ediciones en cuarto. VR 71)
- (49) *Castramentacion de los romanos en quarto crecido en pergam.^{no}16*
(Guillermo de CHOUL, *Los discvrsos de la religion, castramentacion, asiento del Campo, Baños y exerçios de los Antiguos Romanos y Griegos.Traduzido en Castellano de la lengua Françesa por el Maestro Balthasar Perez del Castillo*, Lión, 1579. VR 38).
- (50) *Arte Cisoria del Marq.^l de Villena en quarto en pergamino en.....8*
(Enrique de ARAGÓN, marqués de Villena, *Arte Cisoria, o Tratado del arte de cortar del cuchillo*, Madrid, 1766).
- (51) *Plinio Historia nral. dos tomos en f.º en pergam.^{no} en.....75*
(Cayo PLINIO el Viejo, *Historia Natvral.Tradvcida por el Licenciado Geronimo de Hverta*, Madrid, 1624-29. VR 4).
- (52) *Descripcion del R.^l mon.^{no} de s.ⁿ Lor.^{no} del Escorial por el P.^e Fr. Fran.^{co} de los Santos en fol.º en pergam.^{no} en.....30*
(Fray Francisco de los SANTOS, *Descripción breve del Monasterio de S.Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1657, 1667, 1681 ó 1698. Ver n.º 61 y 182. VR 33).
- (53) *Arquitect.^{ra} militar de Gabrielo Busca milanés en fol.º en perg.^{no} en.....24*
(Gabiello BUSCA, *Della architettura militare*, Milán, 1601. VR 31).
- (54) *Lucano Hist.^{na} del triumbirato en f.º en Pergam.^{no} en.....30*
(Marco Anneo LUCANO, *Historia de Roma*, Burgos, 1578 [incluye la *Historia del Triunvirato*]. VR 26).
- (55) *La antigued.^d de Rimino en folio en pasta en.....30*
(Raffaele ADIMARI, *Sito Riminese, dove si tratta della Città e sue parti (...) di tutte le chiese ecc. e nella parte seconda dell'antichità della città e della nobilità delli huomini e delle donne illustri*, Brescia, 1616).
- (56) *Prespectiva de Vignola en pasta en.....45*
(Giacomo BAROZZI VIGNOLA, *Le dve regole delle prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola, con i comentarij del r.p.m. Egnatio Danti*: 5 ediciones posibles, las de Roma en 1583, 1611 y 1644; Siena, 1635 y Bolonia, 1682. VR 43).
- (57) *Arenas de carpinteria en f.º en perg.^{no}24*
(Diego LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la Carpintería de lo blanco y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la Geometría y puntas de compás*, Sevilla, 1633 ó 1727).
- (58) *Diccionario por Moredi diez tomos en pasta Adiccion de Paris del año de mil setez.^{os} cinq.^{ta} y tres en ochocientos r.⁵800*
(Luis MORERI, *El gran Diccionario histórico, o Miscelánea curiosa de la Historia sagrada y profana*, París, 1753. VR 3).
- (59) *Diccionario de lengua castellana en f.º en pasta en.....55*
(*Diccionario de la lengua castellana... reducido en un tomo para su más facil uso*, Madrid, 1780 ó 1783).
- (60) *Diccionario p.^r Sobrino, tres tomos en quarto crecido en pergam.^{no} en.....75*
(Francisco SOBRINO, *Sobrino aumentado, o nuevo diccionario de las lenguas Española, Francesa y Latina*,

Amberes, 1769, 1776 ó 1780).

- (61) *Descrip.^{on} del R.^o mon.^o de s.ⁿ Lorenzo del Escorial p.^o fr. Fran.^{co} de los Santos en fol.^o en pergam.^{no} en.....40*
(Ver n.º 52 y 182).
- (62) *Quinto Curcio en Romance en f.^o en pergamino en.....30*
(Quinto CURCIO, *Historia de Alejandro Magno*, varias ediciones en folio. VR 22).
- (63) *Esped.^{te} del Obispo de Cuenca en f.^o en pergam.^{no} en.....15*
(Isidro de CARVAJAL y LANCASTER, *Expediente del Obispo de Cuenca*, Madrid, 1788).
- (64) *Historia de nra sra de la Almud.^{na} en folio en pergam.^{no} en quince r.^s.....15*
(Juan de VERA TASIS y VILLARROEL, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*, Madrid, 1692).
- (65) *Flos Sanctorum de Villegas duplicado en folio en pergamino.....50*
(Alonso de VILLEGAS, *Flos Sanctorum Nuevo*, múltiples ediciones en folio).
- (66) *Villegas Historia de los Patriarcas y Profetas en folio en pergam.^{no} de setecientos veinte y quatro en.....35*
(Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum, y historial general, en que se escribe la vida de la Virgen Sacratissima Madre de Dios, y Señora Nuestra: y los santos antiguos, que fueron antes de la venida de nuestro Salvador al mundo: collegidas assi de la Divina Escritura, como de los que escriven acerca desto los sagrados doctores, y otros autores graves, y fidedignos*, Barcelona, 1724).
- (67) *Historia de Toledo dos tomos en folio en pergamino se seiscientos cinquenta y quatro en.....30*
(Pedro de ROJAS, *Historia de la imperial, nobilissima, inclita y esclarecida ciudad de Toledo... fyndación, antigvedades, grandezas... Vidas de sus Arçobispos y Santos; y otras cosas memorables de su Ciudad y Arçobispado. Parte Primera*, Madrid, 1654. VR 20).
- (68) *Luz de verdades catolicas en folio en pergamino de setz.^{os} tr.^{ta} y uno.....15*
(Juan MARTÍNEZ DE LA PARRA, *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana, que siguiendo la costumbre de la casa profesa de la Compañía de Jesús de México, todos los jueves del año ha explicado en su Iglesia*, Madrid, 1731. VR 25).
- (69) *Catecismo de la Personas de Juicio dos tomos en octavo en perg.^{no} en.....12*
(Pons Augustin ALLETZ, *Principios fundamentales de la religión, o catecismo de las personas de juicio, traducido por D. Francisco Mariano Nipho*, Madrid, 1778).
- (70) *Origen de la Lengua Española dos tomos en octavo en pergam.^{no}.....14*
(Gregorio MAYÁNS y SISCAR, *Orígenes de la lengua española, compuestos por varios autores*, Madrid, 1737).
- (71) *Mariana Hist.^{na} de España tres tomos en fol.^o en pergam.^{no} en.....80*
(Juan de MARIANA [Manuel Joseph Medrano], *Historia general de España*, Madrid, 1733-34 y 1741. VR 24).
- (72) *D.ⁿ Quijote quatro tomos en f.^o en pasta en.....300*
(Miguel de CERVANTES, *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha... Nueva Edición Corregida por la Real Academia Española*, Madrid, 1780).
- (73) *Relacion de la America meridion.^l cinco tomos en quarto maior en pasta en.....200*
(Jorge JUAN, *Relación histórica del viage a la América meridional hecho por orden de S. Mag. para medir algunos grados de meridiano Terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera Figura y Magnitud de la Tierra con otras varias Observaciones Astronómicas y Phísicas*, Madrid, 1748).
- (74) *Bosuet historia de variantes quatro tomos en octavo m.^f en Pasta en noventa r.^s.....90*
(Jacobo Benigno BOSSUET, *Historia de las variaciones de las Iglesias protestantes, nuevamente traducida según el original francés, impreso en París*, 1730, Amberes, 1737).
- (75) *Bosuet hist.^{na} universal dos tomos sueltos en octavo en pasta.....12*
(Jacobo Benigno BOSSUET, *Discurso sobre la Historia Universal, para explicar la continuación perpetua de la Religión, y las varias mutaciones de los Imperios*, Madrid, 1767).
- (76) *Historia de Gibraltar en quarto en pasta en diez y seis r.^s.....16*
(Ignacio LÓPEZ DE AYALA, *Historia de Gibraltar*, Madrid, 1782).
- (77) *Rollin histor.^a de las Ciencias y Artes tres tomos en quarto en Pasta.....60*
(Carlos ROLLIN, *Historia de las Artes, y Ciencias que escribió en francés, a continuación de su Historia de las Monarchias Antiguas... Traducida al español por don Pedro Josef de Barreda y Bustamante*, Madrid, 1787).
- (78) *Gramatica de Nebrija en quarto en pasta en.....10*
(Antonio de NEBRIJA, *Gramática*).
- (79) *Obras de Gerardo Lobo en quarto en pasta en.....12*

- (Eugenio Gerardo LOBO, *Obras poéticas*, varias ediciones en 4^o).
- (80) *Sarmiento obra Postuma un tomo en quarto suelto en pasta en.....8*
(Fray Martín de SARMIENTO, *Obras posthumas. Tomo primero, Memorias para la historia de la poesía, y poetas españoles, dadas a luz por el Monasterio de S. Martín de Madrid*, Madrid, 1775).
- (81) *Coment.^{no} de Julio Cesar en quarto en pergam.^{no} en quar.^{ta} y cinco r.^s45*
(Cayo Julio CÉSAR, *Epítome floreado de los Comentarios. Por Don Carlos Bonyeres*, Varsovia, 1647. VR 92).
- (82) *Carta Pastoral de Lorenzana en quarto m.^{or} pasta en.....10*
(Francisco Antonio LORENZANA y BUITRÓN, *Carta pastoral dirigida a las religiosas de los Conventos de nuestra filiación*, México, 1769).
- (83) *Concilios Provinciales en Mejico dos tomos en quarto m.^{or} pasta en treinta r.^s30*
(Francisco Antonio LORENZANA y BUITRÓN, *Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la muy noble ciudad de México en 1555 y 1565*, México, 1769-70)
- (84) *Historia de nueva España por Lorenzana en quarto m.^{or} pasta.....15*
(Francisco Antonio LORENZANA y BUITRÓN, *Historia de Nueva España, escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*, México, 1770).
- (85) *Obras de Lope de Vega, veinte y un tomos en quarto m.^r en pasta en.....430*
(LOPE DE VEGA, *Colección de las obras sueltas así en prosa, como en verso*, Madrid, 1776-1779).
- (86) *Iriarte obras sueltas dos tomos en quarto maior en pasta en.....50*
(Juan de IRIARTE, *Obras sueltas publicadas en obsequio de la Literatura, a expensas de varios Caballeros amantes del ingenio y del mérito*, Madrid, 1774).
- (87) *Obras de mens un tomo en quarto maior en pasta en treinta.....30*
(Antonio Rafael MENGES, *Obras, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*, Madrid, 1780).
- (88) *Cronicas de d.^a Pedro Niño y Colecc.^{on} de cast.^a tres tom.^s en quarto m.^{or} en pasta en.....80*
(Gutierre DÍEZ DE GÁMEZ, *Crónica de don Pedro Niño, conde de Buelna*, Madrid, 1782; dentro de la colección de las crónicas y memorias de los Reyes de Castilla, tomo 3).
- (89) *Las Eglogas de Juan de Mena en quarto m.^r en pasta en veinte.....20*
(Juan de MENA, *Coplas*).
- (90) *Socorro de los Pobres en quarto en pasta en.....15*
(Juan Luis VIVES, *Tratado del socorro de los pobres compuesto en latín por el Doctor Juan Luis Vives, traducido en castellano por el Dr. Juan de Gonzalo, Nieto, Ivarra*, Valencia, 1781).
- (91) *Persiles y Segismunda dos tomos en pasta en octavo m.^r en.....25*
(Miguel de CERVANTES, *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, 1781. VR 85).
- (92) *Villeg.^s obra en verso dos tomos en octavo m.^r en.....30*
(¿Estevan Manuel de VILLEGAS, *Las Eróticas y traducción de Boecio*, Madrid, 1774?).
- (93) *Coment.^{nos} de la Guerra de España dos tomos en octavo m.^{or} en pergamino en veinte r.^s20*
(Vicente BACALLAR y SANNA, *Comentarios de la guerra de España e historia de su Rey Phelipe V el Animoso desde el principio de su reynado hasta la paz general del año de 1725*, Génova, 1725. VR 78).
- (94) *Cornelio tacito en quarto en pergamino en diez r.^s10*
(Cayo Cornelio TÁCITO, *Obras*, Amberes, 1613. VR 73)
- (95) *Mateo, muerte de Enrique quarto en octavo en pergam.^{no} en.....3*
(Pedro MATHEO, *Historia de la muerte de Enrico el Grande, quarto rey de Francia de este nombre*, Madrid, 1625 ó 1628. VR 97).
- (96) *Obras del P.^e Leon en octavo en perg.^{no} en.....5*
(Fray Luis de LEÓN, *Obras propias i traduciones... con la paráfrasis de algunos salmos y capítulos de Job*, Valencia, 1761 ó 1785. VR 67).
- (97) *Declamac.^{as} castellanas en octavo en perg.^{no} en.....5*
(Gabriel BOCANGEL y UNZUETA, *Declamaciones castellanas*, Madrid, 1639 ó 1748).
- (98) *Grandezas de los Romanos en octavo en Pasta en siete r.^s7*
([MONTESQUIEU], *Reflexiones sobre las causas de la grandeza de los Romanos y los que dieron motivo a su decadencia*, Madrid, 1776).
- (99) *Viage de España cinco tomos sueltos en octavo a la rustica en.....30*
(Antonio PONZ, *Viage por España*, Madrid, 1772-1794).
- (100) *Defensorio de las monedas antig.^{as} en octavo en pergam.^{no} en.....4*
(Vicente de CAMPOS y GONZÁLEZ, *Defensorio de las monedas antiguas de oro y plata de España y*

demostración de las labradas desde el año 1700 hasta el de 1746 evidenciándose lo cierto de su ley, peso, valor y figura, Madrid, 1759).

(101) *Compendio de la Sfera y uso del Globo en.....4*

(Esteban del ESPINOY, *Compendio de la esfera y uso del globo*, Madrid, 1768).

(102) *Parnaso español, nueve tomos en octavo en pasta nov.^{ta} r.^s90*

(*Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, 1768-1778).

(103) *Floresta española tres tomos en octavo en pasta en.....15*

(Melchor de SANTA CRUZ DE DUENAS, *Floresta española... continuada por Francisco Asensio*, Madrid, 1769).

(104) *Industria popular en octavo en pergam.^{no} en.....5*

(Pedro RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid, 1744).

(105) *Apendice de le educaz.^{on} Popular tres tomos en octavo en pasta en.....24*

(Pedro RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, *Apéndice á la educación popular*, 1775-1776).

(106) *Las Decadas de tito livio en octavo en pasta en.....70*

(Tito LIVIO, *T. Liuii Patauini Historici ab vrbe condita decadis prime*, Salamanca, 1533).

(107) *Metodo Geografico dos tomos en octavo en pasta en.....18*

(¿Tomás LÓPEZ, *Principios geográficos aplicados al uso de los Mapas*, Madrid, 1775-1778?).

(108) *Empresas Politicas de saabedra en quatro abultado en pergamino en.....30*

(Diego de SAAVEDRA y FAJARDO, *Idea de un Príncipe Christiano. Representada en 100 Empresas*, múltiples ediciones. VR 68).

(109) *Republica literaria en octavo en perg.^{no} en.....4*

(Diego de SAAVEDRA y FAJARDO, *Republica literario*, varias ediciones).

(110) *Fiestas de la S.^{ta} Ig.^a de Sevilla en f.^o en pergam.^{no} en..... 15*

(Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando*, Sevilla, 1671. VR 27).

(111) *Vida de Greg.^o Guadaña en quarto en pergam.^{no} en.....14*

(Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El Siglo Pitagorico, y vida de Don Gregorio Gvadaña*, Rohan, 1644 ó 1682; Bruselas, 1727).

(112) *Secr.^o y Consejero en quarto en perg.^{no} en.....8*

(Gabriel PÉREZ DEL BARRIO, *Secretario y consejero de señores, príncipes y ministros, cargos, materias, cuidados...* Madrid, ediciones en cuarto de 1639, 1645, 1658 y 1667. Ver n.º 227).

(113) *Cronicon de Cristiano Agricomio en quarto en pergam.^{no} en.....4*

(Christiano ADRICOMIO DELFO, *Cronicón traduzido de latín en Español por Don Lorenzo Martínez de Marcilla*, múltiples ediciones. VR 86).

(114) *Bocabulario Spañol e Italiano p.^r Franciosini dos tomos en m.^{or} pasta en octavo en.....24*

(Fiorentino FRANCIOSINI, *Vocabulario Italiano e Spagnuolo non piu dato in lvce nel quale... si dichiarano, e con proprietá conuertono tutte le voci Toscanne in Castigliano, e le Castigliano in Toscano. Con le Frasi, & alcuni Prouerbi, che in ambe due lingue giornalmente ocorrono*, varias ediciones).

(115) *Gramatica Spañola e Italiana p.^r el mismo en octavo de m.^{or} pasta en.....10*

(Fiorentino FRANCIOSINI, *Grammatica spagnola, e italiana*, Venecia, 1624; Génova, 1648, 1687 ó 1707).

(116) *Ant.^o Augusto (Antonino) de antigüedades en quarto en pergam.^{no} en.....10*

(Antonio AGUSTÍN, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona, 1587 o Madrid, 1744. VR 72).

(117) *La Campana de Mancedonia en quarto en pergam.^{no} en.....8*

(Francisco BALBASOR, *La Campana de Manfredonia. Tratado mathematico, en que se resuelven las incognitas proposiciones de la dimension del Circulo en diferentes partes iguales*, Sevilla, 1726).

(118) *Carducho de la Pintura en quarto en pergam.^{no} en doce r.^s.....12*

(Vicente CARDUCHO, *Diálogo de la Pintura. Sv Defensa, Origen, Esencia, Definicion, Modos y Diferencias*, Madrid, 1633).

(119) *Dialogo de la Pintura en quarto en pergam.^{no} en.....12*

(Ver el número anterior).

(120) *Medidas del Romano, en quarto en pasta en.....12*

(Ver n.º 39).

(121) *Llave Geometrica en quarto en perg.^{no} en.....6*

- (Nicolaus COPPOLA, *Llave geometrica de la resuelta, y demostrada operacion de la triseccion del Angulo*, Madrid, 1693. VR 80).
- (122) *Carta de Palafox en quarto en pasta en.....8*
(¿Blas GONZÁLEZ de RIBERO, *Carta al Rey, relativa al Informe recibido del Obispo Juan Palafox y Mendoza, de la Puebla de los Angeles*, s. l., 1640?)
- (123) *Vite di celebri Architetti en quarto en m.^{or} pasta en.....24*
([Giuseppe Antonio MONALDINI], *Le vite de' piv celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedvte da vn saggio sopra l'architettura*, Roma, 1768 o Venecia, 1773).
- (124) *Euclides Perspectiva Especularia en quarto en perg.^{no} en.....8*
(EUCLIDES, *La Perspectiva, y la Especularia. Traduzidas en vulgar Castellano... Por Pedro Ambrosio Onderiz*, Madrid, 1585. Ver n.º 233).
- (125) *Fr. Lorenzo de Architect.^{ra} en f.º dos tomos en pergamino en.....100*
(Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS, *Segvnda ynpression de la primera parte del arte y uso de arquitectura*, [Madrid], 1667; Segvnda Parte del Arte y Vso de Arquitectura, [Madrid, 1665?]. Ver n.º 245. VR 35).
- (126) *Rojas de fortificación en f.º en pergam.^{no} en.....30*
(Cristóbal de ROJAS, *Teórica y práctica de fortificación, conforme las medidas y defensas destes tiempos, repartidos en tres partes*, Madrid, 1598).
- (127) *Vignola en castellano en f.º en pergamino en.....30*
(Giacomo BAROZZI VIGNOLA, *Regla de los cinco órdenes de Architectura... Agora de nuevo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi*, Madrid, 1593, 1619, 1651, 1658, 1698, 1702, 1722 ó 1736).
- (128) *Vitravio traducido p.º Mig.^l de Urrea en sesenta.....60*
(Marco VITRUVIO POLION, *M Vitruvio Pollion de architectura, dividido en diez libros, traduzidos de Latin en Castellano por Miguel de Urrea Architecto*, Alcalá de Henares, 1582. VR 48).
- (129) *Juan de Arfe en folio en pergamino en quar.^{ta} y cinco r.^s.....45*
(Juan de ARFE y VILLAFANE, *De Varia commensuración para la escultura y Architectura*, Sevilla, 1585, Madrid, 1675, 1736, 1763 ó 1773. Ver n.º 242 y 267. VR 37).
- (130) *Herrera de Agricultura en f.º en perg.^{no} en.....60*
(Gabriel Alonso de HERRERA, *Obra de agricultura copilada de diuersos auctores*, varias ediciones).
- (131) *Coronel enigmas Politico morales dos tomos en quarto en pergam.^{no} en.....24*
(Agustín XIMÉNEZ CORONEL, *Enigmas político-morales. Breve descripción de las principales virtudes, con un discurso comentario sobre cada uno de sus enigmas*, Madrid, 1761-1763).
- (132) *Les Regles du Dessen en quarto en pasta en.....18*
(Engineer BOUCHETTE, *Les Regles du dessein, et du lavis, pour les plans particuliers des ouvrages & des bâtimens*, París, 1721 ó 1743).
- (133) *Escobar de contagio en quarto en pasta en.....12*
(Antonio PÉREZ DE ESCOBAR, *Avisos medicos, populares y domesticos. Historia de todos los contagios: Preservacion, y medios de limpiar las casas, ropas, y muebles sospechosos. Obra útil, y necesaria á los Medicos, Cirujanos, y Ayuntamientos de los Pueblos*, Madrid, 1776).
- (134) *Las obras de feijoo en pasta en.....160*
(Fray Benito Jerónimo FEYJÓO, *Adiciones a las obras...*, Madrid, 1781 ó 1783).
- (135) *Baldinuci vidas de Pintores Escultores y Arquitectos diez tomos en quarto en Pasta en.....250*
(Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell'arti di pittura, scultura e architectura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gottica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione. Edizione accresciuta di annotazioni del Sig. Domenico Maria Manni*, Florencia, 1767-1774).
- (136) *Le Finezze de Penelli en quarto en pasta en.....16*
(Luigi SCARAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate, e studiate da Giruvpeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia, [1674]).
- (137) *Origene et Progreso dell'Academia en quarto en pasta en.....12*
(Origine et progresso dell'Academia del disegno, de pittori, scultori, & architetti di Roma; doue si contengono molti utilissimi discorsi, Pavia, 1604).
- (138) *Florez vidas de las reinas catolicas dos tomos en quarto en perg.^{no} en.....24*
(Fray Enrique FLÓREZ DE SETIÉN HUIDOBRO, *Memorias de las reynas cathólicas, historia genealógica de la casa real de Castilla y de León, todos los infantes, trages de las reynas en Estampas*, Madrid, 1761 ó 1770).

- (139) *Ardemas hordenanzas de madrid en.....12*
 (Teodoro ARDEMANS, *Declaracion y extension sobre las Ordenanzas, que escribió Juan de Torija... y de las que se practican en Toledo y Sevilla con algunas advertencias a los Alarifes y Particulares*, Madrid, 1719, 1720, 1754, 1760 ó 1765).
- (140) *Ardemas Curso Subterraneo de las Aguas en quarto en pergam.^{no} en.....12*
 (Teodoro ARDEMANS, *Fluencia de la tierra, curso subterráneo de las aguas*, Madrid, 1724. VR 66).
- (141) *Berni instituta civili rial en quarto en pergamino en.....12*
 (José BERNÍ y CATALÁ, *Instituta Civil y Real*, Valencia, 1745, 1760 ó 1775).
- (142) *Juan de torija horden.^{zas} de mad.^d en quarto en pergamino en.....12*
 (Juan de TORIJA, *Tratado breve, sobre las Ordenanzas de la Villa de Madrid, y policia de ella*, Madrid, 1661 o Burgos, 1664. VR 65).
- (143) *Vite de Michelangelo Bonarroti en quarto en.....16*
 (Ascanio CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, 1553).
- (144) *Setenta y tres Estampas de figuras de micahel angel en quarto en pergamino en.....36*
 (*Pitture dipinte nella volta della Cappella Sistina nel Vaticano in Roma*, Roma, 1773).
- (145) *Locuzzi principios de fortificac.^{on} en quarto en pergamino en.....12*
 (Pedro de LUCUZE, *Principios de fortificación, que contienen las definiciones de los términos principales de las obras de la Plaza, y de Campaña, con una idea de la conducta regularmente observada en el ataque, y Defensa de la Fortaleza*, Barcelona, 1772).
- (146) *Cobarrubias emblemas morales en quarto en perg.no en.....24*
 (Sebastián de COVARRUVIAS OROZCO, *Emblemas morales*, Madrid, 1610).
- (147) *Villa Borghese en quarto en.....12*
 (*Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, con l'ornamento, che si osserivano nel di lei Palazzo, e con le figure delle statue più singolari*, Roma, 1700).
- (148) *Prosas del Vembo en octavo en.....4*
 (Pietro BEMBO, *Le prose*, varias ediciones. VR 98)
- (149) *Dro. de la regalia de apos.^{no} en f.^o en pasta en.....12*
 (Andrés DíEZ NAVARRO, *Alegación Fiscal por el Derecho y Regalias de la del Real Aposento de Corte*, Madrid, [hacia 1740]).
- (150) *Tributi obsequiosi en f.^o en pasta en.....12*
 (*Tributi ossequiosi della fedeliss. città di Napoli, per gli applausi festivi delle nozze reali del C. M. Carlo secondo re de la Spagna con la S. S. Maria Luisa Borbone*, Nápoles, 1680. VR 29).
- (151) *Andra Fulvio en octavo en perg.^{no} en.....6*
 (Andrea FULVIO, *¿Opera di Andrea Fulvio delle antichità della città di Roma, & delli edificij memorabili di quella*, Venecia, 1543?)
- (152) *Fabulas de Ovidio de estampas en quarto en pergamino en.....12*
 (Publio OVIDIO NASÓN, *Libro de Metamorphosis y fábulas*, varias ediciones. VR 88).
- (153) *Josefo de velo judaico en quarto en pergamino en.....12*
 (Flavio JOSEFO, *Josepho de bello judayco. Los siete libros que el autntico hystoriador Flauio Josepho escrivio de la guerra que tuvieron los judíos con los romanos: y la destrucción de Jerusalem*, Sevilla, 1532).
- (154) *Compendio de las antigüedades Romanas en quarto en seis r.^s.....6*
 (¿Francisco PÉREZ PASTOR, *Compendio de las antigüedades romanas*, Madrid, 1771?).
- (155) *Opere del Signor metastasio diez y seis tomos en octavo a la rustica en.....180*
 (Pietro Antonio Domenico Buonaventura METASTASIO, *Opere. Giusta le correzioni e aggiunte dell'autore nell'ed. de Parigi del 1780*, Venecia, 1781-83).
- (156) *Le Comedie di Goldoni trece tomos en octavo en pasta en.....150*
 (Carlo GOLDONI, *Commedie*, Bolonia, 1753-57).
- (157) *Le theatre del P. Corneille en octavo en pasta en doce r.^s.....12*
 (Thomas CORNEILLE, *Le theatre de T. Corneille*, cualquier volumen de los 5 que contenía esta obra varias veces editada).
- (158) *L' Ingenieur Pratique ou l'architecture en octavo en pasta en.....12*
 (Sebastián FERNÁNDEZ MEDRANO, *L'Ingenieur pratique ou l'Architecture Militaire et moderne, contenant la Fortification reguliere &c. Irreguliere, avec une nouvelle methode de l'auteur La Fabrique des rampants*, Bruselas, [1696].VR 102).

- (159) *L'Arte della Pittura en octavo en pasta en.....10*
(Charles Alphonse Du FRESNOY, *L'arte della pittura... tradotta del latino in francese coll'aggiunta di alcune necessarie, & amplissime osservazioni, e nuovamente tradotta in italiano da G.R.A.*, Roma, 1713 ó 1775; Pescia, 1782).
- (160) *Nouveau traite de toute l'architecture en octavo en pasta en.....8*
(L. G. CORDEMOY, *Nouveau traité de toute l'architecture, utile aux entrepreneurs, aux ouvriers, & à ceux qui font bâtir*, París, 1706. VR 101).
- (161) *Basqui leccion sre la primicia de las artes en octavo en perg.^{no} en.....5*
(Benedetto VARCHI, *Lección que hizo... en la Academia florentina el tercer domingo de Cuaresma del año 1546, sobre la primacia de las Artes, y cual sea mas noble, la escultura o la pintura. Con una carta de Michael Angelo Buonarroti... traducida... por Don Phelipe de Castro*, Madrid, 1753).
- (162) *Epicteto y Focilides en español en octavo en perg.^{no} en quatro r.^s.....4*
(Francisco de QUEVEDO, *Epicteto y Phosilides en español*, Madrid, 1638. VR 95).
- (163) *Discurso sre. la Astronomia p.^r D.ⁿ Carlos Le Maur en octavo en pasta en.....6*
(Carlos LE MAUR, *Discurso sobre la Astronomía o introducción al conocimiento de los fenómenos astronómicos, sus leyes, su causa, y su aplicación a los usos de la vida civil*, Madrid, 1762).
- (164) *L'Antichità de Roma en octavo en perg.^{no} en.....10*
(Existen varias guías de Roma con este título. VR 1).
- (165) *Ferestiere ylluminato della citta di Venecia en octavo en.....8*
(Giovanni Battista ALBRIZZI, *Forestiero illuminato intorno le cose piu' rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia, e dell'Isole circonvicine; con la descrizione delle Chiese, Monisterj, Ospedali, tesoro di San Marco, Fabbriche pubbliche, Pitture celebri, e di quanto v'è di più riguardevole*, Venecia, 1740, 1765, 1772 ó 1784. VR 94).
- (166) *Compendio de los Hombres mas insignes tomado de los autores mas clasicos en quatro en pasta en.....30*
- (167) *Scritture concernenti y danni della cupula di S.ⁿ Pietro di Roma en quarto en perg.^{no} en.....8*
(*Scritvre concernenti i danni della cupula di San Pietro di Roma e i loro rimedi*, Venecia, [1742?]).
- (168) *Viage de Ambrosio Morales en f.^o en pasta en.....20*
(Ambrosio de MORALES, *Viage de... por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de Leon y Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Cathedralas, y Monasterios*, Madrid, 1765).
- (169) *Estampas de anatomia con diez y seis en perg.^{no} en.....32*
(¿Gerónimo Antonio GIL, *Las proporciones del cuerpo humano*, Madrid, 1780?).
- (170) *Discorso sopra la fabrica di Antonio Lupicini en octavo en pasta en.....4*
(Antonio LUPICINI, *Discorso sopra la fabrica, e vso delle nvove verghe astronomiche*, Florencia, 1582).
- (171) *Alberti Diccionario Italiano y Frances en fol.^o en m.^a pasta en.....24*
(Francesco D'ALBERTI DI VILLANOVA, *Nouveau dictionnaire françois-italien, composé sur les dictionnaires de l'Académie de France et de la Crusca, enrichi de tous les termes propres des sciences et des arts*, París, 1771-1772; Bassan, 1777).
- (172) *Bails compendio de matematicas tres tomos en quarto en pasta en.....60*
(Benito BAILS, *Principios de Matemáticas, donde se enseña la especulativa, con su aplicación a la Dinámica, Hidrodinámica, Optica, Astronomía... y al Calendario*, Madrid, 1776).
- (173) *Bails, elem.^{tos} de matematicas de la obra gr.^{de} primer tomo y decimo en quarto en pasta en.....60*
(Benito BAILS, *Elementos de Matemáticas*, Madrid, 1779. T. I. Aritmética -- T. X. Tablas de logaritmos).
- (174) *Muller tratado de fortificacion dos tomos en quarto en pasta en.....60*
(John Muller, *Tratado de Fortificación ó Arte de construir los Edificios Militares, y Civiles*, Barcelona, 1769).
- (175) *El marq.^s de ureña sre. la arquitectura y musica delos templos en octavo a la rustica en.....5*
(MARQUÉS DE UREÑA, *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato, y música del templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Madrid, 1785).
- (176) *Il Forestiere intruito de arquitectura en octavo a la rustica en.....10*
(Ottavio BERTOTTI SCAMOZZI, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza, 1761).
- (177) *Descripcion de las Fiestas hechas en Paris en celebridad del matrim.^o de madama Luisa Isabel de Francia y de d.ⁿ Ph.^e Infante y Grande Almirante de España, un libro gr.^{de} en pap.^l de marca imper.^l forrado en tafilete encarnado y dorado con trece laminas en ciento y treinta r.^s130*

- (Description des festes données par la ville de Paris, à l'occasion du Mariage de Madame Louise-Elisabeth de France, et de Don Philippe infant d'Espagne, le 29 août 1739, Paris, 1740).
- (178) Otro del Plan de Paris con veinte lam.^{nas} forrado de tafilete encarnado y dorado en.....100
(Louis BRETEZ, *Plan de Paris*, París, 1740).
- (179) Descripc.^{on} de las Fiestas R.^s q.^e se hicieron en Napoles al Nacim.^{to} de Felipe Principe de las dos Sicilias en pasta con quince laminas grandes y la portada en.....200
(Narrazione delle solenni reali feste fatte celebrare in Napoli, da Sua Maestà il Re Carlo, Infante di Spagna (...)
per la nascita del suo primogenito Filippo, Real Principe delle Due Sicilie, Nápoles, 1749).
- (180) Las Ruinas de Palmira en f.^o gr.^{de} con laminas en pasta en.....200
([Robert WOOD], *Les ruines de Palmyre, autrement dit Tedmor, au desert*, Londres, 1753).
- (181) Ruinas de la Grecia por M Le Roy en f.^o grande con lam.^{nas} en pasta en.....200
(Julien-David LE ROY, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece: ouvrage divisé en deux parties, où l'on considere, dans la première, ces monuments du côté de la histoire; et dans la seconde, du côté de l'architecture*, París, 1758 ó 1770).
- (182) Descripcion de el Escorial con once estampas en perg.^{no} maltratado en.....40
(Ver n.^o 52 y 61).
- (183) Paralelo de la Arquitect.^{ra} antig.^a y mod.^{na} en pergamino en.....80
(Ver n.^o 17 y 21).
- (184) Pedro Chataneo de architect.^{ra} en f.^o en pergam.^o en.....50
(Pietro CATANEO, *L'architettura*, Venecia, 1567. Es la edición aumentada de publicada en 1554. VR 15).
- (185) Vitruvio por Daniel Barbaro maior de a f.^o en pasta en.....140
(Ver n.^o 15 y 255).
- (186) El Piranense antigüedades de Roma con treinta y nueve laminas en seiscientos r.^s.....600
(Giovanni Battista PIRANESI, *Le antichità romane*, Roma, 1757; por el numero de estampas podría tratarse del primero de los cuatro volúmenes).
- (187) Barbol antigüedades de Roma a la rustica en.....400
(Jean BARBAULT, *Les plus beaux monuments de Rome ancienne ou recueil des plus beaux morceaux de l'antiquité romaine qui existent encore*, Roma, 1761, 1770 ó 1775).
- (188) Pasedi vidas de pintores, escultores, y arquitectos en quarto grande a la rustica en.....30
(Lione PASCOLI, *Vite de pittori, scultori ed architeti Perugini*, Roma, 1732. También podría tratarse de uno de los volúmenes de las *Vite de' pittori, scultori, ed architeti moderni*, Roma, 1730-36).
- (189) Leonardo de Vinci tratado de la Pintura en fol.^o a la rustica en.....24
(Leonardo da VINCI, *El tratado de la pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva*, Madrid, 1784).
- (190) Calepino de Salas en quarto en pergamino en quince r.^s.....15
(Pedro de SALAS, *Calepinus Latino-Hispano*, Madrid, 1775, 1779 ó 1782).
- (191) Quinto Curcio en octavo en perg.^{no} en.....4
(Quinto CURCIO, *¿De la vida y acciones de Alexandro el Grande, traducción de la lengua latina, por Mateo Ibáñez de Segovia*, Madrid, 1781?. VR 22).
- (192) Concilio en octavo en perg.^{no} en.....4
- (193) S.ⁿ Geronimo en octavo en perg.^{no} en.....4
- (194) Filosofia de Goudin tres tomos en quarto en pergamino en.....21
(Fray Antonio GOUDIN, *Philosophia Thomistica, juxta inconcussa, tutissimaque divi Thomae dogmata, quator tomis comprehensa*, Madrid, 1769-75, 1767, 1779 ó 1784).
- (195) Aguilera tratado de Filosofia tres tomos en quarto en perg.^{no} en.....21
(José de AGUILERA, *Cursus Philosophicus, in tres tomos divisus. Tomos primus. Dialecticam parvam, et magnam complectens*, Madrid, 1719; tomo secundus. *Quaestiones in octo libros Phisicorum continens*, Madrid, 1720; tomo tertius. *Continens tractatus de Generatione, et anima Additus de mundo, et coelo, tractatus appendix*, Mantua, 1722).
- (196) Sumulas del mismo autor en octavo en perg.^{no} en.....4
(José de AGUILERA, *Tractatus Summularum, pro commodiori Tyronum studio extractatus de Philosophico Tomistico Cursu*, Madrid, 1720).
- (197) Arte de reposteria en quarto en pergamino en.....5

- (Juan de la MATA, *Arte de reposteria, en que se contiene todo género de hacer dulces secos, y en líquido, vizcochos, turrone y natas*, Madrid, 1747, 1755, 1767 ó 1786).
- (198) *Aritmetica de Moia en quarto en pergamino en.....8*
(Juan PÉREZ DE MOYA, *Arithmética, Práctica y Spculativa*, varias veces reeditada desde la edición Salmantina de 1562. Ver n.º 217. VR 76).
- (199) *Fabrica y uso de Instrum.^{tos} matematicos en quarto en perg.^{no} en.....8*
(¿Nicolas BION, *Traité de la construction et des principaux usages des instruments de mathematique*, París, 1709?).
- (200) *Fama Postuma vida y muerte de Lope de Vega en quarto en pergam.^{no} en.....6*
(Juan PÉREZ DE MONTALBÁN, *Fama posthuma a la vida y muerte del Doctor Fray Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid, 1636).
- (201) *Navegaz.^{on} especulativa en quarto en pasta en.....10*
(Antonio de NAJERA; *Navegación especulativa, y practica, reformadas sus reglas y tablas por las observaciones de Ticho Brahe, con enmienda de algunos yerros essenciaes*, Lisboa, 1628 o Madrid, 1669. VR 56).
- (202) *Voz aritmetica en quarto en perg.^{no} en.....6*
(Félix GARCÍA DE LA FUENTE, *Voz arithmetica para todos. Principios geometricos, con reglas para formar todo genero de cuentas*, Salamanca, 1736).
- (203) *Roma Sacra y mod.^{na} en octavo en pergamino en.....6*
(*Roma sacra antica e moderna, figurata e divisa in tre parti*, Roma, 1687).
- (204) *Panteon mistico dos tomos en octavo en pasta en.....16*
(François-Antoine POMEY, *Panteon Mytico o Historia fabulosa de los dioses, escrita en lengua latina y traducida al castellano y añadida una copiosa colección de dioses de la antigüedad por D. Lorenzo Díaz de la Madrid*, Madrid, 1764).
- (205) *Bocabulario de la lengua castellana y toscana en quarto en perg.^{no}.....4*
(Cristóbal de las CASAS, *Vocabulario de las dos lengvas toscana y castellana*, Sevilla, 1570, 1579 ó 1583. VR 82).
- (206) *Imagen de el mundo sre la Esfera Cosmografica en quarto en pergam.^{no}6*
(Lorenzo FERRER MALDONADO, *Imagen del Mvndo, sobre la Esfera, Gosmografía, Geografía, Teorica de Planetas y arte de nauegar*, Alcalá, 1626).
- (207) *Historia de el Imp.^{no} otomano en octavo en pasta en seis r.^s6*
(Fray Juan Bautista LARDITO, *Historia del Estado presente del imperio Otomano, que traducida y añadida ofrece a la luz pública con un compendio de los progresos de la Liga Sagrada contra los turcos*, Salamanca, 1690).
- (208) *Maquinas Hidraulicas en octavo en pergamino en quatro r.^s4*
(Pedro Bernardo VILLARREAL DE BÉRRIZ, *Maquinas Hidraulycas de Molinos, y Herrerías, y gobierno de los Arboles, y Montes de Vizcaya*, Madrid, 1736).
- (209) *Arquitectura militar en octavo en pasta en.....8*
- (210) *Tratado de la Gonorrea en octavo en pasta en.....6*
(Samuel FOART SIMMONS, *Osservazioni sulla cura della gonorrea. Tradotte dall'Inglese... coll'aggiunta di alcune note*, Pavia, 1785).
- (211) *Curso militar de matematicas en quarto en pasta en.....6*
(Pedro PADILLA y ARCOS, *Curso militar de Mathematicas, sobre las partes de estas Ciencias pertenecientes al Arte de La Guerra, para el uso de la Real Academia establecida en el Quartel de Guardia de Corps*, Madrid, 1753. VR 57).
- (212) *Muro invencible mariano en quarto en perg.^{no} en.....6*
(Fray Domingo de SAN PEDRO ALCÁNTARA, *Muro invencible Mariano contra los tiros de un murador disfrazado*, Salamanca, 1747. VR 69).
- (213) *El Devoto Peregrino en octavo en pergamino en.....4*
(Fray Antonio del CASTILLO, *El devoto peregrino y viaje de Tierra Santa*, Madrid, 1654, primera edición en cuarto, hay múltiples ediciones en octavo).
- (214) *Eloqüencia Española en octavo en perg.^{no} en.....4*
(¿Francisco José ARTIGA, *Epítome de la elocuencia española?*. VR 90).
- (215) *Compendio de la Historia de España dos tomos en octavo en pergamino en.....8*
(Jean Baptiste Philipoteau DUCHESNE, *Compendio de la Historia de España. Trad. del francés por el P. Antonio Espinosa*, Madrid, 1749. Tuvo mayor difusión la traducción del padre José Francisco Isla editada en Amberes,

1754. Otra posibilidad no descartable es la obra de José de Sagarra, *Compendio de la Historia de la España transfretana*, Barcelona, 1766).
- (216) *Tosca Compendio matematico nueve tomos en octavo en perg.^{no} en doscientos r.^s200*
(Tomás Vicente TOSCA, *Compendio Mathematico, en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad*, Valencia, 1707-[1715]. VR 87).
- (217) *Arismetica de Moya en quarto en pergamino en.....5*
(Ver n.º 198).
- (218) *theatro de los Dioses tres tomos en quarto en perg.^{no} en diez y ocho r.^s18*
(Baltasar de VITORIA, *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*, Madrid, 1737-1738).
- (219) *Varias estatuas y ruinas de Roma en fol.º con cien estampas en pergamino en ochenta r.^s80*
- (220) *Cuadrados magicas en f.º en perg.^{no} en.....8*
(Felipe MEDRANO, *Quadros Mágicos, que sobre los que figuraban los Egypcios y Pitagóricos para la supersticiosa adoración de sus falos Dioses*, Madrid, 1744. VR 21).
- (221) *Hornam.^{tas} de la Fabrica ant.^a y mod.^{na} de Roma de Statuas en f.º en perg.^{no} en.....20*
(Bartolommeo ROSSI, *Ornamenti di fabriche antichi et moderni dell'alma città di Roma*, Roma, [1600]. VR 30).
- (222) *Valerio maximo en quarto en perg.^{no} en.....8*
(Publio Valerio MÁXIMO, *Los nueve libros de los exemplos y virtudes morales...traduzidas y comentadas en lengua Castellana por Diego Lopez*, Madrid, 1647, 1654, 1665 ó 1667).
- (223) *Varias vistas de marinas y retratos un libro apaisado en pasta en.....30*
- (224) *Introducc.^{on} al estudio del antiguo Romano dos tomos en octavo a la rustica en doce r.^s12*
- (225) *Politica de Dios y gov.^{no} de Cristo en perg.^{no} en quarto en.....5*
(Francisco de QUEVEDO y VILLEGAS, *Politica de Dios y Gobierno de Xpo.*, *Sacada de la Sagrada Escritura para acierto del Rey; Reino en sus acciones*, Madrid, 1655, 1.ª ed., varias ediciones en cuarto).
- (226) *Los magistrados y traes. de España en quarto en perg.^{no} en.....6*
(Lorenzo SANTAYANA BUSTILLO, *Los magistrados y tribunales de España. Su Origen, Instituto, Jurisdicción y Gobierno*, Zaragoza, 1745. VR 75).
- (227) *Secr.^o y consejero en quarto en perg.^{no} en.....8*
(Ver n.º 112).
- (228) *El savio instruido de la nraleza en quarto en perg.^{no} en.....6*
(Francisco GARAU, *El sabio instruido en la Naturaleza, en qvarenta maximas politicas, y morales, ilustradas con todo genero de ervdicion sacra, y humana*, Barcelona, 1675, 1.ª ed., varias ediciones en cuarto).
- (229) *Mecanica de Uvaldo en quarto en perg.^{no} en ocho r.^s8*
(Guido UBALDO, *Le mecaniche... Tradotte in volgare dal Sig. Filippo Pigafetta. Nelle quali si contiene la vera dottrina di tutti gli instrumenti principali da mouer pesi grandissimi con picciola forza*, Venecia, 1581 ó 1615).
- (230) *Dro. R.ⁱ de España en quarto en pergamino en.....8*
(Antonio FERNÁNDEZ PRIETO y SOTELO, *Historia del Derecho Real de España, en la que se comprehende la noticia de algunas de las primitivas leyes, y antiquísimas costumbres de los españoles*, Madrid, 1738).
- (231) *Noticia Gral. de las Artes en quarto en perg.^{no} en.....6*
(Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las Artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecánicas y serúiles*, Madrid, 1600. VR 74).
- (232) *Llave de la Lengua Francesa en quarto en perg.^{no} en.....8*
(Antonio GALMACE, *Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfección la lengua francesa*, Madrid, múltiples ediciones).
- (233) *Prespectiva de Euclides en quarto en pasta en.....6*
(Ver n.º 124).
- (234) *Basari vida de los Profesores tres tomos en quarto en pasta.....75*
(Giorgio VASARI, *Le vite de'piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori, scritte, & di nuouo ampliate da m. Giorgio Vasari*, Florencia, 1568, después de esta primera edición vinieron varias en tres volúmenes. VR 54).
- (235) *Daviler de architect.^{na} en quarto en pasta en.....80*
(Augustin Charles D'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend le Ordres de Vignola, avec les commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtiments, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins, ornemens & préceptes concernant la distribution, la decoration... & tout ce qui regarde l'art de bâtir; avec una ample explication par ordre alphabetique de tous les termes*, París, varias ediciones).

- (236) *tratado de Fortificac.^{on} con laminas en folio en pasta en.....60*
- (237) *Bonani discripc.^{on} del templo Batiano en folio en m.^a pasta.....100*
 (Filippo BUONANNI, *Numismata summorum pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia chronologica ejusdem Fabricae narratione, ac multiplici eruditione explicata, atque uberiori Numismatum omnium Pontificiorum Lucubrationi veluti Prodomus praemissa a patre Philippo Bonanni*, Roma, 1696, 1700, 1706 ó 1715. VR 2).
- (238) *Arquitectura militar en quarto en perg.^{no} en.....15*
- (239) *Serlio de architect.^m en Castellano en f.^o en perg.^{no} en.....45*
 (Ver n.º 25 y 28 también en castellano. VR 46).
- (240) *Practica de artilleria en quarto a la rustica en.....12*
 (Luis COLLADO, *Platica manual de artilleria, en la qual se tracta de la excelencia de el Arte militar, y origen de ella, y de las maquinas en que los antiguos començaron a usarla, de la invención de la polvora y artilleria*, Milán, 1592. VR 32).
- (241) *Palomino tratado de la Pintura dos exemplares de a dos tomos en f.^o en perg.^{no} en.....540*
 (Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala óptica*, Madrid, 1715-24. VR 34).
- (242) *Arfe de Arquitectura en f.^o en pergamino en.....12*
 (Ver n.º 129 y 267).
- (243) *La Biblia Sacra en doscientas noventa estampas en folio en pasta en.....580*
- (244) *Arquitect.^m militar con lam.^{nas} en pergamino en treinta r.^s30*
- (245) *Fr. Lorenzo de architect.^m dos tomos en f.^o en perg.^{no} en.....100*
 (Ver n.º 125).
- (246) *Bocabulario de Nebrija en f.^o en pergam.^{no}20*
 (Antonio NEBRIJA, *Vocabularium Nebrissense o Vocabularium utriusque iuris, una cum tract. admodum utili de Ratione studii*, Venecia, 1606).
- (247) *dos exemplares con cinq.^{ta} y un escudos en quarto m.^{or} m.^a pasta en.....120*
 (Filippo JUVARRA, *Raccolta di varie targhe di Roma fatte da professori primarj*, Roma, 1711, 1715, 1722 ó 1727. VR 63).
- (248) *Arte de hacer el Pap.^l con laminas en quarto en pasta en.....15*
 (Mr. de LA LANDE, *Arte de hacer el papel, según se practica en Francia y Holanda, en la China y en el Japon*, trad. de Miguel Gerónimo Suárez y Núñez, Madrid, 1778).
- (249) *teoria y practica de Jardineria en quarto en pasta en.....30*
 ([Antoine DEZALLIER D'ARGENVILLE], *La theorie et la pratique du jardinage*, París, 1747. VR 55).
- (250) *tratado de Geometria de Moya en fol.^o en pergam.^o en.....15*
 (Juan PÉREZ DE MOYA, *Tratado de Geometría Práctica, y Speculativa*, Alcalá, 1573).
- (251) *Obras Poeticas de D.ⁿ Manuel de Leon en quarto en pergam.^{no}4*
 (Manuel de LEÓN, *Obras poéticas posthumas*, Madrid, 1732-33).
- (252) *Atlas de Robert de a f.^o m.^r en pasta con ciento tres mapas en.....400*
 (Gilles y Didier ROBERT de VAUGONDY, *Atlas universal*, Pavía, 1757. VR 99).
- (253) *Estudio de arquitectura tres tomos Grandes en pasta en.....500*
 (Ferdinando RUGGIERI, *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte, e finestre, colle misure, piante, modini, e profili, tratte de alcune fabbriche insigni di Firenze erette col disegno de' piu celebri architetti opera, misurara, disegnata, e intagliata da Ferdinando Ruggieri*, Florencia, 1722-28).
- (254) *Carta Gral del Globo terrestre en Grande en Pasta con doce mapas.....45*
- (255) *Vitruvio de Daniel Barbaro en grande en pergam.^o en.....100*
 (Ver n.º 15 y 185).
- (256) *Perspectiva de Pozzi dos tomos de a f.^o en pasta en ciento y och.^{ta}180*
 (Andrea del POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1693-1702, primera edición en latín e italiano. Ver n.º 263).
- (257) *Jardini de Plateria en f.^o en pasta con noventa y nueve estampas.....100*
 (Giovanni GIARDINI, *Promptuarium artis argentariae; ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisis tabulis proposititis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae ad conjuscumque generis vasa argentea, ac aurea invenienda, ac conficienda*, Roma, 1750).
- (258) *Arquitectura de J.B. montani cinco tomos en f.^o en pasta en.....300*
 (Giovanni Battista MONTANO, *Li cinque libri di architettura*, Roma, 1691. Ver n.º 20).
- (259) *Diseños de varios altares y capillas de Roma con cinq.^{ta} laminas en f.^o en pasta en.....100*

(Disegni di vari altari è capelle nelle chiese con le loro facciate, fianchi, piante è misure de piu celebri architetti date in luce da Gio. Giacomo de Rossi, Roma, [s. a.]).

(260) *Fuentes y vistas de Jardines de Roma dos tomos en f.º en pasta en.....150*

(Giovanni Battista FALDA, *Le fontane di Roma nelle piazze, e lvoghi pvblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente*, Roma, [1675-91?]; Idem, *Li giardini di Roma, con le loro piante, alzati, e vedute, in prospetiva*, Roma, [1680]).

(261) *El templo de las musas con lam.^{mas} en fol.º m.º en pasta en.....90*

(Michel MAROLLES, *Tableaux du temple des muses; tirez du cabinet de feu M. Favereau, & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps, pou représenter les vertues & les vices, sur les plus illustres fables de l'antiquité*, París, 1655).

(262) *Vistas de las antigüedades de Roma apaisado con cinq.^{ta} estampas en Pasta en.....60*

(Giovanni Battista PIRANESI, *Varie vedute di Roma antica e moderna disegnate e intagliate da celebri autori*, Roma 1752 ó 1766).

(263) *Prespectiva de Pozzi un tomo suelto en f.º en pergam.^{no} en.....50*

(Ver n.º 256).

(264) *Geografía con algunos mapas en Pergam.º en f.º30*

(265) *Historia de mejico por Solis en f.º en pasta en.....20*

(Antonio SOLÍS, *Historia de la conquista de Mexico, Población, y progressos de la America Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, Madrid, 1684, 1.ª ed., varias ediciones. VR 17).

(266) *Prespectiva de Daniel Barbaro en f.º en pergam.^{no} en.....15*

(Daniele BARBARO, *La pratica della perspettiva*, Venecia, 1569. VR 36).

(267) *Juan de Arce arquitect.^{ra} en f.º en pergam.^{no} en.....10*

(Ver n.º 129 y 242).

(268) *Arquitect.^{ra} Civil del P.º Venav.^{te} en f.º en pergam.º en.....15*

(Christian RIEGER, *Elementos de toda la arquitectura civil, con los más singulares observaciones de los modernos... da traducidos al castellano el P. Miguel Benavente*, Madrid, 1763. VR 11).

(269) *teatro de los Instrum.^{tos} y figuras matematicas en f.º en perg.^{no} en.....26*

(Jacques BESSON, *Teatro de los instrvmentos y figvras matemáticas y mecánicas*, Lión, 1602. Ver n.º 24. VR 40).

(270) *Jardines de Versailles en quarto m.º en pergam.º en.....50*

(¿André Felibien, *Description de la grotte de Versailles*, París, 1676?).

(271) *Vignola de las cinco ornes en f.º en pasta en.....60*

(Giacomo BAROZZI VIGNOLA, *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura, cualquiera de las ediciones de Patricio Caxesi*. VR 50).

(272) *Discripcion del templo de Salomon en folio en pergam.^{no} en.....30*

(Quizás se trate de uno de los tres volúmenes de la obra de Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando, *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesu in Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1596-1605. VR 14).

(273) *Año Cristiano de el P.º Isla doce tomos en quarto en pergam.^{no}120*

(José Francisco de ISLA, *Año christiano, o Exercicios de piedad para todos los días del año. Escribiote en francés el P. Juann Croiset*, Salamanca, [1753-1773]).

(274) *Historia de la virgen del Pilar en quarto en pergam.^{no} en.....8*

(275) *Discripcion de la Capilla del Sagrar.º de toledo en quarto en perg.^{no} en.....8*

(Pedro de HERRERA, *Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario, que erigió en la Santa Iglesia de Toledo, el Ilmo Sr. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas*, Madrid, 1617).

(276) *Vida de s.^{to} tomas de villanueva en quarto en perg.^{no} en.....6*

(277) *entre lo temporal y eterno en quarto en pergam.º8*

(Juan Eusebio NIEREMBERG, *De la diferencia entre lo temporal y eterno. Crisol de desengaño*, Madrid, 1640, 1.ª ed., múltiples ediciones).

(278) *Vida de s.ⁿ Juan de mata en.....8*

(279) *Cartuja de Zaragoza en.....6*

(280) *Larraga y ilustrado en.....10*

(Fray Francisco LÁRRAGA, *Promptuario de la Theología Moral, muy útil para todos los que se han de exponer de confesores y para la debida administración del Santo Sacramento de la Penitencia. Nuevamente ilustrado*,

Pamplona, 1760).

(281) *Oracion y meditac.^{on}4*

(Fray Luis de GRANADA, *Libro de la Oración y Meditación*, varias ediciones).

(282) *Cuaresma Poetica en pasta.....6*

(Iñigo de OYANGUREN, *Quaresma poética. Distribuida por todos los días de la Quaresma, en un Soneto y veinte Coplas de Romance Castellano cada Feria, desde el miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Pasqua inclusive*, Zaragoza, 1739).

(283) *Guia de Pecadores en pasta.....8*

(Fray Luis de GRANADA, *Guía de pecadores*, varias ediciones).

(284) *Semana S.^{ta} de Palafox en perg.^{no} en.....8*

(Juan de PALAFOX y MENDOZA, *Semana Santa*, Madrid, 1664)

(285) *Vida de s.ⁿ Cay.^{no} en pergam.^{no} en.....8*

(286) *Ejercicios de s.ⁿ Ign.^o dos tomos en octavo en pasta en.....12*

(San Ignacio de LOYOLA, *Práctica de los Ejercicios espirituales*, Madrid, 1782).

NOTAS

Buena parte de la documentación de este trabajo fue localizada dentro de la recopilación documental *La colonia vasca en Madrid 1765-1800* llevada a cabo por la Delegación en Corte de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, con el patrocinio de la Fundación Juanelo Turriano presidida por Begoña García-Diego.

²En la bibliografía sobre Ventura Rodríguez siguen siendo fundamentales: E. LLAGUNO AMÍROLA, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1829; L. PULIDO LÓPEZ y T. DÍAZ GALDÓS, *Biografía de D. Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII*, Madrid, 1898; T.F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, New York, Garland, 1976; *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983; *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1987; y una visión general actualizada en I. GUTIÉRREZ, *Ventura Rodríguez*, (Cuadernos de Arte Español ; 79), Madrid, 1992.

³ Los diferentes enfoques sobre la formación de Ventura Rodríguez, en F. CHUECA GOITIA, "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", en *A.E.A.*, 52, Madrid (1942), pp. 185-210; F. ÍÑIGUEZ ALMECH, "La formación de Don Ventura Rodríguez", en *A.E.A.*, 81, Madrid (1948), pp. 137-148; C. SAMBRICIO, "Sobre la formación teórica de Ventura Rodríguez", en *Academia*, 53, Madrid (1981), pp. 121-147.

⁴ PULIDO y DÍAZ, *op. cit.*, p. 27.

⁵.(A)rchivo (G)eneral de (P)alacio, C.^a 908-4, expediente personal de Antonio Rodríguez Pantoja.

⁶La documentación de los antepasados de Ventura Rodríguez procedente de los libros parroquiales de Santa María Magdalena de Ciempozuelos fueron publicados por M. AGULLÓ y COBO, "Ventura Rodríguez: noticias biográficas", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983, pp. 89-107.

⁷*Ibidem*, pp. 90-91, docs. n.º 13-15.

⁸*Ibidem*, p. 91, doc. n.º 16.

⁹Como el mismo refiere en una petición conjunta con su hijo Ventura de una llave de la furriera fechada el 6 de abril de 1739, se hallaba en el empleo de aparejador de Aranjuez desde 1714. Sus intervenciones se centraron en las obras de las caballerizas, cocheras, jardín de la Reina y escuadra del palacio que mira al norte y levante, hasta que obligado por las necesidades tuvo que volver a su casa de Ciempozuelos, llamándosele de nuevo a las obras *porque se notaba su falta*, en AGP, C.^a 908-4. A pesar de todo no hemos encontrado la cédula de su nombramiento. Sobre sus actuaciones en Aranjuez dando condiciones de obras ver V. TOVAR, "Filippo Juarra y el Palacio Real de Aranjuez", en *Reales Sitios*, 119, Madrid (1994), pp. 17-24.

¹⁰Después de la muerte de Marchand en 1733 pasó por poco tiempo a trabajar con el decorador G. B. Galuzzi, muerto en 1734, para finalmente delinear bajo los órdenes de Filippo Juarra. También se ocupó del *modelo* del nuevo palacio diseñado por el mesinés, AGP, C.^a 1311-16 expediente personal de Antonio Marcelo Valenciano (memorial de Ventura Rodríguez solicitando la plaza de aparejador segundo del Alcázar).

- ¹¹ F. CHUECA GOITIA, "El padre de don Ventura Rodríguez", en *Academia*, 67, Madrid (1988), pp. 90-101; Idem, "Fidelidad a los orígenes en la arquitectura de Ventura Rodríguez", en *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 6, Barcelona (1992), p. 17; J. M. CÁRDENAS, "Ermita de N.ª S.ª de la Salud de Borox (Toledo)", en *Academia*, 67, Madrid (1988), pp. 105-106.
- ¹² Sobre los dos arquitectos homónimos llamados Manuel Rodríguez ver la tesis doctoral de V. URDIALES GUTIÉRREZ, *Seguidores y discípulos de los principales arquitectos de la corte en el siglo XVIII*, Madrid, 1992, tomo II, pp. 1278-1284.
- ¹³ Poder para testar entre Manuel Rodríguez y Felician Bermejo en (A)rchivo (H)istórico de (P)rotocolos de (M)adrid, pr. 16847, sin foliar (4-VIII-1737).
- ¹⁴ Manuel Rodríguez Bermejo, casado con Antonia de la Peña, se declaraba pobre de solemnidad el 23 de julio de 1759, en AHPM, pr. 17192, fs. 311-312. Sus padres no protocolizaron la carta de dote y capital por lo que a la muerte de Felician Bermejo, el hijo heredó la mitad de los bienes gananciales del matrimonio de sus progenitores, en AHPM, pr. 17192, fs. 691-192.
- ¹⁵ La secuencia documental sería la siguiente: Manuel Rodríguez dictaba el testamento de la difunta Felician Bermejo en virtud de su poder el 20 de agosto de 1765, en AHPM, pr. 17191, fs. 220-222. El 22 del mismo mes protocolizaba la carta de pago y recibo de dote a favor de Isabel García, natural de Arganda e hija de Manuel García e Isabel de Madrid, por un importe de 3566 reales y 17 maravedies de vellón, reconociendo el matrimonio de secreto del 19 de agosto, en AHPM, pr. 17191, fs. 228-231.
- ¹⁶ Sobre la hipoteca de estas casas ver AHPM, pr. 17192, f. 416; pr. 18759, sin foliar (15-III-1768).
- ¹⁷ De su segundo matrimonio nacieron Isabel, José y Manuel Rafael. Otorgaron poder para testar mutuo el 21 de septiembre de 1756 ante Gregorio Miguel Pérez Moreno, en AHPM, pr. 17191, fs. 252-253. El testamento fue otorgado por su viuda en 7 de noviembre de 1772, en AHPM, pr. 19270, fs. 144-151. Como el resto de la familia reposó en la bóveda de N.ª S.ª del Belén en la parroquia de San Sebastián, en (A)rchivo (P)arroquial de (S)an (S)ebastián, Libro 32 Difuntos, f. 24. Isabel García se declaró pobre el 12 de octubre de 1787, en AHPM, pr. 20684, fs. 238-239.
- ¹⁸ AGULLÓ, *op. cit.*, pp. 94 y 96. Con la signatura del (A)rchivo de la (V)illa, 1-45-66.
- ¹⁹ F.J. PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, p. 241, n. 10 y p. 333, n. 14.
- ²⁰ En aquel año declaraba tener 51 años *poco más o menos*, en AHPM, pr. 18182, f. 977.
- ²¹ URDIALES, *op. cit.*, tomo II, pp. 223-247.
- ²² María García, nacida en Madrid y vecina de la calle de los Fúcares, fue hija de Juan García y de Eugenia Bermeja naturales de Vallecas. Casó con Blas Rodríguez el 3 de junio de 1720, APSS, Libro 17 Matrimonios, f. 321. Dos días antes aportaba una carta de dote de 8200 rs., en AHPM, pr. 14359, fs. 345-350.
- ²³ Fue enterrado en la bóveda de la Congregación de Nuestra Señora del Belén de la parroquia de San Sebastián, en APSS, Libro 28 Difuntos, f. 359 v. Testó ante José Fernández Montero el 25 de septiembre de 1753, en AHPM, pr. 16541, fs. 80-81, publicado por V. TOVAR, *La arquitectura olvidada española de la primera mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1978, p. 22, n. 65 y 66.
- ²⁴ (A)rchivo de (V)illa 1-844-65 y 1-84-132, citado en *Ibidem*, p. 22, n. 67 y 68.
- ²⁵ AV 1-84-139, 1-84-153 y 1-45-112 en *Ibidem*, pp. 22 y 23, n. 69-71. Sobre su actividad constructiva al servicio de la Villa y diversos particulares ver URDIALES, *op. cit.*, tomo II, pp. 227-247.
- ²⁶ Además de los tres arquitectos y maestros de obras fueron hijos de José Rodríguez y Michaela Pantoja el trinitario descalzo y pintor fray Bartolomé de San Antonio, Francisco, Josefa y Agustina, en AHPM, pr. 17187, fs. 376-377; pr. 17188, fs. 63-64.
- ²⁷ En una tasación de 1767 declaraba tener 36 años, en AHPM, pr. 17903, fs. 897-913.
- ²⁸ Poder para testar de Manuel Rodríguez y Ana María Serrano, en AHPM, pr. 17192, fs. 532-533 (5-IX-1760); otro más en AHPM, pr. 20388, fs. 9-10 (31-VII-1763); Testamento de Ana María Serrano otorgado por Manuel Rodríguez, en AHPM, pr. 18295, fs. 31-40.
- ²⁹ Poseía unas casas en el n.º 6 de la manzana 231 de la calle de las Huertas heredadas de sus progenitores, en AHPM, pr. 17901, fs. 458-507 y pr. 20880, sin foliar (31-VIII-1770). En 1783 cedió sus sueldos, 400 y 300 ducados anuales respectivamente, para pagar una deuda de 28300 reales contraída con Francisco Antonio de Trelles. En la escritura de cesión declaraba *no los necesita para su decente porte, y manutenz.^{on} de su casa y*

familia; a causa de que como tal Maestro Arquitecto de los aprobados en esta corte tiene a su direcz.^{on} difer.^{tes} y sumptuosas obras, que le producen mucho más que lo necesario para ello, en AHPM, pr. 19469, f. 360. Dos años más tarde se obligaba de nuevo a pagar una deuda de 10.585 reales y 19 maravedies a su compañero de profesión Manuel Bradi cediéndole el sueldo de 300 ducados y los alquileres de la citada casa de la calle Huertas, en AHPM, pr. 21466, fs. 214-215. Otra deuda que no pudo pagar de 19.800 reales aceptada el 26 de febrero de 1784 con Manuel Real y Arias le obligó finalmente a vender la casa de la calle de las Huertas. El 27 de junio de 1786 el apoderado de Manuel Rodríguez la liquidaba a Antonio Maeda por 130.000 reales. Todo hace pensar que el arquitecto vivía por encima de sus posibilidades. La documentación se encuentra en el oficio del escribano Juan Antonio Zamacola, en AHPM, pr. 21789, sin foliar (varias escrituras desde 18-IV hasta 27-VI 1786).

³⁰ Fue enterrado en la bóveda de la Congregación de Nuestra Señora del Belén, en APSS, Libro 37 Difuntos, f. 118 v.

³¹ AV 1-46-10, en AGULLÓ, *op. cit.*, p. 97.

³² Las primeras habían servido de Cuartel de Inválidos en la calle de Cedaceros esquina con la de los Gitanos, en AHPM, pr. 17903, fs. 897-913. En la misma calle de los Gitanos con salida a la calle ancha de los Peligros edificaba las segundas, en AHPM, pr. 17905, fs. 79-87.

³³ P. NAVASCUÉS PALACIO, "Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 11, Madrid (1975), pp. 128-129. Aunque por su propio testimonio en 1783 ya estaba aprobado (ver nota 28).

³⁴ (A)rchivo de la (A)cademia de (S)an (F)ernando, Arquitectos 1742-1789, 43-1/1.

³⁵ Agustina Rodríguez ya viuda se declaraba pobre en 29 de julio de 1764 nombrando como heredero a su hijo Blas, en AHPM, pr. 20516, fs. 24-25.

³⁶ La fecha de su nacimiento en LLAGUNO AMÍROLA, *op. cit.*, tomo IV, p. 327. Seis días antes había testado ante Manuel García Jiménez, en AHPM, pr. 19014, fs. 185-189. La testamentaria de Blas Beltrán vendió varias propiedades inmobiliarias: una casa en la villa de Campo Real (AHPM, pr. 20386, fs. 247-294); un sitio erial en la calle de San Francisco esquina a la de San Gregorio en Madrid, tasado por Juan Antonio Cuervo en 22.966 rs. (AHPM, pr. 20387, fs. 99-163); otro solar adosado al anterior valorado también por Cuervo en 19.671 rs. (AHPM, pr. 20387, fs. 229-270); y una corraliza en la misma calle (AHPM, pr. 20387, fs. 282-309).

37. LLAGUNO y AMÍROLA, *op. cit.*, tomo IV, p. 327.

³⁸ AHPM, pr. 17555, f. 210 v.

³⁹ AHPM, pr. 17372, f. 722.

⁴⁰ AHPM, pr. 18800, fs. 166-179.

⁴¹ NAVASCUÉS, *op. cit.*, pp. 128-129.

⁴² AHPM, pr. 19504, fs. 62-71.

⁴³ AHPM, pr. 19905, f. 857. En 1791 Rafael Beltrán casaba con Fausta Sánchez, la carta de dote en AHPM, pr. 20404, fs. 445-457. La nómina de arquitectos originarios de Ciempozuelos se ampliaría si pudiéramos identificar a este último con un Rafael Beltrán, discípulo de Ventura Rodríguez, que el 6 de marzo de 1790 solicitaba el examen del grado de Académico de Mérito, en AASF, Arquitectos 1742-1789, 43-1/1.

⁴⁴ PULIDO y DÍAZ, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁵ AHPM, pr. 21152, fs. 658-675; le sigue la dote de su mujer con 7865 reales, pr. 21152, fs. 676-679.

⁴⁶ AASF, Arquitectos 1742-1789, 43-1/1. Cuando el 23 de marzo de 1773 fue nombrado maestro de obras para la Real Casa y Hospital de Aragón se titulaba como aprobado por la Academia, en AGP. C.ª 1263-43 expediente personal de Blas Beltrán Rodríguez.

⁴⁷ Los proyectos de Ventura Rodríguez para la transformación del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares nunca se llevaron a cabo. En su lugar se optó por la restauración y remodelación del Colegio de los Jesuitas expulsos para acoger las actividades y competencias de la Universidad por orden de 6 de agosto de 1776. Las obras se realizaron en dos etapas. En la segunda (1779-1786) intervino Blas Beltrán junto con Diego Villalobos siempre bajo la dirección de Manuel Machuca y Vargas, en V. TOVAR MARTÍN, "Ventura Rodríguez y su proyecto de nueva Universidad en Alcalá de Henares", en *Academia*, n.º 54, Madrid (1982), pp. 185-238; Idem, "El Colegio Máximo Complutense y sus edificios", en *La Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (1546-1989)*, Alcalá de Henares, 1989, pp. 25-35; Idem, "Ventura Rodríguez: Restauración y renovación de espacios universitarios de Alcalá", en *Una hora de España: VII centenario de la Universidad Complutense*, Madrid, 1994, pp. 37-48.

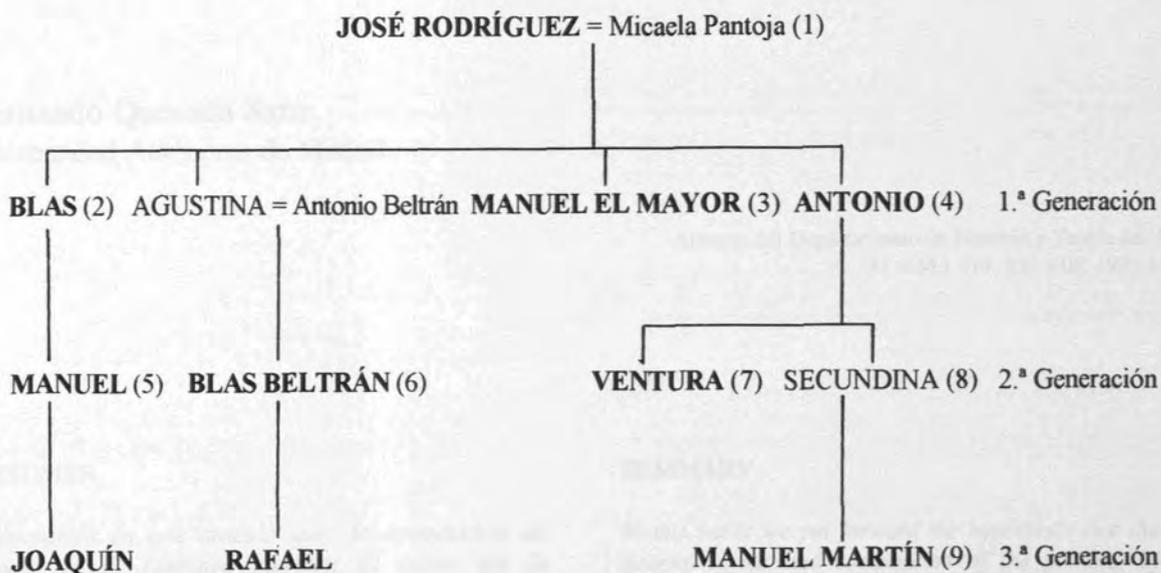
- ⁴⁸ *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 4 de agosto de 1790*, Madrid, [1790], p. 29; *Hacia una nueva idea de la arquitectura op. cit.*, p. 127. Aunque los apellidos de José Rodríguez Gayón o Cayón podrían causarnos confusión, parece que no perteneció a la familia de arquitectos originarios de Ciempozuelos. Se formó y trabajó en las provincias de Valladolid y Zamora al amparo de su padre político el cantero y maestro de obras Pedro Antonio Rascado, en AASF, *Arquitectos 1790-1807*, 43-2/1.
- ⁴⁹ *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 14 de julio de 1781*, Madrid, [1781], pp. 22, 28 y 29; *Hacia una nueva idea de la arquitectura op. cit.*, p. 107.
- ⁵⁰ AASF, *Arquitectos 1790-1807*, 43-2/1.
- ⁵¹ AHPM, pr. 19441, fs. 265-266 (31-XII-1782).
52. AGP, C.ª 2711-40 expediente personal de Joaquín Rodríguez.
- ⁵³ AGULLÓ, *op. cit.*, p. 100.
- ⁵⁴ El escribano Carlos Pérez Díez dio fe a los documentos el 8 de octubre de 1765, aunque fueron protocolizados en el registro de Agustín Beleña y Acosta, en AHPM, pr. 17.754, fs. 752-768.
- ⁵⁵ AHPM, pr. 17754, f. 761. Es la misma casa hipotecada en 1759, en AGULLÓ, *op. cit.*, p. 92. Más documentación sobre el respecto en AHPM, pr. 19420, fs. 407; pr. 19322, fs. 131-135..
- ⁵⁶ *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 3 de Agosto de 1766*, Madrid, 1766, p. 90. Sobre Torcuato Cayón maestro mayor de la catedral de Cádiz véase LLAGUNO y AMÍROLA, *op. cit.*, tomo IV, p. 284; P. NAVASCUÉS, "Nuevas trazas para la catedral de Cádiz", en *Miscelánea de Arte*, Madrid, 1982, pp. 174-177.
- ⁵⁷ Poder para testar de Ventura Rodríguez y Josefa Flores, en AHPM, pr. 17189, fs. 536-538. Testamento en virtud de poder de Josefa Flores otorgado por Ventura Rodríguez, en AHPM, pr. 17191, fs. 79-85.
- ⁵⁸ Micaela Cayón falleció el 16 de enero de 1776 cuatro días después de dictar testamento, en AGULLÓ, *op. cit.*, pp. 92-93, doc. n.º 18 y 19. El 6 de julio de 1776 el apoderado de Torcuato Cayón, Francisco Antonio Suárez Valdés, cobraba de Ventura Rodríguez la liquidación de los bienes de su difunta hija. La suma ascendía a 1.000 pesos fuertes de a 170 cuartos (= 20.000 reales de vellón), en AHPM, pr. 20450, fs. 392-399. Parece ser que la cantidad fue el resultado de un cálculo aproximativo ajeno a la tramitación judicial que ahorra los consiguientes gastos testamentarios. Sea como fuere y a falta de las liquidaciones notariales, no podemos analizar el resultado económico de la relación conyugal de Ventura Rodríguez y Micaela Cayón. Y la verdad es que tampoco nos serviría de mucho saberlo ante la escasez de estudios comparativos, aunque no de datos dispersamente publicados, que nos permitan perfilar el status social y económico del artista en el siglo XVIII.
- ⁵⁹ AGULLÓ, *op. cit.*, p. 92, doc. n.º 18. Lo común del apellido Rodríguez dio homónimos contemporáneos al arquitecto como un Bentura Rodríguez natural de Pastrana, en AHPM, pr. 18395, f. 245; otro originario de Santiago de Compostela, en AHPM, pr. 19459, f. 52; un tercero que ejerció de maestro herrero, en AHPM, pr. 20265, f. 31; y un desconcertante boticario del mismo nombre y apellido casado con Ana María, hija del arquitecto Antonio Pló, en AHPM, pr. 20145, fs. 27-34.
- ⁶⁰ La solicitud de la plaza realizada el 5 de diciembre de 1764 y el nombramiento de seis días después fueron publicados por PULIDO y DÍAZ, *op. cit.*, pp. 108-109, docs. XII y XIII. Vueltos a publicar por L. CERVERA VERA, "Ventura Rodríguez, maestro mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua", en *Academia*, 54, Madrid (1982), p. 42, n. 37 y p. 46, n. 55.
- ⁶¹ I. CADINANOS BARDECI, "El arquitecto Manuel Martín Rodríguez, discípulo de Ventura Rodríguez", en *Academia*, 71, Madrid (1990), p. 413. Llaguno atrasaba hasta 1746 la fecha de nacimiento de Manuel Martín, en LLAGUNO y AMÍROLA, *op. cit.*, tomo IV, p. 334.
- ⁶² E. PARDO CANALIS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, p. 68.
- ⁶³ AGP, C.ª 1205/13 expediente personal de Manuel Martín Rodríguez.
- ⁶⁴ *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 5 de julio de 1772*, Madrid, [1772], pp. 33, 40-42, 44; *Hacia una nueva idea de la arquitectura op. cit.*, pp. 81 y 88-93.
- ⁶⁵ Nos han llegado pocas noticias de este retablo. Posiblemente se trate del altar y retablo situado en el brazo del evangelio del crucero de la que fue

- iglesia de San Justo y San Pastor, hoy parroquia de San Miguel. La iglesia medieval contaba con un altar en el lado del evangelio que cobijaba una imagen de Santa María de la Cabeza (J. QUINTANA, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Madrid, 1629, f. 52). Después de su derribo a finales del siglo XVII, a partir de 1734 se construyó la nueva iglesia trazada por Santiago Bonavía y costeada por el todavía cardenal-infante don Luis. Este patrocinio pudo facilitar que en 1763 Ventura Rodríguez trazara un retablo mayor que parece que nunca se llegó a levantar (LLAGUNO y AMÍROLA, *op. cit.*, t. IV, p. 243). En la actualidad el retablo que pudo realizar Manuel Martín está muy alterado. Se hizo de madera a imitación de mármol, con un carácter arquitectónico en unidad de estilo con el conjunto creado por Bonavía, para albergar una imagen que fue sustituida en 1961 por una pintura de San José y el Niño de Luis de San Martín. Poco antes de 1790 se completó el crucero de la epístola con otro retablo gemelo con una imagen de Nuestra Señora con el Niño en brazos obra del escultor Julián de San Martín (1762-1801) (A. PONZ, *Viage de España*, Madrid, 1772-1794, t. V, p. 128; E. TORMO, *Las iglesias de Madrid*, Madrid, 1979 [reedición], pp. 78-83; *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, pp. 332-333).
- ⁶⁶. Los dos maestros, fiados por Domingo de Urquiza fundidor mayor de la Casa de la Moneda de Madrid, contrataron la obra en 21.000 reales a realizar en ocho meses desde la fecha de la escritura, en AHPM, pr. 19897, fs. 337-340.
- ⁶⁷. G.M. de JOVELLANOS, *Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid*, Madrid, 1790, p. 16.
- ⁶⁸. Andrea PALLADIO, *Los quatro libros de ... Traducidos è ilustrados con notas por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Madrid, 1797, pp. 24-25.
- ⁶⁹. El 28 de febrero de 1783 se encontraba ya en Madrid para otorgar un poder para pleitos a favor de procuradores, en AHPM, pr. 20768, fs. 21-22.
- ⁷⁰. AGULLÓ, *op. cit.*, pp. 96-100.
- ⁷¹. B. BLASCO ESQUIVIAS, "La maestría mayor de obras de Madrid a lo largo de su historia. Origen, evolución y virtual supresión del empleo", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 31, Madrid (1992), p. 541.
- ⁷². La obra de escultura y cantería se contrató en 47.000 reales en el oficio del escribano Juan Villa y Olier, en AHPM, pr. 20060, 520-525.
- ⁷³. T. F. REESE, "Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la Antigüedad clásica para el Salón del Prado", en *IV Jornadas de arte "El arte en tiempos de Carlos III"*, Madrid, 1989, pp.28-30.
- ⁷⁴. AASF, *Arquitectos 1742-1789*, 43-1/1.
- ⁷⁵. AGP, C.ª 1205/13 expediente personal de Manuel Martín Rodríguez.
- ⁷⁶. Un resumen histórico en F. SÁNCHEZ RIDRUEJO, *Ingenieros de caminos del siglo XIX*, Madrid, 1990, pp. 1-4 y 21.
- ⁷⁷. AHPM, pr. 19819, fs. 105-112.
- ⁷⁸. AHPM, pr. 20842, fs. 81-120.
- ⁷⁹. AGULLÓ, *op. cit.*, p. 91, doc. n.º 14.
- ⁸⁰. *Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de S. Fernando a los discípulos de las Tres Nobles Artes pintura, escultura y arquitectura, En la Junta general celebrada en 23 de Diciembre de 1753*, Madrid, 1754, pp. 8 y 18; *Hacia una nueva idea de la arquitectura op. cit.*, p. 41.
- ⁸¹. NAVASCUÉS, *Sobre titulación op. cit.*, pp. 128-129.
- ⁸². Es la misma casa que el 22 de abril de 1793 vendió a su tío Fausto Rodríguez por 6.000 reales. Nada sabemos de este supuesto tío. Menos aún entendemos las circunstancias de la venta. La casa había pertenecido a Antonio Rodríguez Pantoja quien la legó a su hijo Ventura en fecha desconocida. Éste hizo lo propio en favor de su sobrino en el testamento que otorgó el 6 de agosto de 1785 ante Antonio de Cuadra secretario de S. M. y de Cámara de la Comisaría General de la Santa Cruzada, según consta en la escritura de venta de 1793, en AHPM, pr. 20946, fs. 56-58. No tenemos constancia de que Antonio Cuadra ejerciera como escribano público en Madrid, lo que da pie a pensar que Ventura Rodríguez pudiera haberle entregado un testamento cerrado como persona de su máxima confianza. Para que su última voluntad alcanzara valor jurídico era preciso que el secretario Cuadra protocolizase el documento en cualquier escribano público después del fallecimiento del arquitecto. Lo cierto es que en su partida de defunción el cura de San Martín declaraba que ese testamento había pasado por la escribanía de Francisco Antonio Díez de Mogrobejo ese mismo día 6 de agosto de 1785. Este documento nunca ha aparecido.

83. En 23 de diciembre de 1785 Manuel Martín nombraba a Fermín Alcayde como apoderado para cobrar como heredero único que ha quedado de todos los bienes, créditos y efectos que por fallecimiento del Arquitecto Mro. de obras que fue de esta Villa d.ª Ventura Rodríguez su tío, en AHPM, pr. 20538, fs. 184-185 v. Otorgó un poder más el 28 de mayo de 1791 en favor de Antonio Pellón y Paesa para cobrar las cantidades adeudadas por la Casa Real, en AHPM, pr. 21364, fs. 65-66. Sobre la intervención de Ventura en el viejo palacio de Uceda, ver I. CARDIÑANOS BARDECÍ, "Ventura Rodríguez, Sabatini y la Casa de los Consejos", en *Villa de Madrid*, 101, Madrid (1989), pp. 33-44.
84. El lienzo del retrato de Juvarrá no aparece en el inventario de los bienes del capital de dote aportado por Ventura Rodríguez a su tercera mujer en 1765 ya que en él no había ninguna partida de pintura; es decir, que el cuadro fue adquirido por Ventura entre 1765 y 1785, o en su defecto por su sobrino en el viaje a Italia, o bien formaba parte un lote de pintura que por circunstancias que se nos escapan no fue incluido en dicho capital.
85. Las medidas del cuadro no coinciden con las del retrato de Juvarrá que se expone en el museo de la Academia de San Fernando (0,98 x 0,72 m.). Pero nótese algunas incidencias. Las medidas del lote de pintura se realizaron en pies, y no en las acostumbradas varas y cuartas. Como en el cuadro que nos ocupa, posiblemente los marcos fueron también medidos. La somera identificación y tasación no está firmada. Todo ello invita a pensar que la operación fue realizada por una persona más acostumbrada a medir en pies que en varas, esto es, un arquitecto, quizás el propio Martín. Sea como fuere este tipo de documentos notariales, los capitales y cartas de dote, se realizaron en general con menos rigurosidad y exactitud que por ejemplo un inventario *post mortem* que había de ser dividido entre varios herederos.
- La entrada del cuadro en los fondos de pintura de la Academia de San Fernando y en concreto en la sala sexta de retratos, se puede situar entre 1821 (no se cita en el *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821*, Madrid, 1821) y 1824 (*Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1824, p. 38). Sabemos que un lote de los bienes de Martín, entre los que se encuentran los planos de su tío de San Francisco el Grande y del retablo mayor de la Encarnación, ingresó en la Academia el 7 de noviembre de 1824 (AASF, 3-88). Quizás fuera éste el camino de entrada de este cuadro en la Academia. Desde 1929 se viene citando que el cuadro llegó a la Academia en 1816 entre los cuadros de la colección de Manuel Godoy, (*Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929, pp. 134-135). Sin embargo, el lienzo no aparece en ninguno de los inventarios realizados desde Quilliet, (en la tesis doctoral de I. J. ROSE WAGNER, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, 1983, t. II, p. 672).
- El retrato ha sido atribuido a tres manos diferentes: la que se arrastra desde 1929, que atribuye la autoría a Teodoro Ardemans (*Catálogo del Museo op. cit. 1929*, pp. 134-135) cuestionada posteriormente porque ambos artistas nunca coincidieron en Madrid (A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, p. 54; F. LADRADA, *Catálogo de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1965, p. 98); y mantenida en la actualidad (*Guía del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1989, p. 21). Griseri apuntó la relación de este cuadro con el de Agostino Masucci conservado en la Academia de San Luca de Roma (0,55 x 0,61 m.) con el número de inventario 452. Afirma que el retrato de Madrid fue el original que pintó Masucci del que se extrajo una réplica posterior que quedó en la galería de retratos de la academia romana (A. GRISERI, "Un ritratto de F. Juvarrá a Madrid", en *Bollettino della Società piemontese di Archeologia e di Belli Arti*, 12-13, 1958-59, pp. 154-157); finalmente se ha insinuado la autoría del poco conocido pintor Fray Bartolomé de San Antonio, tío de Ventura Rodríguez, que fue discípulo de Masucci en Roma entre 1734 y 1740 (J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del s. XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 282). Sobre la iconografía de Filippo Juvarrá ver G. GRITELLA, *Juvarrá l'architettura*, Módena, 1992, t. I, p. 63.
86. D. Manuel Martín Rodríguez, sobrino y heredero de D. Ventura conserva además de un buen retrato de Juvarrá dos dibujos originales de su mano, que representan dos vistas del Capitolio, hechas de aguadas y en una manera tan libre y graciosa que prueba bien el superior gusto y destreza con que aquel insigne artista manejaba la pluma. Las firmas que se leen en ambos dicen así: *Veduta del Campidoglio di Roma, come al presente si trova, disegnata da me n'el dì 26 de Marzo 1709 Filipp. Juvarrá architeto*, en JOVELLANOS, *op. cit.*, p. 74, n. 4. Ambos dibujos fueron recogidos en el catálogo de la exposición de Madrid dedicada al arquitecto siciliano procedentes del Gabinetto Comunale delle Stampe de Roma con números de inventario MR/370 y MR/371, en *Filippo Juvarrá 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1994, pp. 338-339.
87. C. BÉDAT, "La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793", en *Academia*, 25-26, Madrid (1967-1968), pp. 5-52 y 33-85.
88. Los números entre paréntesis remiten a los asientos de la biblioteca de Manuel Martín Rodríguez transcritos en el apéndice documental de este trabajo. Cuando nos refiramos a un libro de Ventura Rodríguez que no estaba en la biblioteca de su sobrino, el número irá acompañado con las siglas VR.
89. Se podrían citar también las de Velázquez, Arfe y Villafañe, Tomás López, Van der Hamen... C. BÉDAT, "La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro", en *Mélanges de la Casa Velázquez*, V. Paris (1969), pp. 363-410; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, 1941; F. MARÍAS, "Juan Bautista Monegro, su biblioteca y De Divina Proportione", en *Academia*, Madrid (1981), pp. 81-117; A. RUIZ HERNÁNDEZ, "La testamentaria de Francisco Sabatini", en *Sabatini 1721-1797: la arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, 1993, pp. 98-99; F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, "Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa", en *II Simposio luso-español de Historia da arte "As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos"*, Coimbra, 1987, pp. 277-318; M. AGULLÓ, "La biblioteca de Teodoro Ardemans", en *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, 1977, pp. 571-582; J. L. BARRIO MOYA, "Los libros del arquitecto José de Arroyo", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid (1978), pp. 825-834; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto Juan del Ribero de Rada", en *Academia*, 62, Madrid (1986), pp. 121-154; V. TOVAR, "Una familia madrileña de arquitectos: los Moradillo", en *Villa de Madrid*, 57, Madrid (1977), pp. 23-36; F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco*, Madrid, pp. 43-56; J. L. BARRIO MOYA, "La librería y otros bienes de Luis Román, maestro de obras y alarife madrileño del siglo XVII", en *Academia*, 65, Madrid (1987), pp. 195-208; J. NICOLAU CASTRO, "Inventario del escultor Mariano Salvatierra (1752-1808)", en *Academia*, 71, Madrid (1990), pp. 343-366.

90. C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, p. 131.
91. Podría tratarse de una recopilación de estampas de los grabadores Domenico Cunego (1726-1803) y Giovanni Volpato (1733-1803) titulada *Schola Italica Picturae* publicada en 1773 por la calcografía de Giovanni Battista Piranesi dentro de la serie de las *Opere*. Henri Focillon duda de la intervención de Piranesi en la dirección de este trabajo ante la falta de calidad del mismo, en H. FOCILLON, *Giovanni-Battista Piranesi*, París, 1928, 2.ª ed., p. 99; Idem, *Giovanni-Battista Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, París, 1918, p. 67.
92. Un resumen de las excavaciones desde un punto de vista arqueológico, en F. FERNÁNDEZ MURGA, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca, 1989.
93. El propio Winckelmann, que deseó sin éxito su ingreso en la *Accademia Ercolanense*, se encargó de solicitar en 1763 por segunda vez, el tercer volumen para el cardenal Albani después de una primera petición sin respuesta, en *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Nápoles, 1979, p. 19.
94. Elvira CHIOSI, "La Reale Accademia Ercolanense. Bernardo Tanucci fra politica e antiquaria", en *Bernardo Tanucci statista, letterato, giurista. Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983*, Nápoles, 1988, tomo II, pp. 493-517.
95. De la carta fechada en el Buen Retiro el 18 de diciembre de 1759, en (A)rchivo (G)eneral de (S)imancas, Estado, libro 318, n.º 22, publicada en la recopilación epistolar dirigida por Gonzalo Anes, *Carlos III. Cartas a Tanucci (1759-1763)*, Madrid, 1988, p. 49.
96. En abril de 1781 ya se podían encontrar entre los ejemplares del librero Antonio Francisco Baylo. En su capital de dote aportado al matrimonio con la italiana Teresa Polonia Musarte, viuda del también librero de esta nacionalidad Angel Corradi, se tasó un lote de libros en 3000 reales compuesto por los siete volúmenes de Herculano publicados hasta la fecha, el del palacio de Caserta de Luigi Vanvitelli y varios tomos sueltos del *Prodomo* de Bayardi, en AHPM, pr. 21144, fs. 459-463. Todo hace pensar que, procedentes de alguna ilustre almoneda de bienes, Baylo los vendía en su librería sin ningún impedimento real.
97. AGS, Estado, libro 324, fs. 59-62, *Carlos III op. cit.*, p. 357.
98. AGS, Estado, leg. 5911, f. 270. Debo estas referencias y el planteamiento del tema de Herculano a la gentileza de la investigadora Paola D'Alconzo de la *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*.
99. FERNÁNDEZ MURGA, *op. cit.*, p. 126.
100. BÉDAT, *La bibliothèque op. cit.*, p. 375.
101. RUIZ HERNANDO, *op. cit.*, p. 98-99.
102. C. BÉDAT, "Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797: inventario revelador de influencias artísticas", en *Revista de Ideas Artísticas*, 9, Madrid (1970), p. 48. En mayo de 1762 el grabador Tomás Prieto solicitaba los tomos de Herculano, y en junio de este mismo año se le remitía la obra, en L. PÉREZ BUENO, "Grabadores de moneda y medallas, años de 1760 a 1799. Documentos del Archivo Nacional de Simancas", en *A.E.A.*, 80, Madrid (1947), p. 307.
103. Durante los últimos años la Fundación Juanelo Turriano y su presidente don José Antonio García-Diego, fallecido recientemente, han mantenido el empeño de difundir la figura de este hidráulico guipuzcoano olvidado por la historiografía moderna: J.A. GARCÍA-DIEGO, "Don Pedro Bernardo Villarreal de Bériz y sus presas de contrafuertes", en *Revista de Obras Públicas*, Madrid (1970); M. DÍAZ-MARTA, "Comentario al artículo Don Pedro Bernardo Villarreal de Bériz y sus presas de contrafuertes", en *Revista de Obras Públicas*, Madrid (1972), pp. 232-238; P. B. VILLARREAL DE BÉRRIZ, *Máquinas hidráulicas de Molinos y herrerías y gobierno de los árboles y montes de Vizcaya*, ed. facsímil, San Sebastián, 1973; E. RUIZ DE AZÚA, *Pedro Bernardo Villarreal de Bériz (1669-1746). Semblanza de un vasco precursor*, Madrid, 1990.
104. La censura de la traducción española implicó la prohibición del título original *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence* publicada en 1734; en M. DEFORNEAUX, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1973, p. 196; *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los reynos y señoríos del católico Rey de las Españas el señor don Carlos IV. Contiene en resumen todos los libros puestos en el Índice Expurgatorio del año 1747, y en los Edictos posteriores, asta fin de Diciembre de 1789*, Madrid, 1790, p. 63.
105. REESE, *op. cit.*, pp. 19-23.
106. DEFORNEAUX, *op. cit.*, p. 231; *Índice último de los libros prohibidos op. cit.*, p.33.

LA FAMILIA RODRÍGUEZ DE CIEMPOZUELOS



(1) : **BLAS, AGUSTINA, MANUEL EL MAYOR, ANTONIO**, Francisco, Josefa y fray Bartolomé de San Antonio.

(2) = María García : Bernarda, Eugenia, fray Agustín de la Encarnación y **MANUEL**.

(3) = Feliciano Bermejo : Manuel.

= Isabel García : Isabel, José y Manuel Rafael.

(4) = Jerónima Tizón : **VENTURA**, Bernardina **SECUNDINA** y José.

= María Nieto.

= Ana de Torres.

(5) = Ana María Serrano : María Victoria, María Eusebia, **JOAQUÍN**, José Mariano, María Tadea y José Juan.

(6) = Escolástica Meco : **RAFAEL**, María, María Antonia y Benita.

(7) = Josefa Flores.

= Rita de Garro.

= Micaela Cayón.

(8) = Alfonso Martín : **MANUEL MARTÍN**.

(9) = Josefa de Santivañes y Barros.

* Los nombres en negrita pertenecen a los arquitectos y maestros de obras de la familia Rodríguez.

En torno al *Ultimo día de Sagunto* de Francisco Domingo Marqués y el *Mosaico de Alejandro*.

Fernando Quesada Sanz.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN

Proponemos en este artículo que la composición del cuadro de F. Domingo Marqués *El último día de Sagunto* (1869) deriva directamente -sin negar otras influencias pictóricas más o menos contemporáneas al artista- de la composición del famoso mosaico pompeyano conocido como *Mosaico de Alejandro*. Por otro lado mostramos cómo este cuadro, pese al afán de verismo de la 'pintura de historia', es un reflejo de lo poco que las Ciencias de la Antigüedad de mediados del XIX conocían sobre la vestimenta, arquitectura y armas de los antiguos celtíberos. Por último, argumentamos cómo se produce en la obra una contradicción entre la pasión por el mundo clásico entendido como la cultura de Grecia y Roma en sus momentos de esplendor, y la realidad de la pobreza material comparativa de los antiguos habitantes de Iberia.

SUMMARY

In this paper we put forward the hypothesis that the general layout and composition of the painting by F. Domingo Marqués titled 'The last day of Saguntum' (1869) was taken from the then already well-known Alexander's Mosaic from Pompeii, even if other, more recent influences in the use of colour cannot be discarded. We will also show how this canvas, even if taking into account the nineteenth century historical painters' passion for realism, reflects the rather poor knowledge by contemporary archaeologists and historians of the material culture of the ancient Celtiberians. Last, we argue that this painting shows the contradiction between love for the Classical past - understood as that of Greece and Rome in their prime - and the reality of the comparative poverty of the material culture of the ancient inhabitants of Iberia.

El presente trabajo se enmarca dentro de un estudio más amplio sobre la imagen que de los antiguos héroes ibéricos (Viriato, Indibil, Mandonio, los saguntinos y los numantinos) crearon los artistas españoles del s. XIX.¹

El tema del asedio, conquista y destrucción de Sagunto por Aníbal, o más bien el de la heroica resistencia de sus habitantes, fue en el s. XIX pretexto para varios cuadros, pero muy poca escultura² a la Exposición Nacional de 1878³, representaba *El sacrificio de las*

saguntinas, y fue maltratado ferozmente por la crítica⁴. Sabemos además de otra *Destrucción de Sagunto*, que quedó inconclusa, de Francisco Sainz († 1853), y de un tercer cuadro de Ricardo Alós y Serra⁵

Pero sin duda el cuadro de mayor categoría, y con mucho el más conocido, es *El último día de Sagunto* (1869) Francisco Domingo Marqués, que ha sido reproducido en innumerables libros e incluso estampas.⁶ Se trata de un lienzo de pequeño tamaño para lo habitual en estas obras (0.86x1.37 m.), pero de gran monumenta-



lidad interna, que ha sido repetidamente estudiado.⁷

Pensionado en Roma por la Diputación de Valencia en 1868, y obligado por las normas de su pensión a enviar un cuadro de tema histórico⁸, Domingo Marqués eligió un tema relacionado con el ámbito geográfico valenciano.

A partir de la observación de esta obra nos centraremos en dos cuestiones distintas pero relacionadas entre sí. En primer lugar, propondremos una clara influencia clásica para su esquema compositivo; en segundo lugar, utilizaremos este cuadro como pretexto para analizar la cuestión de la "fidelidad arqueológica" de la pintura de historia.

Por lo que se refiere a la primera cuestión, se han hallado para el cuadro de Domingo Marqués paralelos y precedentes en el tratamiento de las figuras desnudas, en el color y composición de los cuerpos en cuadros de

la escuela francesa, y en particular en la *Balsa de la Medusa* y en *El coracero herido* de Géricault, según propuso Gracia Beneyto⁹, a quien han seguido la mayoría de los estudios posteriores.¹⁰ Recientemente se ha sugerido, además, una influencia de Delacroix.¹¹

Sin negar o discutir estas influencias, creemos sin embargo posible proponer otra, aún más notable, que afecta a la composición global del cuadro, influencia que además se remonta al pasado clásico tan querido en la teoría artística decimonónica, y tan importante en la formación de los artistas pensionados en Roma.

Aníbal, subido en un carro que avanza impetuoso hacia la izquierda, extiende su brazo derecho en gesto imperioso y gira la cabeza como arengando a sus tropas. La posición ladeada del carro en el conjunto y la postura de Aníbal son elementos que nos traen de inmediato a la memoria la composición, postura y gestos muy similares



-aunque de distinto significado- del carro de Darío en el famoso *Mosaico de Alejandro* hallado en la *Casa del Fauno* de Pompeya, hoy conservado en el Museo Nacional de Nápoles. Este mosaico presenta además un formato y una distribución de volúmenes muy similar a la empleada por Domingo Marqués.

Cierto que en el cuadro del pintor español falta la figura contrapuesta de Alejandro, y por tanto el juego de miradas cruzadas que en el mosaico helenístico es clave de la composición. Sin embargo, en la posición que ocupa Alejandro en el mosaico, Domingo Marqués colocó un saguntino que, desesperado, se mesa los cabellos y mira al cielo, marcando un contrapunto dramático con Aníbal.

Por otro lado, el hueco relativo que aparece en el centro-izquierda de la composición del cuadro (que en el mosaico se rellena con un árbol y en el cuadro de Domingo con un borroso templo clásico envuelto en humo) es aún otro elemento que acrecienta el paralelismo entre ambas obras. No utilizaremos aquí, por último, el argumento de las armas caídas en primer plano, sobre el suelo, en las dos obras, puesto que se trata de un recurso muy común.

Por lo demás, el joven pensionado que era Domingo cuando pintó el cuadro en Roma¹² podía conocer perfectamente el mosaico, que había sido extraído de las cenizas pompeyanas en 1830, cuarenta años antes, y que había sido ampliamente reproducido y discutido ya en 1850.¹³

En todo caso, la inspiración de escultores y pintores del XIX en temas clásicos es tan habitual que el hecho de que Domingo Marqués mostrara su conocimiento del arte clásico, en esta obra de ejecución obligatoria, no debe llamar la atención más que por el hecho de que Domingo aprovechó una de las pocas muestras supervi-

vientes -aunque transformada en mosaico- de la pintura clásica griega.

La segunda cuestión a la que queremos aludir, a partir de la oportunidad que nos proporciona el cuadro de tema saguntino, es a la fidelidad histórico-arqueológica como objetivo deseado en la representación de ropajes, armas y arquitecturas, en la pintura y escultura de género histórico.

J.L. Díez, en último lugar y entre otros muchos autores, ha recalcado con insistencia la preocupación de los artistas decimonónicos por reproducir con fidelidad los *realia* representados en los cuadros históricos, la "fidelidad arqueológica que caracteriza el género".¹⁴ Dicha preocupación no fue exclusiva de la pintura española, puesto que desde David era también objetivo importante en los artistas europeos.¹⁵

La fidelidad histórica es una preocupación tal para algunos artistas, que en algunos casos choca al investigador actual. Así C. Reyero puede escribir: "el rigor erudito puede llegar al absurdo (¡Rosales escribe obsesionado desde Roma preguntando dónde llevan la capucha los jerónimos de Yuste!) y siempre habrá algún juez que descubra inesperados anacronismos".¹⁶

En ciertos casos, la documentación no planteaba demasiados problemas al pintor o escultor. Así, en el célebre *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal¹⁷ el autor podía contar con uniformes y armas supervivientes de la época napoleónica para representarlos con toda fidelidad en el lienzo, pues al fin y al cabo los acontecimientos narrados ocurrieron sólo medio siglo antes. Otra cosa es que la escena, cuyo *dramatis personae* es casi fotográfico, se dignifique o altere para mejorar la composición o el tono épico, como ocurre también, por ejemplo, en el cuadro de Sans y Cabot sobre la batalla de Tetuán.¹⁸

En otras ocasiones, el pintor recurre a la *verosimilitud* a falta de datos exactos. Así, cuando Manuel Castellano acopió una exhaustiva documentación para su *Muerte del Conde de Villamediana*, asesinado en 1622, dispuso la escena en el portal del palacio del Conde de Oñate, padre del de Villamediana, donde fue conducido el cadáver. Como el palacio había sido destruido en 1839, Castellano recurrió a copiar con toda suerte de detalles faroles, herrajes, puertas y artesanos del Convento de las Descalzas Reales de Madrid.¹⁹

Cuando el pintor había de remontarse más aún en el tiempo, las dificultades de documentación crecían. Aún así, para su monumental *La Rendición de Granada*, (1882), Francisco Pradilla pudo tomar apuntes de detalles, para calzados, telas, etc., de tejidos conservados en la Catedral de Granada, decoraciones de los muros de la Alhambra e incluso del cuadro *Auto de Fe* de Pedro Berruete.²⁰

Las críticas decimonónicas a la falta de verismo de algunas obras chocan en cierto modo a los historiadores y críticos de arte actuales,²¹ preocupados por otros aspectos. Sin embargo, ese 'rigor erudito' que es secundario para el artista o el historiador del arte actual, era sin embargo uno de los criterios por los que se medía y juzgaba un cuadro "de historia" en el s. XIX. Si no queremos proyectar a ese momento nuestra forma de ver las cosas, habremos de reconocer que si el *tour de force* de una investigación histórica minuciosa era asunto importante para artista, crítico y mecenas del XIX, debe ser un aspecto a tener en cuenta en un estudio moderno, y no considerado irrelevante, independientemente de la valoración estética subjetiva de cada obra, que es otra cuestión.

Sin embargo, mostraremos cómo, en la obra de Domingo Marqués y en la de otros autores "de historia", los intentos eruditos de los artistas chocaban con dos dificultades diferentes, complementarias y en cierto modo contradictorias.

Por un lado, la influencia de la Antigüedad clásica grecorromana primaba, desde el neoclasicismo, casi sobre cualquier otra consideración a la hora de representar escenas antiguas, sobre todo en pintores jóvenes. En consecuencia, era común dotar de ambientes arquitectónicos y vestuario griegos o romanos a los iberos o lusitanos. Sólo a partir de 1864, y en realidad algo más adelante, desde 1870, se manifestó una tendencia "realista" o "primitivista" en la recreación de la imagen de los antiguos iberos.²² Frente a la visión grecorromana clásica que va desde un Madrazo (*Muerte de Viriato*, 1806), un Ribera (*Numancia*, 1802), o un Martí Alsina (*Ultimo día de Numancia*, 1858) e incluso en un sentido al cuadro que comentamos, surgirá otra concepción ejemplificada por la *Numancia* de Alejo Vera (1881) o los Viriato de Eugenio Oliva (1881) o Ramón

Padró (1882), visión cuyo "realismo" pinta a los lusitanos envueltos en pieles sin curtir y portadores de grandes barbas y melenas, en un exceso de primitivismo.

La otra gran dificultad para la correcta investigación en un cuadro histórico radicaba en el s. XIX en que el estado embrionario de la arqueología protohistórica en la España de esa época imposibilitaba una documentación con *realia* pertenecientes a los antiguos iberos, tal y como se hacía con otros temas, medievales o posteriores. De este modo, ni los pintores de las primeras décadas del siglo, ni los "realistas" de las últimas, contaban con instrumentos para la deseada documentación.

Las culturas protohistóricas de la Península Ibérica no empezaron a ser definidas en términos arqueológicos, tangibles, hasta cerca de 1900.²³ De hecho, Numancia no comenzó a ser excavada hasta 1853-1861,²⁴ pese a lo que "la Edad del Hierro en España era prácticamente desconocida en 1872"²⁵. Tanto es así que, cuando en 1867 Luis Maraver y Alfaro excavó casi por vez primera de manera oficial una necrópolis ibérica importante en Almedinilla,²⁶ todavía consideró que los objetos eran romanos.²⁷

Hasta los años ochenta, con los descubrimientos de Cabrera de Mar en Mataró²⁸ y la exposición en París de piezas del Cerro de los Santos, no comenzaron a ajustarse fuentes literarias y restos arqueológicos.²⁹ En estas circunstancias, no es de extrañar que los pintores y escultores del s. XIX no pudieran asirse a documentación alguna que no fueran las escasas y a menudo vagas descripciones de las fuentes literarias. Es exactamente el mismo tipo de documentación empleado por los estudiosos militares en sus Álbumes de láminas sobre el ejército español, que se remontan a los "primitivos tiempos"³⁰.

Si unimos los dos factores comentados, no es de extrañar que se produzcan en el género histórico "antiguo" fuertes distorsiones representacionales en comparación con otros periodos. En caso de seguir estrictamente a Arias Anglés,³¹ los cuadros de tema antiguo en España, con mayor razón aún que los medievales, tendrían pues problemas para ser considerados "de historia".³²

En el *Mosaico de Alejandro* los detalles son fieles a la realidad tal y como la conocemos por la Arqueología,³³ como es natural en un mosaico que copiaba una pintura casi contemporánea a los hechos que narraba,³⁴ y en un ambiente cultural que gustaba de describir etnias y pueblos de acuerdo a su vestimenta y armamento, entendidos como criterios de definición.³⁵ Por ello se entiende la discusión erudita sobre una insignia militar persa³⁶ o la escasa idealización del "retrato" de Alejandro.³⁷

Por el contrario, Domingo Marqués, aún cuando hubiera superado la influencia clasicocéntrica, no podía

contar con referencias para vestir o armar a sus saguntinos o cartagineses, de modo que el cuadro nos presenta unos imposibles escudos ovales con dos abrazaderas, unas improbables espadas de guarda medieval y un carro tirado por briosos corceles sólo concebible en un circo romano o en fuentes literarias referidas a un ejército púnico de otra época, si no en un poeta como Silio Itálico.³⁸ La documentación de Domingo Marqués en cuanto a túnicas, carros o armas, era acorde con la iconografía romana imperial, y en general con el carácter del tema, pero no puede compararse en absoluto con la minuciosa investigación de un Casado del Alisal

en su *Bailén* o con la de otros muchos cuadros de historia.

Cierto es, con todo, que por el estilo suelto y brioso de Domingo Marqués ("modernidad 'a la francesa'", escribe Díez, 1993:272) cabe pensar que de entre los pintores de historia, podría ser de los menos preocupados por la fidelidad erudita de la reconstrucción arqueológica, o en la línea del dibujo. El color, la composición y el movimiento parecen haber sido preocupaciones mayores, y en ese sentido el *Mosaico de Alejandro* ofrecía una buena base de partida compositiva.

NOTAS

- ¹ F. QUESADA SANZ, "La imagen de la antigüedad hispana en la plástica española del s. XIX". En R. OLMOS (ed.) *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid, 1996, pp. 211-238. También "El grupo escultórico supuestamente de Indibil y Mandonio en Lérida y el nacionalismo artístico-arqueológico español del s. XIX". *Ilerda* (e.p.); "La imagen del héroe. Los antiguos iberos en la plástica española del s. XIX". *Revista de Arqueología*, 162, 1994, pp. 36-47.
- ² Como un "Sagunto" de Agustín Querol, al parecer enviado desde Roma a la Exposición Universal de Barcelona en 1888 (M. BRU, *La Academia española de Bellas Artes en Roma*. Madrid, 1971 p.154).
- ³ B. DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980, ed. or. 1948, p.417.
- ⁴ C. REYERO, *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, 1987, p. 24.
- ⁵ *Ibidem* pp.22-24.
- ⁶ M. SANDOVAL del Río, *Portfolio de Historia de España*. I. Barcelona, s.f., p.16.
- ⁷ En último lugar, ver J.L. Díez (ed.) *La pintura de historia del s. XIX en España. Catálogo de la Exposición*. Madrid, 1993, pp. 270-273. También y sobre todo REYERO, *op. cit.* (1987) pp. 22-24. También C. GRACIA BENEYTO, "Anotaciones históricas y documentales sobre 'El último día de Sagunto' de Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano* LXII, 1981 pp. 108-111; J. BENLLIURE, "Recuerdos de arte: Francisco Domingo", *Archivo de Arte Valenciano* II.1, 1916, pp. 16-18.
- ⁸ Díez *ed. op. cit.* p. 270.
- ⁹ GRACIA BENEYTO, *op. cit.* p. 109.
- ¹⁰ *eg.* REYERO, *op. cit.* p. 24.
- ¹¹ Díez (ed.), *op. cit.* p. 272.
- ¹² Díez (ed.) *op. cit.* p. 270.
- ¹³ M.A. ELVIRA, "Quince años de estudios sobre la pintura griega", *Tempus*, 2, 1992, p. 28 y p. 47; J.J. POLLITT, *El arte Helenístico*, Madrid, 1989, p. 89 y 471, n. 42.
- ¹⁴ Díez (ed.) *op. cit.* p. 266; También E. ARIAS ANGLÉS, "Los orígenes del fenómeno de la pintura de historia del siglo XIX en España", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 62, p.188.
- ¹⁵ ARIAS ANGLÉS, *op. cit.* p. 188.
- ¹⁶ C. REYERO, *La pintura de historia en España*. Madrid, 1989, p. 8.
- ¹⁷ Díez (de) *op. cit.* pp. 230 ss.
- ¹⁸ *Ibidem* pp. 240 ss.
- ¹⁹ Para estos y otros sugestivos detalles, Díez, *op. cit.* pp.260-267.
- ²⁰ *Ibidem* pp. 369 ss.
- ²¹ Por ejemplo, C. REYERO, *op. cit.* (1987), p. 33.
- ²² Sobre las tendencias sucesivas en la pintura de Historia, REYERO, *op. cit.* (1989) pp. 90 ss.; J.L. Díez, "Evolución de la pintura española de Historia en el siglo XIX", en J.L. Díez (ed.), *La pintura de historia del s. XIX en España. Catálogo de la Exposición*. Madrid, 1993, pp. 69 ss.
- ²³ En último lugar, M. AYARZAGÜENA, *La arqueología prehistórica y protohistórica española en el siglo XIX*. Tesis Doctoral en microficha, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1992, pp. 551-555, 596)
- ²⁴ *Ibidem*, pp. 118.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 231.
- ²⁶ Aunque sin duda hubo excavaciones muy anteriores casi desconocidas, de las que puede ser un ejemplo la realizada en Baza, en 1800, por don Pedro Alvarez y Gutiérrez (ver F. PRESEDO, *La necrópolis de Baza*, Madrid, 1982, pp.12 ss)
- ²⁷ L. MARAVER Y ALFARO, "Expedición Arqueológica a Almedinilla", *Revista de Bellas Artes e histórico arqueológica*, II, 1867, pp. 307-310 y 323-328, especialmente 328. Sobre esta fase inicial de la arqueología ibérica, además de este trabajo, ver M. AYARZAGÜENA, *op. cit.* pp. 231-241, así

- como A. M. VICENT "Trabajos arqueológicos inéditos en Fuentre Tójar (Córdoba) de L. MARAVER en 1867". *Corduba*, 15, 1984-85, pp. 33-54.
28. J. RUBIO DE LA SERNA, "Noticia de una necrópolis anterromana descubierta en Cabrera de Mataró". *Memorias de la Real Academia de la Historia*, XI, Cuaderno complementario. Madrid.
29. M. AYARZAGÜENA, *op. cit.* pp. 373 ss.
30. Por ejemplo, las láminas del *Album de la Infantería Española* y del *Album de la Caballería Española* del conde de Clonard (Madrid, 1861), así como del monumental *El Ejército y la Armada* de M. GIMÉNEZ GONZÁLEZ (1862, impreso en edición facsímil en 1982) se inspiran en pasajes concretos de Livio, Estrabón y Diodoro.
31. ARIAS ANGLÉS, *op. cit.* p. 189.
32. "Que el tema de historia estaba ya presente en la mentalidad académica de finales del siglo XVIII, es cosa más que patente [...] Pero una cosas es querer y otra es poder, como bien nos muestra el ejemplo que traemos de Vicente López, que nos presenta a "Los Reyes Católicos recibiendo a los embajadores de Fez" [...] Falta la información histórica y arqueológica que transforme a un cuadro de tema histórico en un cuadro de historia, tal como lo entendemos". (ARIAS ANGLÉS, *op. cit.* p. 189).
33. POLLIT, *op. cit.* p. 89.
34. Probablemente de Filóxeno de Eretria, según la atribución tradicional (ELVIRA, *op. cit.* p. 48; Pollitt, *op. cit.* p.89).
35. D.L. CLARKE, *Arqueología Analítica*. Barcelona, pp. 358-360. El criterio lingüístico en los autores antiguos a menudo es desplazado por la descripción etnográfica. Así se manifiesta en el detallismo con que egipcios, asirios, griegos o romanos representaron a sus vecinos (normalmente enemigos), insistiendo en sus vestimentas, tocados y armas. Desde los relieves egipcios del Imperio Antiguo hasta la Columna Trajana éste es un criterio constante. Lo mismo ocurre en las fuentes literarias (por ejemplo, Herodoto describiendo a los persas, VII.60-96; VII.41; Jenofonte a los pueblos anatolios, *Anab.* IV.28; Tácito a los germanos, *Germania* 6, etc.).
36. ELVIRA, *op. cit.* p. 47.
37. POLLIT, *op. cit.* p. 89.
38. Hay referencias a la presencia de carros en ejércitos cartagineses antiguos (Diodoro, XI,20,2; Plutarco, *Timoleón* 27), pero sólo hasta el s. IV a.C. Para cuando Cartago y Roma se enfrentaron por vez primera, y desde luego en época de Aníbal, los carros habían sido sustituidos en Cartago por caballería y elefantes (S. GSELL, *Histoire Ancienne de l'Afrique du Nord*, II, Paris 1920, pp.398-400; M.H. FANTAR, *Carthage. Approche d'une civilisation*, II. Tunis, pp. 109-111). La presencia del carro de Aníbal no se asienta pues en ningún dato arqueológico o literario, y en último extremo hubiera sido más realista colocarle a lomos de elefante.

Cambó y su legado artístico a través de la Prensa Española de Postguerra.

Miguel Cabañas Bravo

Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

RESUMEN

Este artículo trata, a través del análisis de la prensa española de postguerra, del político y mecenas catalán F. Cambó y las nuevas apreciaciones que experimentó su figura en el régimen del general Franco al producirse sus importantes legados artísticos.

SUMMARY

This article deals with the Catalan politician and patron of the arts F. Cambó and, by analysing the Spanish post-war press, it aims to elucidate the ways in which Cambó was appraised in Franco's times after he had bequeathed to the nation his remarkable art collection

La figura de Cambó es lo suficientemente atractiva como para haber movido repetidamente a los historiadores a tratar de este inteligente político catalán. Pero además, hay una trascendental circunstancia a lo largo de su vida que asimismo ha llevado a los profesionales de la historia del arte a interesarse -aunque lamentablemente en menor medida- por este interesante personaje, capaz hombre de letras y abogado, lúcido financiero y economista, destacado político y nacionalista y, sobre todo, en cuanto a la circunstancia que nos ocupa, importante mecenas y relevantísimo, por lo infrecuente, coleccionista español de arte.

Por otro lado, con frecuencia se hace interesante constatar como han llegado las obras de arte a las colecciones públicas españolas y como éstas han sido utilizadas desde el Estado y las políticas locales para fines de prestigio nacional e internacional de su propia labor institucional; máxime en un régimen tan restrictivo y señalado por la comunidad internacional como el que inauguró el general Franco. Pero esta búsqueda de reconocimiento en los foros nacionales e internacionales que, con el proceder respecto a la ocasión de unos legados artísticos, se le presentaba a un Gobierno como

el español de postguerra, necesitaba también de una actitud respecto al legatario y un manejo consciente de los medios de comunicación respecto a tal persona y su acción, puesto que el objetivo era conseguir una imagen adecuada, en la cual la intervención política del régimen en esta materia cultural debía ser resaltada muy por encima del coleccionista y su noble rasgo. Este, pues, es el trasfondo en el que iremos adentrándonos a lo largo de estas páginas, en las que analizaremos, a través del papel que cumple la prensa en este proceso, esta peculiar ocasión de interesado proteccionismo -o, mejor, paternalismo- de la política artística franquista; la cual, empujada por la prensa, de lo que comienza siendo un pleito local respecto a un legado artístico, hizo, como se verá, un problema de prestigio de su política nacional e internacional y, de una actitud vaga, imprecisa y olvidadiza respecto a Cambó, hubo de pasar a cierto reconocimiento y rehabilitación pública de su figura.

Mas para llegar al análisis de estos hechos, debemos comenzar por fijar y situar, aunque sea en unas breves líneas bibliográficas, la figura de Francesc Cambó. Para ello, sin duda hay que empezar por emplazarle en

la generación finisecular del ochocientos catalán, junto a la que nació, se formó y dió sus primeros pasos en política¹, unos pasos que le llevaron, por el lado conservador, a ser un alto dirigente del movimiento nacionalista catalán, lo que también le hizo tomar el camino del exilio al cabo de la guerra civil.

Es decir, llegó a ser una destacada figura del sector conservador del movimiento nacionalista catalán y uno de los principales dirigentes de la *Lliga Regionalista*. Diputado a Cortes en varias ocasiones, fue también ministro de Fomento (1918) y más tarde ministro de Hacienda (1921), alejándose de la política durante la Dictadura de Primo de Rivera y reapareciendo durante la II República. Poco antes del inicio de la guerra civil habían cesado sus actividades políticas, dedicándose a las financieras. No obstante, vivió desde entonces exiliado primero en Italia y Suiza hasta abril de 1940, pasó luego a Estados Unidos y en marzo de 1941 llegó a Argentina, donde permaneció hasta su muerte, acaecida en Buenos Aires en abril de 1947².

A su paso por la política se deben algunas de las primeras revisiones de la legislación española en materia artística. Así, fue Cambó quien en 1922, siendo ministro de Hacienda, introdujo las primeras limitaciones a la exportación de objetos artísticos y su inspiración también late bajo otras medidas de protección del patrimonio artístico tomadas posteriormente (agosto 1926 y mayo 1933). Con todo, su "política artística" quedó explicitada en el discurso pronunciado ante las Cortes el 6 de diciembre de 1935 a fin de modificar la Ley del Tesoro Artístico de 1933. Sus objetivos, logrados, pretendían mejorar las condiciones del coleccionista privado haciendo que sus obras pudieran ser re-exportables durante un número de años, lo que suponía que nuestra legislación artística no mirara exclusivamente en el sentido de proteger el Tesoro Artístico español, sino que también diera la posibilidad de aumentarlo³.

Las iniciativas de Cambó en el terreno del mercenazgo cultural y artístico abarcaron aún más amplio campo, especialmente desde que a comienzos de la década de los veinte fue abandonando la actividad política. Así, fundó diferentes instituciones para el fomento de la cultura como la *Fundación Bernat Metge*, dedicada a la traducción de los clásicos griegos y latinos, la *Fundació Bíblica Catalana*, dedicada al estudio de las Sagradas Escrituras, la *Fundación Monumenta Catalonia*, dedicada a los estudios de historia del arte, la *Fundación Cambó* en la Universidad de la Sorbona, dedicada a la cultura catalana, y financió y preparó con Pedro Bosch Gimperá la publicación de una obra monumental sobre el arte ibérico (cuyo primer volumen fue *Etimología de la Península Ibérica*), etc.

Como coleccionista, la inclinación de Cambó hacia las obras de arte parece que fue temprana, aunque su entusiasmo por sentirse coleccionista no llegó hasta más tarde, cuando comenzó a recorrer mundo y a conocer gran número de museos y colecciones. Fue importante, en este sentido, sus continuas visitas al Museo del Prado cuando su condición de diputado le retuvieron largo tiempo en Madrid y el comenzar a tener fortuna económica. Parece que empezó por autores catalanes medianos y que ya poseía una obra del taller del Greco y un Gainsborough cuando, a mediados de la década de los veinte, decidió en firme formar su gran colección, aunque existe bastante imprecisión sobre los inicios concretos de la misma, si bien en más o menos diez años llegó a ser realmente relevante y quedó conformada, pues el estallido de la guerra civil no permitió a Cambó acrecentarla ni aquilatarla. Cambó mismo señaló más tarde que había dudado mucho tiempo en escribir sobre esta actividad "un libro, entretenido y divertido, que podría llevar como título *Memorias de un coleccionista* u otro parecido,... [y en el que aparecerían] las abundantes páginas que tendré que consagrar a un aspecto importante de mi vida, que vino a ser la más apasionada de mis actividades en el largo ayuno -jo semiayuno!- de actividades políticas durante la Dictadura de Primo de Rivera"⁴. Únicamente nos dejó algunos comentarios y datos en sus *Mémoires y Méditations*, por los que sabemos que la razón para formar la colección no fue únicamente el deleite propio del convivir con obras maestras, sino también su "deseo de dotar a Barcelona de un Museo de Obras del Renacimiento" y, conociendo algunas importantes ausencias del Museo del Prado, la idea que tuvo "de hacer un museo que viniera a ser un modesto complemento del Museo del Prado", por lo que, añade Cambó, "en la lista de autores que me señalé para las adquisiciones a hacer, figuraban principalmente los que no estaban representados, o lo estaban imperfectamente, en el Museo madrileño"⁵. Contó para ello con la asesoría de Joaquim Folch i Torres, director del Museu d'Art de Catalunya.

Claro es que la colección de Cambó se centró principalmente en la pintura y, si bien ayudó y compró obra de algunos de sus contemporáneos, como Olaguer Junyent, Hermen Anglada Camarasa, Ramón Casas, Joaquim Mir o Ignacio Zuloaga, y tuvo rasgos de gran mecenas como tomar a su costa la terminación por José María Sert de la decoración mural de la catedral de Vic ("y no sólo hasta la cornisa, como estaba pactado, sino hasta la bóveda", como señaló Cambó, aunque esta decoración quedó destruida en la guerra civil)⁶, lo cierto es que se centró principalmente en pintura antigua, preferentemente de primitivos del renacimiento italiano.

El grueso de la colección que reunió agrupaba alrededor de 65 notorios cuadros. Sólo en la subasta de la colección de Joseph Spiridon (Berlín, 31-V-1929), compró Cambó 27 de los 79 cuadros subastados, entre ellos las tres tablas de la *Historia de Nastagio degli Onesti*, de Botticelli, y las dos tablas de la *Vida de San Eloy*, entonces atribuidas a de Taddeo Gaddi, unas y otras luego donadas al Museo del Prado. Y es que de esta colección de pintura antigua hizo varios legados, sobresaliendo los ocho cuadros cedidos en vida a este último museo, donde destacan -además de los citados- los atribuidos a Melozzo da Forlì, Giovanni dal Ponte y Zurbarán, y los que regaló a los Capuchinos de Sarriá y a su amigo José Bertrán y Musitu. Salvo el *retrato de Marullo*, de Botticelli, que pasaría a manos de su hija Helena Cambó y una tabla de la escuela de Rímíni, regalada al Museo de Lausanne, el resto de la colección -alrededor de medio centenar- fue donado por disposición testamentaria a la ciudad de Barcelona, legado en el que se encuentran obras de diferentes escuelas: italiana, española, flamenca, holandesa, francesa, etc., destacando las entonces atribuidas a Rafael, Veronés, Perugino, Sebastiano del Piombo, Correggio, Ticiano, Tintoretto, Tiépolo, Pantoja de la Cruz, El Greco, Zurbarán, Murillo, Goya, Metsys, Rubens, Van Dyck, Hooch, Pater, La Tour, Fragonard, Cranach, Gainsborough, etc.

Se puede caracterizar el coleccionismo de Cambó, pues, como una nueva forma de iniciativa privada que interviene en la política artística estatal: el coleccionista consciente de los vacíos de los museos o colecciones públicas que adquirirá obras dispuesto a donarlas para suplir estas faltas.

Y es precisamente esa faceta de coleccionista la que más nos interesa ahora de Cambó y en la que pretendo que nos centremos, pero intentando averiguar, por ahora, principalmente qué ocurrió con la memoria de esta singular figura en el régimen del general Franco y si es cierto, como se ha dicho, que hubo cierta voluntad política y local si no de olvido, sí de retrasar el reconocimiento de tan destacado político y mecenas catalán, a quien se vino a aceptar el gesto, mientras se oscurecía la figura de quien provenía y lo que ésta había representado. Contamos para ello con abundantes artículos del momento, tanto en publicaciones especializadas como -muy especialmente- en la prensa diaria, y alguna documentación administrativa acerca de la reacción de la política artística española respecto al asunto del legado; artículos y documentación que iremos analizando en un recorrido cronológico que llega hasta 1955, cuando, con el ajeno motivo de la celebración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, por primera vez fue exhibido el legado artístico de Cambó, aunque como una muestra suple-

mentaria de esta magna exposición de carácter internacional organizada por el Estado español.

No obstante, puesto que nos circunscribimos al período de la postguerra y la postura y relación con el régimen de Franco es siempre una cuestión latente, máxime respecto a un político y dirigente catalanista como nuestro coleccionista, conviene tener una idea previa de su posición; una posición conservadora, aunque antifascista, circunstancial y momentáneamente partidaria de Franco -cuya política no dudó en criticar- y con un ánimo final dirigido hacia la monarquía⁷.

Por otro lado, en cuanto sus donaciones de arte, Cambó, siguiendo la peculiar perspectiva coleccionista que hemos señalado más arriba, había hecho ya algunos donativos en vida al Museo del Prado⁸. Esta importante donación, realizada en los comienzos de la postguerra y en la que parece que influyeron "otras" motivaciones de tipo patriótico⁹, no tuvo, sin embargo, la misma incidencia en la prensa y las publicaciones especializadas en arte que iba a tener después el legado hecho a Barcelona a su muerte. Con todo, a comienzos de 1942, Sánchez Cantón, se refirió en *Arte Español* a la donación hecha al museo madrileño, señalando su trascendencia (gracias a ella, señalaba, "comienza a remediarse la más grave y notoria de sus deficiencias", es decir, la de pintura de los primitivos italianos) y dando detalladas noticias sobre las características de las siete obras donadas ahora (previamente había regalado el Zurbarán), aunque pocos datos y comentarios ofreció sobre el donante y los motivos a los que obedecía su decisión¹⁰. En cualquier caso, la exhibición de estas obras, instaladas desde el 27 de febrero en las salas italianas del Museo del Prado, tuvo cierta resonancia en la prensa¹¹; aunque ésta, si bien resaltó la cesión, paralelamente, dejaba bastante en la sombra la figura de su donante, a quien, que sepamos, ni siquiera se le concedió en reconocimiento la gran cruz de Alfonso X el Sabio ni el nombramiento de vocal del Patronato del Museo del Prado, como había pedido este mismo.

Pero Sánchez Cantón volvió a recordar este donativo pocos años después, cuando se supo de la muerte de Cambó, y lo hacía con la clara intención de rehabilitar de su figura el aspecto de mecenas, pues esa figura -argumentaba el historiador- "tiene perfiles que, al menos en la prensa madrileña, se han desvanecido, si bien para los no políticos y los no financieros sean los que trazan su realce con rasgos netos y ejemplares". Así, daba entonces a conocer muchos más detalles y datos sobre ese primer donativo al Museo del Prado, que en realidad había sido antecedido de la donación previa un año antes de un Zurbarán, y pedía reconocimiento para el coleccionista catalán, lamentándose de que con su muerte "quizá se frustró el trámite final del plan que claramente anunciaba en su carta del 21 de

abril de 1941 y que me había adelantado en Estoril", consistente, según le había señalado Cambó, en "ceder buena parte de mi colección, (y) desde luego mis primitivos italianos, al Museo del Prado"¹²

La muerte de Cambó fue comentada muy pronto como una gran pérdida en el extranjero, especialmente entre el grupo de exiliados españoles y su núcleo catalán en México¹³; sin embargo, en España no se había insistido bastante en ello hasta el referido artículo del subdirector del Prado pidiendo reconocimiento de merecimientos para Cambó. Poco después el semanario *Destino*, anunciando que no traspasaría "un milímetro la discreción con que deben ser tratados esos grandes asuntos" y queriendo destacar "la significación patriótica y moral" del hecho, iba a dar a conocer las "cláusulas sociales más interesantes" de su testamento. Éstas, aparte de otros legados culturales, benéficos y religiosos, se referían principalmente a su colección artística, "formada por dos masas de obras de arte", la de arte antiguo y la del "conjunto de obras que don Francisco compró a artistas que fueron sus contemporáneos, principalmente catalanes". Esta última quedaba excluida de las cláusulas, por el contrario, la primera - en ese momento dispersa entre Buenos Aires, Montreux (Suiza), Barcelona y Madrid y cuyo catálogo se recogía "por primera vez en la Prensa"-era donada a Barcelona¹⁴. No obstante, los mismos diarios ya se habían hecho eco del tema de este importante legado anunciando la inminente publicación del citado artículo de *Destino* sobre las cláusulas del testamento de Cambó, aunque salvo el papel anticipador y difusor de la noticia, estas noticias no añadieron nueva información ni originales comentarios¹⁵.

Hasta casi año y medio después no volvió a insistir la prensa en Cambó y su legado. Pero ahora, la noticia, nuevamente difundida por la agencia Cifra, era que el Ayuntamiento de Barcelona entraría en breve en posesión del legado artístico de Cambó, para lo que se habían entrevistado el alcalde y los albaceas testamentarios del donante¹⁶. El legado completo constaba de 53 cuadros, de los cuales 12 ya estaban depositados en Barcelona; 3 en el Museo del Prado; 9 se hallaban en Buenos Aires; uno se había recuperado en Francia tras un proceso por robo; otro quedaba en manos de la hija de Cambó -el testamento le daba derecho a escoger uno de la colección de su padre-; otro iba a ser regalado por los albaceas al Musée Cantonal de Beaux-Arts de Lausana, por haber custodiado desinteresadamente buena parte de la colección Cambó desde 1940 hasta la fecha, y 26 estaban destinados a Barcelona, aunque casi todos se encontraban depositados -como los últimos referidos- en el citado museo suizo.

El traslado de las obras legadas a Barcelona que se guardaban en Madrid no resultaba problemático, pero

si era complicado el de las que se hallaban en el extranjero. Se comenzó por Suiza, país de donde, acabada la guerra civil, junto a las obras del Museo del Prado depositadas en Ginebra, habían regresado varias obras propiedad de Cambó¹⁷. La prensa, especialmente la barcelonesa, a comienzos de agosto de 1949 dió oportuna cuenta del regreso de Suiza de dos de los aludidos albaceas -Narciso Carreras y José M^a Trías de Bes-, quienes habían celebrado allí importantes entrevistas en relación al traslado a Barcelona del legado¹⁸. Hacia mediados de septiembre, volvían a este país los citados albaceas, ahora acompañados del notario Noguera, para ultimar los detalles de tal traslado¹⁹.

No obstante, hasta diciembre del año siguiente no se efectuó la entrega de las obras, depositadas unas en el Museo de Lausana y otras en la residencia de Cambó en Montreux. A principios de ese mes, los albaceas Carreras y Trías de Bes, dos representantes del Ayuntamiento barcelonés (el teniente de alcalde delegado de Cultura Luis de Caralt y el concejal Antonio Juliá de Capmany) y el conservador del Museo de Arte Moderno, Ainaud de Lasarte, viajaron a Ginebra con objeto de formalizar la entrega de un lote de 27 obras (aunque regalarían una de ellas al Museo de Lausana) que habían de traerse a Barcelona y que, según la prensa, quedarían expuestas en las "Salas Cambó", que en febrero de 1951 se pensaban inaugurar en el Museo del Palacio de la Virreina²⁰.

El 9 de diciembre, con todo tipo de facilidades por parte de los gobiernos suizo y francés y la Dirección General de Aduanas española, más una póliza de seguro de 25 millones de pesetas suscrita por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal, llegaban las 26 obras al Palacio del Ayuntamiento de Barcelona custodiadas por los albaceas, los representantes barceloneses y el abogado de Montreux al cargo de las gestiones de salida, Henri Guhl²¹. A pesar de la importancia del hecho, que incluso se comentó en la prensa cubana²², en España la noticia simplemente fue tratada como la repetición de una información de agencia, de cuyo contenido tampoco vino a distanciarse Manuel del Arco, quien captó a Narciso Carreras para una de sus incisivas entrevistas, aunque no logró arrancar al albacea mayores datos sobre la colección que los conocidos, ni mayor calificación sobre Cambó que la de que, en el fondo, era un sentimental, mal conocido en España e ingratamente tratado en Cataluña²³.

No obstante, gracias al semanario *Destino* el suceso no quedó en mera noticia de agencia, pues éste comentó con mucha mayor amplitud la importancia que revestía el legado hecho por Cambó a Barcelona. Es decir, esta revista -que igualmente preguntó a Narciso Carreras por la custodia y transporte de las obras a Barcelona, respondiendo éste por extenso (pues, en

definitiva, era el motivo que originaba el artículo)-, incidió en ofrecer la imagen de Cambó como un ferviente enamorado de la pintura que, en el caso de la donación al Prado, también había actuado por "otras y comprensibles razones de tipo patriótico", aunque de siempre había abrigado la idea de donar su colección a Barcelona, oponiéndose permanentemente "a que su hija Helena se constituyera una pinacoteca propia". Y, puesto que las condiciones impuestas a la ciudad por el testador eran fácilmente cumplibles, con el legado Cambó -decía la revista- "los museos barceloneses habrán avanzado un paso considerable en su estimación internacional" y ello haría del momento de su exhibición una fecha memorable²⁴.

Añadamos a esto, para darnos mejor idea del relieve concedido por el semanario al hecho, que poco después publicó *Destino*²⁵ una entrevista de Nestor Luján a Joaquim Folch i Torres, la cual se ha convertido en un texto fundamental para establecer la historia de la colección. Además acompañaba a la entrevista una amplia y valiosa documentación gráfica sobre el legado hecho a Barcelona, completada en el número siguiente -intentando nuevamente "insistir sobre la extraordinaria importancia del legado de nuestro gran patricio"- con la reproducción de las tres obras del legado que se guardaban en el Museo del Prado²⁶. Con todo, la entrevista en realidad era una excusa para que Folch i Torres expusiera, "ante la importancia artística y espiritual del legado", una pequeña historia de la colección, en cuya narración aprovechó Folch para destacar su propio papel y, sobre todo, reivindicar la figura de Cambó como gran mecenas catalán ingratamente pagado²⁷.

El tema del legado de Cambó a Barcelona y el traslado a esta ciudad de los cuadros que se hallaban en Suiza, a pesar de todo, no obtuvo tantos comentarios en la prensa como los iba a tener el espectacular asunto de la salida de Argentina de las nueve obras de Cambó que se encontraban en su residencia de Buenos Aires, hecho que se vió jalonado de numerosas complicaciones y que hizo correr abundantemente la tinta. Por otra parte, respecto a la actitud oficial, las gestiones con Suiza nos muestra que, en principio, el tema de este legado fue tratado casi como un asunto puramente local, a tramitar desde Barcelona, sin que se le concediera gran importancia y sin que hubiera ningún interés por rescatar la figura de Cambó, aunque se agradeciera su acción. Pero en este último sentido de valorar a uno y a otra, intervino la prensa de acento cultural haciendo pensar más sobre Cambó como mecenas y dando mayor trascendencia a su gesto. No obstante, cuando cambió la situación y se presentaron las dificultades con Argentina, del pleito local se pasó a un problema de prestigio nacional e internacional de la política es-

pañola, aunque nuevamente -ni en esta coyuntura en la que tanto intervino la prensa- hubiera mayor reconocimiento oficial hacia la figura de Cambó que el escueto agradecimiento de su importante legado artístico, cuyo "rescate", sin embargo, se haría pasar como una hazaña de la diplomacia franquista.

Ya Cambó, previamente a introducir estos cuadros en aquel país austral, se había asesorado del hecho administrativo, aunque luego, por diversas circunstancias que comentaremos, los trámites del testamento se hicieron lentos, el Ayuntamiento de Barcelona fue negligente²⁸ y la salida de las obras de Argentina resultó muy problemática. No obstante, a finales de agosto de 1951, comentaba la prensa que Ainaud de Lasarte, director general de Museos de Barcelona, se disponía a salir hacia Buenos Aires, delegado por el Ayuntamiento barcelonés, con objeto de hacerse cargo de las obras pictóricas que se encontraban en esta capital y que le habían sido legadas por Cambó²⁹. Pero fue en el año siguiente, en el que no por casualidad se publicaron las primeras y más importantes monografías sobre la figura y vida de este relevante político catalán³⁰, en el que más se escuchó el nombre de Cambó. Y ello fue debido, fundamentalmente, a la sorpresa, problemática y expectación que creó -tras la solicitud de los representantes del Museo de Barcelona de la entrega de los cuadros- la promulgación el 26 de junio de 1952 del Decreto 1.298, firmado por el general Perón y los ministros de Justicia y Educación, por el cual se prohibía la salida de las obras de Cambó de Argentina.

Nuevamente fue el semanario *Destino* el primero en llamar la atención y dar amplia noticia del suceso. A mediados de agosto, preguntábase éste por qué no se habían expuesto ya las obras del legado -cuando incluso por parte de la hija de Cambó todo habían sido facilidades- y publicaba una entrevista de Cives a Juan Ainaud de Lasarte intentando responder a la cuestión. El responsable de los museos barceloneses indicó que el testamento de Cambó "señala categóricamente que el legado debe de exponerse entero", por lo que el Ayuntamiento era todavía un mero depositario. Rememoró el estado de las gestiones realizadas, que en Argentina se habían llevado a cabo con la cooperación del Ministerio de Asuntos Exteriores y los tres sucesivos embajadores españoles -Areilza, Navasqués y Aznar-, pretendiéndose la exención de derechos reales, aunque las alegaciones no fueron tenidas en cuenta por el Gobierno argentino, por lo que en julio de 1951 el Ayuntamiento barcelonés aprobó el pago por este concepto de 823223,25 pesos argentinos (unos tres millones de pesetas), que se hizo efectivo el 2 de marzo de 1952. Pago que había sido aceptado, lo que hacía pensar que sería inconcebible dar crédito a los rumores que le

exponía Cives de una incautación de los cuadros -los cuales se encontraban ahora en el Museo de Buenos Aires- por parte del Gobierno argentino³¹.

Lo atractivo del tema hizo que pronto lo refirieran otras revistas, las cuales transmitieron las preocupaciones y datos del citado semanario barcelonés³², aunque el asunto no iba a tardar en ser expuesto y confirmado claramente por *Destino*, que unos días más tarde reproducía íntegramente el "Decreto del poder ejecutivo de la República Argentina prohibiendo la salida del país de los cuadros del legado Cambó". Éste era acompañado de un nuevo comentario de Cives en el sentido de que, tal Decreto firmado por Perón, privaba a Barcelona "no sólo de los nueve mejores cuadros del Legado de don Francisco Cambó, sino de la totalidad de dicho legado". Además argüía Cives que los cuadros salieron de España con un permiso de salida temporal y -como bienes de un extranjero- igualmente entraron en Argentina con permiso temporal; que el Ayuntamiento barcelonés había pagado a su debido tiempo los altos gastos de derechos de sucesión y que, por tanto, se consideraba injustificable la inaudita y arbitraria actitud del Gobierno argentino, la cual se esperaba que fuera rectificada³³.

Inmediatamente, la noticia llegó a los diarios de Madrid y Barcelona. Así, algunos, como *El Noticiero Universal* o *Madrid*³⁴, reproducían íntegramente ese mismo día el Decreto argentino publicado por *Destino*, mientras otros, como *Informaciones*³⁵, simplemente informaban del documento que daba a conocer el semanario barcelonés. Al día siguiente, nuevos periódicos, reproduciéndolo como *Ya* o dando la noticia como *Abc*³⁶, volvían sobre el documento argentino ofrecido por *Destino*. En el caso del diario católico *Ya*, que llevaba la reproducción del Decreto a primera página, el número añadía un artículo editorial en el que, utilizando argumentos muy parecidos a los del citado semanario (la nacionalidad española de Cambó, los permisos temporales, el pago previo de los derechos de sucesión, los principios reguladores de unas buenas relaciones internacionales, etc.), se unía a su protesta sobre la actitud del Gobierno argentino, ya que, aunque "obligado el señor Cambó a emigrar de España por los azares trágicos de la guerra civil..., obró siempre con insobornable dignidad de español", es más, ponía como ejemplo el editorial: "Por el absurdo criterio jurídico que ahora sostiene el Gobierno argentino podía Suiza haberse quedado con medio Museo del Prado cuando éste fué a parar allí por los sucesos de nuestra guerra civil. Pero Suiza, escrupulosa con el derecho internacional, hizo entrega de aquel inmenso tesoro, del que era depositaria, tan pronto como entabló relaciones diplomáticas con el Gobierno de Franco"³⁷. ...Tal tipo de interpretaciones llegaron a la prensa

bonaerense, de modo que *La Nación* reproducía el primero de septiembre parte del citado editorial del diario *Ya* y el comentario del diario vespertino *Madrid* que acompañó su aludida reproducción del Decreto argentino, comentario realizado incidiendo en la confianza puesta en la intención de corregir la medida de ese Gobierno y en la labor de la Embajada española en este sentido³⁸. Y en España, por la misma fecha, los diarios madrileños continuaban insistiendo y sumándose a la reprobación del Decreto argentino, como hacía *Informaciones* mientras se unía a las razones dadas en el editorial del día anterior por "nuestro colega *Ya*"³⁹ y el diario *Madrid*, que también acudía a plantear la comparación con la devolución de los cuadros del Prado depositados en Suiza y terminaba diciendo que el Decreto resultaba tanto más doloroso cuanto procedía "de un país, como Argentina, hermano mayor de la Hispanidad, y de un gobernante como Perón, al que la inmensa mayoría de los españoles guardan gratitud por la asistencia que nos prestó en las horas difíciles, y al que en estos momentos de duelo personal hemos acompañado sinceramente en el pesar"⁴⁰.

Cada vez fue mayor el número de periódicos interesado por el tema, de forma que hicieron de la primera quincena de septiembre de 1952 el momento más sostenido y combativo en el que se planteó, demostrando así que el asunto ofrecía el suficientemente atractivo e importancia como para pasar sin esfuerzo a manos de la prensa y conseguir interesar a un amplio sector de la opinión pública. Los diarios barceloneses tomaron cierta delantera dando la noticia de que el alcalde accidental de la ciudad, Antonio Segón Gay, había recibido a los periodistas y les había comunicado, en cuanto al legado, que el alcalde efectivo, Antonio M^a Simarro, venía ocupándose del asunto en íntimo contacto con el Ministerio de Asuntos Exteriores, de cuyo titular, Alberto Martín Artajo, había recibido una carta anunciando que tomaría el máximo interés en el asunto⁴¹. Además, la prensa de la capital catalana, paralelamente, publicó diversos comentarios editoriales y algunas crónicas de sus corresponsales. Entre los primeros, en *La Prensa* se incidió en la penosa impresión ofrecida a España con el Decreto, confiando en la firmeza del derecho que asistía a España⁴², mientras *La Vanguardia* habló del estupor causado por el decreto y, recordando también el permiso temporal de la entrada de las obras en Argentina y el cobro a Barcelona de los derechos sucesorios, recomendó firmeza en la posición española y pidió mayor implicación del embajador español en Buenos Aires, Manuel Aznar, para que Barcelona recuperara las obras⁴³. A la vez, este último diario, ofrecía una crónica de su corresponsal en la capital argentina, Oriol de Montsant, quien señaló que el litigio planteado por el Decreto -que hasta entonces había

pasado inadvertido en aquel país- ya había tomado "estado de opinión pública" al reproducir un diario "los vivos comentarios de periódicos españoles". Recordaba las consultas de Cambó y el carácter transitorio con el que habían entrado las obras en Argentina, así como comentaba que tres de los albaceas de Cambó, residentes en Buenos Aires, y los dos abogados que allí tenía el Ayuntamiento barcelonés, Conte y Makinlay, marchaban de acuerdo en las gestiones jurídicas para recuperar las obras; al igual que el embajador español, quien, con todo, había manifestado que no veía "la conveniencia de trasladar el tema al comentario periódico", manteniéndose idéntica reserva en los medios oficiales. Mientras -concluía el corresponsal-, las obras no se habían llevado al Museo de Bellas Artes y permanecían en casa de la viuda de Cambó, quien, en contra de los albaceas, sostenía que cómo no habían sido entregadas al Museo español, aún pertenecían en propiedad a la sucesión⁴⁴.

La prensa de Madrid, interesada en el caso, no se quedó a la zaga y, aparte de recoger la noticia sobre los contactos de la alcaldía barcelonesa con el canciller de Exteriores, ofreció sus propios comentarios editoriales y sus crónicas de corresponsales en Buenos Aires. Con todo, tanto la información, como la argumentación y comentarios fueron muy parecidos a los de esta prensa barcelonesa, que se caracterizó por su llamada al firme sostenimiento de los alegatos españoles. Así, la crónica del corresponsal del diario *Arriba*, Iñigo de Santigo, señaló prácticamente lo mismo que la de Oriol de Montsant para *La Vanguardia*, refiriéndose tanto al despertar del interés de la prensa argentina y la entrevista de Montsant con Manuel Aznar, como a los problemas e intereses familiares de la testamentaría de Cambó⁴⁵. Por su parte *Abc* comentó el decreto sobre este "generoso y postrero testimonio" del "insobornable patriotismo" de Cambó, incidiendo en los derechos del municipio barcelonés, basados en el pago de los derechos sucesorios, en que aquella disposición adolecía "de un insubsanable defecto de forma" y en los errores jurídicos provenientes de considerar el legado de Cambó patrimonio de un argentino; por tanto, "ante lo insostenible de la decisión argentina, que convierte las fronteras del país en una especie de nasa o ratonera jurídica, en la que se entra pero no se sale", se esperaba la rectificación del Decreto, evitando así las graves consecuencias políticas y jurídicas a las que podría llegar el asunto "si el Estado español recurriese ante las más altas instancias jurídicas internacionales"⁴⁶. Y, finalmente, aquel mismo día aparecían en *Ya* unos breves y elogiosos comentarios de Antonio Ortiz Muñoz rememorando la colección y donativos de Cambó⁴⁷.

Entre la prudente reserva oficial y el gran interés de

la prensa por el desarrollo de las gestiones en este pulso con el Gobierno argentino, en los días siguientes, en España continuaron aumentando las referencias al tema, aunque principalmente se trató de la ampliación de los comentarios sobre lo ya conocido, de tomas de posición y de extensión geográfica del interés por el tema, aunque sin aportar noticias nuevas realmente destacadas. Así, el *Diario de Barcelona*, entre otras alusiones, presentó un editorial donde empleaba la misma palabra que un colega -"estupor"- para hablar de la reacción producida en Barcelona y España por el Decreto, confiando en la "condición fraterna, consanguínea" entre ambos países para resolver el conflicto⁴⁸; al tiempo que publicaba una crónica desde Madrid de Luis de Armiñán, quien ponderó la labor de *Destino* y se refirió a la sorpresa y solidaridad con las que la prensa madrileña había acogido un tema que, personalmente, no le extrañó, pues estaba ya acostumbrado a los "países nuevos con ganas de ser viejos, sin riqueza alguna en lo que es sustancia de Europa, (que) cuando pueden se llevan unas piedras o unos lienzos" y al "gesto a la rusa" del cierre de las fronteras, aunque creía que Perón había sido mal informado y que el equívoco se resolvería rápidamente⁴⁹. Pero este diario catalán aportó, sobre todo, una nueva y destacada entrevista de Manuel del Arco al albacea y -en vida- apoderado general de Cambó, Narciso Carreras, quien ofreció diferentes datos -en su mayoría conocidos- sobre el legado y las gestiones de los albaceas y el Ayuntamiento para traerlo a Barcelona, aunque evitó hablar de "la desagradable" actitud adoptada por la viuda de Cambó en el asunto, cuya postura, en todo caso, no creía que fuera a ser apoyada por el Gobierno argentino⁵⁰.

Los diarios de Madrid, en cambio, se hicieron eco de las noticias de los de Barcelona, como *Abc* y *Ya*⁵¹, que glosaron -el segundo en primera página- la crónica del día anterior del corresponsal de *La Vanguardia* en Buenos Aires, Oriol de Montsant; mientras otros, como *Informaciones*⁵² -y más tarde también *Ya*⁵³-, resumieron la entrevista de Del Arco a Carreras publicada por *Diario de Barcelona*; finalmente, otros, como *Madrid*⁵⁴, reprodujeron ambas cosas.

Este conflicto por la retención de los cuadros en Buenos Aires, que tanto preocupó a los diarios de Barcelona y Madrid, también fue llegando a otras provincias españolas, como por ejemplo a Alicante, donde, al día siguiente, *Información*⁵⁵ recogía las aludidas declaraciones de Narciso Carreras acerca de los rumores de la actitud de la viuda de Cambó, las cuales fueron difundidas por la agencia Cifra -siendo, asimismo, publicadas en Madrid por *Abc* y por *Pueblo*⁵⁶. No obstante, el asunto de la retención del legado de Cambó fue, fundamentalmente, un trascendente tema de la

prensa barcelonesa y sólo más de lejos y entre numerosa información de agencia también fue tratado por la madrileña, alcanzando así a otras provincias españolas. De este modo, mientras *La Vanguardia* se regodeaba de cómo algunos diarios de Madrid reproducían la crónica de su corresponsal bonaerense⁵⁷, *Diario de Barcelona*, *El Noticiero Universal* y *Solidaridad Nacional* informaban del acuerdo adoptado por el Ayuntamiento barcelonés de hacer público su disgusto por el Decreto del Poder Ejecutivo argentino y el ferviente ofrecimiento y adhesión manifestados por el Ateneo Barcelonés para obtener el legado⁵⁸, hechos que también noticiaron más tarde algunos diarios madrileños⁵⁹. Pero mucho más importante que ésto fueron las declaraciones del despistado embajador argentino, Oscar R. Silva, publicadas por Ignacio Arroyo en *Solidaridad Nacional*, ya que estaban llamadas a armar un gran revuelo, pues aquél comenzó por asegurar, sin estar bien informado del caso del legado Cambó, que se obtendría una solución favorable para los intereses españoles y que no esperaba circunstancias desfavorables para la resolución del asunto si continuaban las negociaciones en los términos correctos que las habían distinguido⁶⁰.

En Madrid, diarios como *Pueblo*, que hasta el momento no se había pronunciado sobre el tema, dejando su prudencia entraron a opinar aquel mismo día para "hacer patente -decía en su editorial *Pueblo*-nuestro optimismo en este pleito, y no sumarnos, en ningún modo, al coro de aquellos que están manejando con evidente inoportunidad malos humores y destemplanzas", creyendo "lo suficiente, en este caso, en la vía diplomática para no haber querido echar el asunto por la vía periodística"⁶¹. Aunque el creciente interés de la prensa era ya irremediable, pues por entonces los ecos del asunto incluso llegaban ya a Nueva York⁶², como decían nuestros diarios mientras recogían la noticia, también procedente de Buenos Aires, de que el Gobierno argentino podía llegar a la expropiación⁶³.

Continuaron difundándose, no obstante, noticias de agencia sobre el disgusto por el Decreto expresado por el Ayuntamiento barcelonés y, en el polo opuesto, las buenas esperanzas para los intereses de la ciudad dadas por el embajador argentino en Madrid⁶⁴. Aunque también se acudió a entrevistar a los biógrafos de Cambó, como García Venero, cuyo libro había servido de información sobre el coleccionista y sus donaciones en -pongamos por caso- la prensa santanderina⁶⁵; así Juan Sampelayo le pidió su opinión para *Abc*, señalando aquél que, en definitiva, el asunto argentino se reducía a un mero litigio sucesorio entre la viuda y la hija de Cambó que había alcanzado trascendencia por el valor de lo disputado⁶⁶. Sin embargo, otro de sus biógrafos, Jesús Pabón, procuró ser más comedido, aunque en sus

comentarios -publicados días más tarde por la revista *Semana*- claramente intentaba rebatir a García Venero y advertir del prestigio que se jugaba España en la operación⁶⁷.

En esta repentina oleada de actualidad, destaquemos que también otras revistas incidieron en Cambó, como *Diez Minutos*, que resaltó cómo la figura del político catalán estaba de moda y la "revelación" sobre él que habían supuesto las obras de Pabón y García Venero⁶⁸, resumiendo seguidamente el problema de su legado a Barcelona, sobre el que acababa -tras esgrimir los repetidos alegatos citados por casi toda la prensa- con el repudio de la actuación argentina⁶⁹. Mientras, otras publicaciones, además portaron la notable intención de ilustrar gráficamente los reñidos cuadros retenidos en Argentina, como ocurrió con *La Noche*⁷⁰; aunque, en todo caso, ninguna de ellas puede compararse con la publicación que mejor y con mayor hondura trató el tema del legado de Cambó, es decir, sin lugar a dudas, *Destino*, semanario cuya campaña en torno al asunto argentino -que no dejó de recibir la felicitación de sus lectores⁷¹-continuó aportando nuevas declaraciones y documentación sobre el caso, como eran, ahora, las declaraciones del albacea Narciso Carreras y la publicación de la copia de dos cartas sobre las gestiones informativas hechas por Cambó antes de introducir los cuadros en Argentina⁷².

No obstante, en la prensa diaria barcelonesa continuaron apareciendo noticias sobre adhesiones a la postura del Ayuntamiento, como la del Círculo Artístico de Sant Lluç⁷³, pero, en realidad, los aspectos en los que más siguió incidiendo la prensa del país fueron el litigio sucesorio de la familia Cambó, especialmente la postura de la viuda y la hija de éste, y las declaraciones del embajador argentino a *Solidaridad Nacional*, las cuales se iban a ver rectificadas por el diplomático y contrareplicadas por el diario⁷⁴. De todo ello, aparte de lo anecdótico y de las personas implicadas, lo que verdaderamente se podía deducir es que las negociaciones serían largas, que aumentaría la reserva oficial y que donde había que incidir para una solución favorable a España del problema era, realmente, en la vía diplomática.

Aparte de las actuaciones judiciales emprendidas, parece que los más efectivos cauces adoptados para conducir las gestiones fueron la alta acción diplomática y la gestión personal⁷⁵. Con todo, en aquel momento de 1952 ya se adivinaba que la solución al conflicto se ralentizaría y que las negociaciones se llevarían con la máxima discreción posible, pues no existía en lo institucional ni en la familia Cambó el menor deseo de que este delicado asunto se siguiera tratando en los periódicos. La prensa fue perdiendo efectividad e interés por un tema tan circunstanciado y con tantos obstáculos de

acceso, de forma que el próspero acarreo de comentarios e información anterior fue muriendo ahora de inanición.

Así, pasada la insistente campaña de prensa de septiembre de 1952, apenas si aparecieron notas informativas sobre el curso de las gestiones en el conflicto ocasionado por el legado Cambó. En el año 1953 las referencias fueron mínimas y escasísimas, y las que hubo, aunque tocaron las dos líneas más interesantes puestas en vigor por la prensa (las gestiones y la colección) tuvieron un carácter tan poco trascendente como el hecho de noticiar la liquidación de gastos del Municipio barcelonés con Narciso Carreras -como representante de los albaceas testamentarios-, correspondientes al envío a Barcelona de las obras de Cambó depositadas en el Museo de Lausana⁷⁶, o las simples referencias al coleccionista y el coleccionismo que en mayo hacía Romano -seudónimo de Manuel Brunet- para el semanario *Destino*⁷⁷, que tanto se había ocupado de este legado. Hasta bien entrado el año 1954, podemos decir que el tema que tanto había indignado a la prensa en 1952 no comenzó a ser retomado de nuevo por ésta, aunque ya nunca alcanzaría aquél interés y apasionamiento que hemos comentado. La presión diplomacia española, con todo, había seguido actuando.

Es así como, ya en abril de 1954, *El Correo Español*, de Bilbao, haciéndose eco de la prensa bonaerense, publicaba la nueva sentencia que se acababa de producir, la cual no modificaba en nada la poco halagüeña situación existente, pues confirmaba el hecho de que los cuadros siguieran custodiándose por el director del Museo Nacional de Bellas Artes bonaerense⁷⁸. Pese a ello, el primero de julio, llegó la esperada noticia a los diarios barceloneses y madrileños, los cuales la dieron amplia difusión durante los primeros días de ese mes. Esto es, el *Boletín Oficial de la Nación Argentina* había hecho público en el día anterior un Decreto del general Perón que dejaba sin efecto el anterior que impedía la salida de los cuadros⁷⁹; este nuevo Decreto del Poder Ejecutivo, que había sido refrendado por los ministros de Estado, Educación y Justicia, se basaba -se decía escuetamente- en que "en la actualidad no subsisten las razones que aconsejaron aquellas medidas"⁸⁰.

De este modo, no resultó extraño que *Ya*, diario que tanta importancia había concedido anteriormente al tema, llevara el asunto a primera página de la mano del reincidente Manuel Vigil y Vázquez, prestigioso periodista cuyo comentario se centró en el viaje que haría Juan Ainaud de Lasarte a Buenos Aires para recoger las obras y en las posibilidades de su exhibición y emplazamiento en Barcelona, lanzando la idea de crear un "Museo Cambó" en el Palacio de la Virreina⁸¹; así como tampoco sorprendió que, poco después, hiciera

lo mismo el corresponsal Oriol de Montsant en la primera página de *La Vanguardia*, donde comentó la complacencia de la viuda de Cambó y el embajador Aznar ante la noticia, ofreció destacados datos sobre las obras, indicó el deseo de que la entrega de las obras a Barcelona se hiciera de manera solemne y por una personalidad argentina y concluyó señalando que así quedaba resuelto "por la comprensión y amistad del general Perón, un pleito sobre el cual se había hecho una verdadera guerra de nervios"⁸².

Y, entre estos dos tonos dados por Madrid y Barcelona, se sucedieron los artículos congratulatorios ante la noticia y las rememoradores de la composición del legado destinado a Barcelona y sus vicisitudes, alcanzando el interés de otras ciudades. Es decir, en los diarios de Madrid, por ejemplo, se publicaron otras crónicas de este tipo como las enviadas desde Buenos Aires para *Abc*⁸³, mientras en *Arriba*, con el mismo sentido, el corresponsal del periódico en Barcelona, Fernando Vázquez-Prada, enviaba nuevas entrevistas a Narciso Carreras y largos comentarios sobre las posibilidades de emplazamiento de la colección⁸⁴; y, más lejos, aparecían en Valencia para *Levante* las crónicas de su corresponsal en Barcelona, José Fernando Aguirre, y del crítico madrileño Manuel Sánchez Camargo⁸⁵, mientras también se comentaba la noticia en Palma de Mallorca, recogida por *Baleares*⁸⁶.

La prensa más especializada, también remarcó el hecho de la derogación del decreto e insistió en temas que ya venían planteándose en los periódicos, como era, por ejemplo, el lugar de instalación del legado en Barcelona. Así, si Rafael Santos Torroella, corresponsal barcelonés de la revista madrileña *Correo Literario*, informaba en ella al público intelectual hispano sobre la compleja cuestión del legado del político catalán⁸⁷, Molist Pol insistía en la primera página de la joven publicación barcelonesa *Revista* en la idea de crear en el Palacio de la Virreina el "Museo Cambó"⁸⁸.

Pocas noticias más iba a dar posteriormente la prensa española sobre el desarrollo de las gestiones respecto al legado, salvo el anuncio hecho público por el alcalde de Barcelona de que los cuadros, desde el 20 de julio se encontraban en poder del embajador de España en Buenos Aires⁸⁹. Con el respiro que suponía esta información, de la que también se hicieron eco publicaciones más especializadas como *Goya* y -en un plano más general- *Mundo Hispánico*⁹⁰, se vino a extinguir por mucho tiempo la preocupación de la prensa por el legado; de modo que, cuando acababa el año 1954, *Revista* no podía informar con seguridad a sus lectores de si las obras del legado Cambó habían llegado ya a Barcelona o si estaban próximas a llegar⁹¹.

Y es que, aún después de la derogación del Decreto, persistió la desconfianza por parte española, de forma

que las gestiones, que revestían cierta complejidad, fueron efectuadas -como ha recordado Ramón Guadarns- tomando todo tipo de precauciones y en medio de un gran sigilo⁹². Consecuentemente con esta actuación y la poca publicidad sobre el traslado deseada, aunque las obras estaban en el Palacio de Exposiciones de Montjuich antes de la Navidad de 1954, hasta marzo del año siguiente no se volvió a hablar ampliamente en la prensa de la colección e incluso entonces se habló con gran cautela.

De este modo, en el citado mes de 1955 *La Vanguardia* daba la noticia de que, "por fin, los cuadros, todos los que componen el lote que legó Francisco Cambó a nuestra ciudad, se hallan ya en Barcelona"⁹³. Mientras *Abc*, con una información de agencia, noticiaba que los cuadros del legado habían sido "depositados en el Museo del Palacio Nacional para su limpieza y radiografía", aunque ninguno de ellos necesitaba restauración, pero había que acondicionarlos "para la futura exposición" que con ellos se hiciera en la impaciente ciudad. Para emplazamiento de la exposición del legado -proseguía la información-, se había pensado, preferentemente, en el salón del Tinell, aunque se hallaba ocupado por otra muestra, al igual que la segunda opción barajada, el Palacio de la Virreina, cuyos salones habían sido cedidos para exponer una muestra sobre la Semana Santa de Valladolid que se mantendría en abril⁹⁴. Días más tarde, *La Vanguardia* planteaba ambigüamente la impaciencia del público por conocer "tan notables" obras donadas a la ciudad y, antes de terminar exponiendo las dificultades para que la exposición se realizara pronto en lugar solemne, como el salón del Tinell o el del Ciento, señalaba sobre las razones del retraso de la misma que se estaba a la espera de que llegaran de Buenos Aires tanto "los ricos marcos" de las obras como el ministro argentino de Asuntos Exteriores para que asistiera al acto⁹⁵.

Dos días más tarde, el colaborador en las publicaciones culturales municipales y corresponsal en Barcelona del diario *Madrid*, José del Castillo, se refería en éste a "los cuadros que llegaron hace más de dos meses... (y que) esperaron con tanto silencio como habían sido traídos", silencio "en torno al cual se trenzaban versiones tan románticas como novelescas", pero, continuando la lentitud, insistía en justificaciones ya conocidas: la espera de los marcos; los barnices que aun faltaban por limpiar a las telas; la entrega oficial por los herederos del finado en presencia del ministro de Asuntos Exteriores argentino, que posiblemente viniera a España; etc. No obstante, en cuanto al misterioso y preocupante tema del modo y lugar de exhibición del legado, añadía el comentario de nuevas propuestas, como la del palacio de Pedralbes, y, sobre todo, la observación de que había quiénes abogaban

"por un salón especial dentro de la III Bial Hispanoamericana", aunque como concluía diciendo, ahora era el alcalde, Antonio María Simarro, quien tenía la palabra⁹⁶.

Y es que, el lugar de exhibición y posterior emplazamiento permanente del legado se convirtió en una cuestión muy importante. *Revista*, de Barcelona, recordó el gran relieve político que tuvo el mecenas, pero incidió en su faceta de coleccionista y su meditada actuación intentando completar los museos de Barcelona, tan pobres en obras renacentistas; de manera que éstos ahora podrían exhibir en el Palacio Nacional de Montjuich la generosidad de Cambó⁹⁷. Por su parte *Destino*, que nuevamente reincidía en el asunto publicando trascendentes recuerdos de Joaquim Folch i Torres sobre la formación, rigor y valor de la colección -los cuales son, al igual que los anteriores, testimonios de gran importancia para establecer la historia de la misma y su apreciación-⁹⁸, paralelamente exponía el planteamiento del mismo historiador sobre un tema de honda preocupación como era este de la ubicación permanente del legado -asunto que se emparejaba con el de los problemas museísticos de Barcelona. Así, opinaba Folch i Torres, queriendo algo mejor para la colección que su instalación "en la incómoda lejanía y en la completa soledad del Palacio Nacional de Montjuich, donde está el Museo de Arte de Cataluña" -pero, a la vez, deseando su adscripción a este último museo-, que el lugar idóneo para alojarla era el céntrico Palacio de la Virreina⁹⁹, lugar donde efectivamente terminaría ubicándose tras su exhibición inaugural en el Salón del Tinell.

No obstante, también José del Castillo, quien pronto volvió a incidir en varios de los temas que ya hemos comentado, especialmente se centró sobre el del emplazamiento permanente del Legado Cambó, asunto que consideraba de urgencia y acerca del que exponía las ideas tanto de crear un museo con el nombre del político -puesto que estimaba que los museos de Arte Antiguo de Montjuich y de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela (que ahora se ampliaba para alojar la III Bial Hispanoamericana) quedaban muy lejos del centro de la ciudad-, como la de llevar tal museo de pintura al Palacio de la Virreina; así como significativamente insistía en que se aprovechara la "magnífica" ocasión de la celebración de exposiciones retrospectivas sobre Manolo, Gargallo, Julio González, etc. que proyectaba hacer la III Bial Hispanoamericana en la Virreina para añadir la muestra de los lienzos de Cambó como "uno de los mayores incentivos del grandioso certamen"¹⁰⁰. No andaba muy desencaminado con estos últimos comentarios, que interesaron bastante en el Instituto de Cultura Hispánica -al que a fin de cuentas remitía la organización de las Bienales Hispanoameri-

canas-, como prueba -entre otros motivos a los que obedece esta documentación- el que el organismo los recogiera, subrayara y archivara¹⁰¹.

El tema de la ubicación permanente era, con todo, demasiado local y barcelonés. Interesaba también conocer las conflictivas nueve obras que tan calladamente se habían traído de Buenos Aires y cuya reproducción ofrecía, por ejemplo, *Abc* a sus lectores a finales de marzo¹⁰²; pero, en definitiva, lo que esencialmente interesaba era que se diera a conocer públicamente el total de la colección formada por el político catalán y, como paso previo a ello, el que se estudiara y catalogara el conjunto de la misma. Según Folch i Torres, Narciso Carreras y los esposos Guardans-Cambó le habían solicitado redactar ese catálogo, encargo que había rechazado, recomendando que lo hiciera Francisco Javier Sánchez Cantón, a quien consideraba "una de las primeras autoridades de Europa en pintura clásica, y sin duda la primera de España, y a quien también se lo hubiera encargado Cambó"¹⁰³. Y, efectivamente, los diarios no tardaron en noticiar que aun faltaba algo más para la esperada exhibición pública de la colección Cambó -que posiblemente se haría en el salón del Tinnell-, es decir, el que la muestra había de coincidir "con la publicación del catálogo general de las obras que constituían la colección formada por el señor Cambó", encomendado al subdirector del Museo del Prado y que consistiría en "un volumen de amplio formato, en el que serán reproducidas todas las obras"¹⁰⁴.

Por otro lado, la cuestión de hacer coincidir la celebración de la exposición del Legado de Cambó con la III Biental Hispanoamericana fue tomando cada vez mayor cuerpo, máxime cuando esa muestra de arte antiguo podía servir a cierta política de mirada retrospectiva a nuestro arte del pasado como criterio de validación del arte del presente, política claramente manifiesta con las exposiciones de arte retrospectivo en las ediciones de la Biental Hispanoamericana¹⁰⁵. Pero es más, en la intención de exhibir el legado Cambó como parte de la III Biental Hispanoamericana no había ningún tipo de despreocupación o descuido de lo oficial, sino que, por el contrario, obedecía a un plan meditado con el que, además de revestir a la actuación oficial respecto al legado de un claro sentido paternalista, se pretendía sacar mayor ventaja de la intervención del Gobierno español en este asunto y diluir la significación del político catalán de quien provenía la donación, empleando el reversible argumento -pues servía tanto para la Biental como para el Legado Cambó- de la existencia de tan honda preocupación en el Gobierno español por el arte antiguo como por el moderno.

De hecho, antes de que mediara el mes de junio de ese año de 1955, el ministro español de Asuntos Exte-

riores, Alberto Martín Artajo, vino a exponer la posición del Gobierno respecto a estos hechos en una carta dirigida al alcalde barcelonés, Antonio María Simarro, en la que tras indicarle que estaba al corriente del tema de la organización de la III Biental a través del Instituto de Cultura Hispánica y felicitarle por el desarrollo de los proyectos, le precisaba -al parecer instado por el director de dicho Instituto, Alfredo Sánchez Bella- la actuación deseada respecto a dos problemas, es decir, por un lado el de la necesidad de ciertas reformas en el Parque de la Ciudadela para presentar "selectos documentales de arte... que sean para nosotros lección y estímulo para preparar materiales semejantes" y, por otro, la búsqueda del momento "favorable" para la inauguración del legado Cambó. Así, decía detalladamente el ministro:

"A través del Instituto de Cultura Hispánica he ido teniendo información de todos los trabajos que, bajo su patrocinio, se van realizando en esa ciudad para la inauguración, el 24 de septiembre, de la III Biental Hispanoamericana de Arte.

Permitame que le felicite, querido Alcalde, por la forma espléndida con que, según me informan, se van realizando todos los proyectos.

De dos problemas, sin embargo, quisiera yo hablarle en relación con este asunto. Es el primero, la conveniencia y hasta la necesidad de que se habilite el salón de sesiones de la antigua "Generalitat" que existe en el Palacio de Exposiciones del Parque de la Ciudadela, que ustedes están adaptando y que, según me dicen, con leves retoques se encuentra en excelentes condiciones para que pueda ser sala en donde se realice la sesión inaugural. Sánchez Bella me manifiesta que piensan que, a lo largo de las semanas de duración de la Muestra, desean exponer a los visitantes un panorama de los más selectos documentales de arte que actualmente se *han realizado* por los principales países del mundo, con objeto de que sean para nosotros lección y estímulo para preparar materiales semejantes, y piensan que ningún sitio más adecuado que esta sala para la realización de tal cometido. Por lo que me dicen, el costo de adaptación sería mínimo, y por ello sería muy conveniente el que usted diera órdenes de que se pusiesen inmediatamente a trabajar en esta tarea".

"Un segundo problema, no menos importante, es el buscar la coyuntura favorable para la inauguración solemne del "Legado Cambó". Si la III Biental Hispanoamericana, como me dicen, va a inaugurarse el 24 de setiembre,

bajo la presidencia del Ministro de Educación, la exposición del "Legado Cambó" podría inaugurarse bajo la presidencia del Jefe del Estado al segundo o tercer día de su llegada a Barcelona. Para evitar, sin embargo, manifestaciones políticas impropiedades (que según me dice Sánchez Bella a usted también le preocupan), sería conveniente que, desde el mismo día siguiente a la inauguración, la entrada a la exposición del "Legado Cambó" se hiciera por un billete único de la Bienal Hispanoamericana de Arte, o sea, que se consideraría la exposición del "Legado Cambó" como una retrospectiva más de las que se organicen coincidiendo con la Muestra Hispanoamericana de Arte Contemporáneo. De ese modo las cosas quedarían en su justo lugar. Todo, absolutamente todo lo que se expusiera en el Palacio de la Virreina como cuanto pueda contemplarse en el Palacio de la Ciudadela, serían manifestaciones artísticas varias y una sola y única realidad: la preocupación del Gobierno español por las manifestaciones artísticas de todas las épocas y de todas las procedencias.

Confío en que coincidiremos en la visión conjunta de estos problemas. En todo caso, no quería dejar pasar un día más sin expresarle mis puntos de vista".¹⁰⁶

En la prensa, sin embargo, en lo que se siguió insistiendo durante el poco noticioso mes de agosto fue en confirmar la inauguración de la exposición de obras de la colección Cambó en el ámbito de la III Bienal y en la marcha de los trabajos de acondicionamiento de las instalaciones para albergar el certamen, instalaciones que también contarían con la "severa nave" del salón del Tinell para exhibir este legado, cuya inclusión en la Bienal comenzó a justificarse en los diarios en el sentido indicado de validación del arte del presente a través del homenaje de admiración hacia el arte del pasado representado en las obras donadas por Cambó¹⁰⁷.

Así, con estas escasas informaciones, la prevista inclusión de la exposición del Legado Cambó en la III Bienal y la preocupación por la inauguración general de este certamen, se calmaron los ánimos y descendió bastante el interés intrínseco por conocer con prontitud las obras donadas por Cambó. De este modo, en el mes siguiente, la prensa barcelonesa estuvo esencialmente ocupada en los preparativos de última hora de la III Bienal y en su inauguración, que efectivamente se realizó el día 24 de septiembre -coincidiendo con la barcelonesa festividad de la Merced- y en ella el ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruíz Giménez,

tras las palabras de Sánchez Bella y el alcalde de Barcelona, pronunció un significativo discurso en el que felicitó a la ciudad y al Instituto de Cultura Hispánica y se centró en explicar la triple exigencia que venía a cumplir la Bienal: la de la información, la del diálogo y la de la superación integradora¹⁰⁸.

Con todo, muy poco antes de esta inauguración, el presidente de la Bienal y director del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella, había señalado ya que, rebasándose toda la capacidad del Parque de la Ciudadela, se había tenido "necesidad de utilizar el Palacio de la Virreina para la exposición de obra retrospectiva, como la de Manolo Hugué, Gargallo y el período de formación española de Picasso...", quedando el Salón del Tinell "reservado al legado Cambó, que se inaugurará el 11 de octubre"¹⁰⁹, justificando el hecho de este último retraso -ante los periodistas barceloneses y corresponsales convocados el día anterior a la inauguración de la III Bienal- como una "devida pleitesía del arte de hoy al de los siglos pasados", que hacía aplazar en "la modernísima manifestación de la Bienal, la de las grandes obras de arte antiguo que constituye el Legado Cambó", las cuales serían "instaladas en el Salón del Tinell en fecha muy próxima"¹¹⁰.

La vinculación de una y otra muestra, con todo, por más vueltas que se le diese, siempre iba a resultar un poco forzada. Cierto es que el hecho de que la primera exhibición pública del Legado Cambó se realizara dentro del marco de la III Bienal, le dió trascendencia supletoria en el extranjero, donde a la par que la inauguración del certamen se habló de este otro acontecimiento que la Bienal presentaría durante su desarrollo¹¹¹. Pero, sin embargo, incluso el citado catálogo de la colección Cambó redactado por Sánchez Cantón¹¹², que -terminado de imprimir en la segunda quincena de agosto- aparecía en la prensa como continúa fuente de información desde comienzos de octubre, no contenía alusiones a la circunstancia de que su primera muestra pública se haría en el ámbito de la III Bienal Hispanoamericana. Ello solo acaso bastaría para insinuarnos que, el afán de conectar ambos acontecimientos, esencialmente provenía -sin olvidar cierto interés en los herederos de Cambó¹¹³- de los organizadores de la III Bienal; pero es más, sobre este hecho también incide la circunstancia de que el posterior catálogo general de esta tercera edición del certamen hispanoamericano iba a contar, contrariamente a la inexistencia recíproca de alusiones en el catálogo de Sánchez Cantón, con una "Presentación" del Legado -antecediendo a la clasificación de las 50 obras legadas a Barcelona que se exhibirían en el marco de esta Bienal¹¹⁴- a cargo del director general de los Museos de Barcelona, aunque para tanta espera, tal presentación realmente resultaba meramente descriptiva, anodina y elusiva de cualquier explicación

en profundidad sobre las vicisitudes del Legado y, desde luego, sobre el motivo de su integración en la III Bial¹¹⁵.

De este modo, cierta tarea de dar sentido y conectar la Bial y el Legado Cambó iba a corresponder a la prensa y las publicaciones especializadas, que acaso sin proponérselo, entre datos y conforme se acercaba la inauguración de la exposición, fueron aumentando el énfasis sobre tal cuestión a la par que las palabras de gratitud para el legatario. Así, *La Vanguardia*, a comienzos de octubre, comentó como podía darse por segura la inauguración de las 50 obras que componían el Legado el próximo día 11 en el Salón del Tinell y la capilla de Santa Águeda, Legado valorado en alrededor de 35000000 pesetas con el que Cambó había buscado remediar ciertos huecos en las colecciones patrias y cuya exhibición figuraría, entre los acontecimientos que tendrían lugar en Barcelona con motivo de la III Bial, como "el de homenaje a los grandes artistas del pasado, que lo será también a la memoria de su generoso donante"¹¹⁶. Poco después Joaquín Montaner, corresponsal del diario *Abc*, informaba al público madrileño¹¹⁷ sobre la instalación del Legado en el Salón del Tinell y de las características del -continuamente aludido en las crónicas de los diarios- catálogo de Sánchez Cantón. Las donaciones de Cambó, decía, acreditaban que el ilustre catalán "era mucho más que un profesional de la política"; aunque, sobre todo, Montaner se detenía en glosar amplia y anticipadamente para este público madrileño el contenido de la interesante entrevista realizada al yerno de Cambó, Ramón Guardans, por el poeta y periodista Rafael del Manzano para el semanario *Revista*, cuyo próximo número -como enseguida comentaremos- iba a estar dedicado al político catalán y su colección.

La inauguración de la muestra del Legado, que había de ser presidida por el general Franco durante su estancia en Barcelona con motivo de la celebración del Día de la Hispanidad y otros asuntos, no se realizó el día 11, como en principio se había hecho público en la prensa, sino el día 13 de octubre. En ese intermedio continuaron apareciendo en ésta elogiosos comentarios sobre el catálogo de Sánchez Cantón, como el del crítico Juan Ramón Masoliver, comisario en Barcelona de la III Bial, quien presentaba este libro como "utilísima guía para los visitantes de la III Bial Hispanoamericana, que tiene el honor de exhibir esa gran parte [de la colección] reservada a nuestro museo, en afirmación -como en sus restantes retrospectivas- de que el arte es uno y el mismo" e insistía, sobre todo, en destacar de entre lo expuesto por en el estudio del subdirector del Museo del Prado aquello que elevaba a Cambó a la categoría de un gran "actuante en política artística", sin par desde los tiempos de Felipe II y

Felipe IV, y definía su figura en el sentido de gran coleccionista y gobernante preocupado por "asegurar para España el más completo panorama de la gran pintura de todos los siglos"¹¹⁸.

Pero vayamos a las anteriormente aludidas e interesantes aportaciones que hacía el n.º 183 del semanario *Revista*, el cual aparecía ese mismo día 13 de octubre, en el que se inauguraba la muestra, con una fotografía del estadista catalán ocupando toda la portada y al pie el rótulo: "El legado Cambó a la vista del público"¹¹⁹. Dos aportaciones resultaban seguidamente de gran interés, una la antes aludida de Rafael Manzano y otra, más centrada en el comentario de lo exhibido, de J. Benet Aurell. En la entrevista de Manzano a Ramón Guardans, este último contestó a preguntas de indudable interés, mientras incidía en hacer saber que los herederos se habían esforzado en cumplir los deseos de Cambó. Así, respecto a la pregunta de si restaba importancia a la exposición del Legado el hacerlo conjuntamente con la Bial, Guardans intentó dejar claro que éste tenía "suficiente entidad para exhibirse solo" y que no se presentaba "englobado en la Bial", sino que coincidía, "en la medida del tiempo, con el Certamen del Instituto de Cultura Hispánica". También recordó el precepto de que el Legado se presentara en conjunto y se mostró partidario de agregar "a la Colección Cambó las obras de pintura clásica existentes en Montjuich, (y) formar con todo ello otro Museo separado, céntrico y asequible", cuyo edificio ideal sería el de la Virreina, y, entre otros asuntos de gran interés, se refirió al de la salida a Buenos Aires y novelesca recuperación y vuelta a España de los nueve famosos cuadros, para lo cual había sido muy importante la misma gestión personal del general Franco¹²⁰.

Pero para Benet Aurell, quien entendía la muestra como "acontecimiento del más alto relieve cultural, que viene a sumarse a los múltiples que la III Bial está promoviendo y que constituye no sólo un homenaje a los maestros del pasado que figuran en la colección, sino, mucho más todavía, un fervoroso homenaje a la memoria del donante", era más importante, antes de entrar en el detallado comentario de las obras que constituían la colección (lo que luego hacía según un esquema de agrupación en cuadros italianos, españoles, flamencos, holandeses, franceses, alemanes e ingleses que seguía la división trazada por Sánchez Cantón), precisar algunas cosas sobre la "política artística" de Cambó, para quien el coleccionismo -decía- "equivalía a una desinteresada misión patriótica y respondía a un espíritu social y educativo de hondo alcance"¹²¹.

Sin embargo, lo más llamativo y trascendente del momento sin duda fue el acontecimiento mismo de la inauguración de la muestra, a lo que se refirieron en abundancia los diarios. Instaladas las obras de asunto

religioso en la capilla palatina de Santa Águeda y las demás en el Salón del Tinell, el acto inaugural del Legado se desarrolló en este recinto el día 13 y estuvo presidido, como dijimos, por el general Franco, al que acompañaron numerosísimas autoridades y personalidades de la vida política y cultural, entre ellas los ministros de Asuntos Exteriores, de Educación Nacional y de Obras Públicas y el alcalde de Barcelona, además de los herederos y albaceas de Cambó. El yerno de éste último tomó la palabra en el acto y expuso ante el Caudillo la importancia de las obras y la generosidad del testador, quien hizo el esfuerzo de adquirir piezas de los clásicos pensando en resolver la pobreza museística de Barcelona e incrementar el acervo nacional, iniciando también las medidas necesarias desde el Ministerio de Hacienda para la defensa del Patrimonio Nacional; también habló del patriótico fin que presidió la génesis de la colección y del propósito perseguido -ya expresado ante las Cortes en 1935-, del corto período de formación de la colección y, sobre todo, de los méritos de Cambó asociables con la nueva situación política y su permanente patriotismo¹²². Por último, Ramón Guardans terminó agradeciendo la intervención para recuperar el Legado a Franco, al Consejo de Ministros -y singularmente a los ministros de Exteriores, Gobernación y Educación-, a los embajadores Navasqués y Aznar y al gobernador, alcalde y Corporación Municipal de Barcelona y, finalmente, expresó su esperanza en que esta ciudad sabría recibir, colocar y agradecer sin reservas las obras donadas por Cambó.

A ello siguió un breve discurso del alcalde de Barcelona, Antonio M^a Simarro, en el que evitó hablar de la figura de Cambó, dió en nombre de la ciudad unas gracias obligadas por el legado, habló de las dificultades para obtenerlo -resaltando la intervención de Franco-, hizo ciertos comentarios desagradables sobre las palabras de Ramón Guardans y no dió explicaciones sobre la futura instalación de las obras que lo componían¹²³. Es decir, dejó traslucir cierto desagrado hacia la figura de Cambó y la actuación oficial respecto a su memoria que se estaba siguiendo, que ya en aquel acto mismo continuó, como era de rigor, con el recorrido del Caudillo y su esposa, acompañados del matrimonio Guardans-Cambó y demás personalidades, por las instalaciones¹²⁴.

Acaso ha de deducirse de las largas visicitudes hasta llegar a este acto y de este último discurso, que por parte de la política local -como ha afirmado después Ramón Guardans- hubo parsimonia, repugnancia y resistencia en ofrecer "homenaje público y multitudinario a Cambó"¹²⁵. Pero a pesar de la suspicacia de la autoridad local y de la pretensión de mayores logros dignificantes para Cambó por parte de sus familiares, hechos que tan claramente vienen a reflejar los referi-

dos discursos, lo cierto es que la continúa insistencia en un aspecto de Cambó tan significativo como el de "coleccionista con fines patrióticos" devino en tópico y que, a través de la acción y gesto que el político catalán había tenido en cuanto al arte -reincidiendo tras las donaciones al Museo del Prado con su legado de obras de arte a Barcelona-, vino a quedar definitivamente servido el proceso de rehabilitación y reconocimiento de la figura de Cambó.

Ello no quita para que tras la inauguración, la colección, cuya exposición había de durar lo que durara la III Bienal -con cuyo billete se combinaba la entrada¹²⁶-, esto es hasta el 6 de enero de 1956, recibiera severas críticas -principalmente referidas a los repintes, las atribuciones o las propias elecciones de Cambó¹²⁷ y encendidos elogios -insistentes especialmente en el gran número de visitantes que estaba gozando la muestra y en lisonjeros comentarios sobre las obras sin ninguna preocupación por las restauraciones¹²⁸. Pero la muestra también dió lugar a la aparición de revisiones, relecturas y nuevas informaciones, como en el artículo que -ahora para la madrileña revista *Goya* realizó el aclamado Sánchez Cantón, quien comparó a Cambó con otros coleccionistas del mismo momento que legaron sus obras "a su Patria" (Guillermo Joaquín de Osma, el marqués de Vega Inclán y José Lázaro) e intentó, sobre todo, "aclarar y puntualizar varios extremos dejados indecisos" en su catálogo sobre la colección Cambó, puesto que -decía- "contra mi deseo de ser claro, en diversos escritos publicados con ocasión de exhibirse las pinturas del Legado advierto brumas al interpretar el designio, el logro y el mérito de la colección", con lo cual -saliendo en defensa de Cambó y su colección- no quería sino esclarecer "las conjeturas que algunos forjan sobre si debió, o si pudo, Cambó dar dirección diferente a sus planes; si hubiera sido más provechoso para la gran ciudad catalana obtener una serie de cuadros impresionistas y postimpresionistas, etc." y el "otro reparo -éste más corriente- [que] reprocha a varios de los cuadros de la Colección el estar restaurados con el dicho manoseado: *Están tocados*"¹²⁹.

Sin embargo, a pesar de objeciones contestadas como éstas, no cabe duda de que fue amplia la curiosidad del público barcelonés, que dió lugar, especialmente en los primeros días, a que la muestra registrara un gran número de visitantes, como comentaron revistas y diarios¹³⁰. Incluso, se pudo airear por el extranjero el hecho de haber conseguido de Cambó esta donación de medio centenar de obras, conjunto de una importancia excepcional que ahora se exhibía en el marco de la III Bienal y con el que luego contaría definitivamente la ciudad de Barcelona¹³¹.

Efectivamente, las obras pasaron a engrosar los fondos barceloneses tras su exposición en el salón del

Tinell y la capilla de Santa Águeda y, tal como mayoritariamente se había planteado en la prensa, pasaron a ser colgados con holgura y adecuación en el Palacio de la Virreina, donde tuvieron dos instalaciones diferentes, la última efectuada en 1979 y mantenida hasta 1985, fecha en que el Legado fue trasladado de manera provisional al Palacio de Pedralbes, donde se ubicó en el salón del Trono, en espera de su emplazamiento definitivo en el remodelado Museu d'Art de Catalunya; aunque en 1986 este último museo inició los trabajos de restauración y recatalogación del legado, el cual, junto con el préstamo de las obras donadas por Cambó al Museo del Prado y a otras personas e instituciones - que completaban lo que fuera la colección de arte antiguo del político catalán-, condujeron a poder realizar una muestra de su colección completa, que se llevó a cabo en el Museo del Prado entre octubre y diciembre de 1990¹³², de donde se llevó a Barcelona, reintegrándose seguidamente el Legado al Museu d'Art de Catalunya.

Pero, aparte de esta última trayectoria de asentamiento del lugar de exhibición del legado, que plantea otros problemas en los que aquí no entraremos, concluyamos, en cuanto a nuestro análisis de lo que fue el paso de este episodio de las donaciones artísticas de Cambó por la prensa y política española de postguerra, que "el patriotismo", implicando en él una clara aceptación del régimen franquista, fue el argumento más manejado respecto al motivo del gesto de carácter cultural de Cambó, argumento que además se prentía que sirviera de estímulo para conseguir otros legados de coleccionistas españoles y que contribuyera a mejorar la imagen cultural nacional e internacional del régimen. Sin embargo, hubo dos momentos diferentes: en vida de Cambó -esto es hasta 1947-, durante el que los diarios -en su mayoría poco afectos al político catalán- crearon el tópico al producirse su donación al Museo del Prado, aunque seguía habiendo reservas, y tras su muerte y saberse que había legado medio centenar de importantes obras de arte a Barcelona, período en el que el tópico se institucionaliza, pese a ciertas resistencias de la política local.

Sus donaciones fueron un hecho fundamental para superar los prejuicios existentes contra Cambó. Sin embargo, en este último caso de Barcelona, fueron demasiados los años transcurridos desde su fallecimiento en 1947 hasta que las obras pudieron ser exhibidas públicamente en la ciudad en octubre de 1955.

Ocho largos años en los que, entre las visicitudes más destacadas, se produjeron la serie de gestiones con Suiza hasta el definitivo traslado de las obras a Barcelona en diciembre de 1950; el Decreto de Perón prohibiendo la salida de Argentina de nueve de las obras (junio de 1952) y su anulación (junio de 1954), la llegada a España de éstas (diciembre de 1954) y diez oscuros meses más hasta la exposición definitiva del Legado completo, para llegar a la cual incluso fue preciso dar un golpe de mano -acudiendo a instancias superiores- sobre la política local barcelonesa. Durante la primera mitad de los años cincuenta, pues, un pleito municipal se vino a convertir en un problema de prestigio de la política nacional e internacional española, esto es en un problema a resolver entre los gobiernos de ambas naciones implicadas. Ello hizo que para la resolución, que debía llegar por vía diplomática, se apartara el insistente interés periodístico en el asunto, es decir, se dió una prudente reserva oficial arguyendo que la información en manos de los diarios y su conocimiento público podría malograr o entorpecer las gestiones diplomáticas en curso. La prensa, desde entonces, fue ya a remolque de la política y los acontecimientos, pero jugó un importante papel en la creación de expectación por los mismos y, con sus valoraciones y comentarios, variando sus anteriores reticencias sobre Cambó, colaboró en el proceso de reconocimiento y rehabilitación de su figura, ayudando a conformar una imagen del político inseparable de su aspecto de coleccionista y mecenas de las artes.

Con todo, respecto a este tema, el régimen y su intervención siempre fueron puestos por encima de la propia actuación y figura de Cambó. Por otro lado, desde el Gobierno también se intentó asumir un papel mediador entre los intereses locales, nacionales e internacionales. Este papel es claramente visible en la medida que tomó de dar a conocer públicamente este importante Legado como parte de la III Bienal Hispanoamericana; es decir, sin una clara autonomía y en medio de una de las iniciativas artísticas del régimen de mayor envergadura, con lo cual pretendía sacar un variado partido: evitar el choque con cierta reacción de la política local barcelonesa, sumar a su iniciativa el prestigio de la colección y convertir un momento de atención internacional sobre la política artística franquista en reconocimiento a su labor e intervención, que adquiriría así mayor importancia y protagonismo que el hecho mismo del Legado y su autor.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CAMBÓ Y SU COLECCIÓN¹³³

1. Libros monográficos y de referencia sobre Cambó y su colección

- 1.1 -JOSEP PLA., *Francesc Cambó. Materials per una història d'aquests últims anys*, 3 tomos, Barcelona, Llibreria Catalana, 1928-1930
- 1.2 -MAXIMIANO GARCIA VENERO., *Vida de Cambó*, [Prólogo de Gregorio Marañón], Barcelona, Aedos, 1952
- 1.3 -JESÚS PABÓN., *Cambó 1876-1947*, 2 tomos (3 vol), Barcelona, Alpha, 1952-1963
- 1.4 -*III Biental Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial. Barcelona, Palacio Municipal de Exposiciones, 24 Sep. 1955 - 6 Enero 1956*. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955
- 1.5 -FRANCISCO JAVIER SANCHEZ-CANTÓN., *La colección Cambó*, Barcelona, Alpha, 1955
- 1.6 -JOAQUÍN MARÍA DE NADAL., *Seis años con Don Francisco Cambó (1930-1936). Memorias de un secretario político*, Barcelona, Alpha, 1957
- 1.7 -*Legados y donativos a los museos de Barcelona. 1952-1963*, (Exposición...), Barcelona, 1963
- 1.8 -JOAQUÍN MARÍA DE NADAL., *Memories. Vuitanta anys de sinceritats i de silencis*, Barcelona, Aedos, 1965
- 1.9 -ISIDRE MOLAS., *El catalanismo hegemónico: Cambó y el Centro Constitucional*, Barcelona, Redondo, 1972
- 1.10 ----: *Lliga Catalana. Un estudi d'estasiologia*, Barcelona, Edicions 62, 1972
- 1.11 -BORJA DE RIQUER., *Lliga Regionalista: la burguesia catalana i el regionalisme (1898-1904)*, Barcelona, Ariel, 1977
- 1.12 -AA.VV. (V. CACHO VIU Y OTROS): *Cien años de cultura catalana (1880-1980)*, (Catálogo de la exposición...), Madrid, Palacio de Velázquez, Junio-Octubre, 1980
- 1.13 -*Col·lecció Cambó* (Instalación Palau de Pedralbes), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986
- 1.14 -CONSUELO SAINZ-PASTOR., *Museos y colecciones de España*, Madrid, Minis. de Cultura, 1986, pp.68-69
- 1.15 -AA.VV. (M.M. ARNÚS Y OTROS): *José María Sert. 1874-1945* (Catálogo de la exposición...), Madrid, Palacio de Velázquez, 27-oct./3-Ene. 1987-1988
- 1.16 -JORDI CASASSAS., *Francesc Cambó: el discurs polític del regeneracionisme català, en El pensament polític català. Del segle XVIII a mitjau segle XX* (Edición al cargo de Albert Balcells), Barcelona, Edicions 62, 1988
- 1.17 -LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE., *El coleccionismo de pintura en España*, Santander, Fundación Marcelliano Botín, 1989
- 1.18 -AA. VV. (A.E. PÉREZ SÁNCHEZ Y OTROS): *Colección Cambó*, (Catálogo de la exposición...); Madrid, Museo del Prado, 9 Octubre / 31 Diciembre 1990

2. Obras de Cambó

- 2.1 -FRANCISCO CAMBO., *Ministerio de Hacienda. Ordenación Bancaria. Antecedentes y elementos para el... proyecto de ley...*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1921
- 2.2 ----: *Visions d'Orient*, Barcelona, Ed. Catalana, s.a. (1924)
- 2.3 ----: *En torno del fascismo italiano. Meditaciones y comentarios*, Barcelona, Ed. Catalana, 1925
- 2.4 ----: *Las dictaduras*, Bilbao, Espasa-Calpe, 1929
- 2.5 ----: *Vuit mesos al Ministeri de Foment. Ma gestió ministerial*, Barcelona, Ed. Catalana, 1929
- 2.6 ----: *Memòries (1876-1936)*, Vol.I, (2ª ed.), Barcelona, Alpha, 1981
- 2.7 ----: *Meditacions. Dietari (1936-1940)*, Vol.II, Barcelona, Alpha, 1982
- 2.8 ----: *Meditacions. Dietari (1941-1946)*, Vol.III, Barcelona, Alpha, 1982
- 2.9 ----: *Llibres*, Vol.IV, Barcelona, Alpha, 1984
- 2.10 ----: *Memorias: 1876-1936*, [Prólogo de Cacho Viu], Madrid, Alianza, 1987
- 2.11 ----: *Por la concordia*, Madrid, Comp. Ibero-Americana de Publicaciones, s. a.

3. Artículos en publicaciones especializadas

- 3.1 -JOAQUIM FOLCH I TORRES., "Una taula d'Antonello de Messina a la Col·lecció Cambó", *Gasetta de les Arts*, nº9, Barcelona, mayo 1929, pp.105-107

- 3.2 -F.J. SANCHEZ-CANTÓN., "El donativo de Cambó al Museo del Prado", en *Arte Español*, t.XIV, nº1, Madrid, enero-marzo 1942, pp.7-14
- 3.3 ----: "Cambó y el Museo del Prado", *Arbor*, nº23, tomo VIII, Madrid, Sep-Oct. 1947, pp.259-265
- 3.4 -TRISTAN., "El testamento de D. Francisco Cambó: Las cláusulas sociales más interesantes", *Destino*, nº541, Barcelona, 20-Dic.-1947, pp.4-5
- 3.5 -"De Suiza llegaron "los Cambó"", *Destino*, Barcelona, 16-Dic.-1950
- 3.6 -NÉSTOR LUJAR., "El legado de D. Francisco Cambó. Pequeña historia de una colección", *Destino*, nº702, Barcelona, 20-Ene.-1951, pp.16-21
- 3.7 -"Tres cuadros más de la colección Cambó", *Destino*, nº703, Barcelona, 27-Ene.-1951
- 3.8 -"Pabón: "Cambó (1876-1918)", *Ecclesia*, nº569, Madrid, 7-Jun.-1952, pág.41
- 3.9 -CIVES., "¿Qué pasa con los cuadros del legado Cambó? Entrevista con el Director General de Museos de Barcelona, D. Juan Ainaud", *Destino*, Barcelona, 16-Agos.-1952, pág.17
- 3.10 -"El legado Cambó", *Foco*, Madrid, 23-Agos.-1952
- 3.11 -CIVES., "¿Qué pasa con los cuadros del legado Cambó? Un sorprendente y desolador documento", *Destino*, Barcelona, 30-Agos.-1952
- 3.12 -"Decreto del poder ejecutivo de la República Argentina prohibiendo la salida del país de los cuadros del legado Cambó", *Destino*, Barcelona, 30-Agos.-1952
- 3.13 -CIVES., "Unas autorizadas y aclaratorias manifestaciones. El problema del legado Cambó", *Destino*, Barcelona, 6-Sep.-1952
- 3.14 -LUIS DURAN Y VENTOSA., "El legado Cambó" (Carta al director), *Destino*, Barcelona, 6-Sep.-1952
- 3.15 -"Se quiere despojar a Barcelona de los cuadros legados por Cambó a la ciudad", *Diez Minutos*, Madrid, 6-Sep.-1952
- 3.16 -"Siete cuadros del Legado Cambó, en Buenos Aires", *La Noche*, Santiago de Compostela, 11-Sep.-1952
- 3.17 -JESUS PABON., "En torno al legado Cambó. Los 9 lienzos del Museo de Barcelona actualmente en Buenos Aires", *Semana*, Madrid, 16-Sep.-1952
- 3.18 -ARTURO LLOPIS., "Vida de Cambó", de García Venero", *Destino*, Barcelona, 27-Sep.-1952
- 3.19 -Romano (Manuel Brunet): "Coleccionismo y coleccionistas", *Destino*, nº823, Barcelona, 16-Mayo-1953, pp.16-17
- 3.20 -R.S.T. (Rafael Santos Torroella): "El legado Cambó", *Correo Literario*, nº4, Madrid, Julio 1954, s./p.
- 3.21 -E. MOLIST POL., "El legado Cambó ¿Será abierto en La Virreina un "Museo Cambó"?", *Revista*, Barcelona, 15-21/Julio/1954, pp.1 y 6
- 3.22 -"Noticias. Vuelve a España el legado Cambó", *Goya* nº2, Madrid, Sep.-Oct. 1954, pág.126
- 3.23 -CEFERINO L. MAESTU., "Hispanoamérica 1954", *Mundo Hispánico* nº79, Madrid, Oct. 1954, pp.19, 22 y 66
- 3.24 -"Breve diccionario artístico y literario del año 1954", *Revista*, Barcelona, 30-Dic.-1954/5-Ene.-1955, pp.8-9
- 3.25 -JOAQUIM FOLCH I TORRES., "La colección Cambó" (1), *Destino* nº918, Barcelona, 12-Marzo-1955, pp.7-8
- 3.26 -"Cambó o lo que no desaparece", *Revista*, Barcelona, 17-23/marzo/1955
- 3.27 -JOAQUIM FOLCH I TORRES., "La colección Cambó. Barcelona siente la presencia de la colección" (2), *Destino*, nº919, Barcelona, 19-Marzo-1955, pp.24-25
- 3.28 -JOSÉ DEL CASTILLO., "¿Dónde se instalarán los cuadros del legado Cambó?", *Garbo*, 26-Marzo-1955, pp.22-23
- 3.29 -"Los cuadros del legado Cambó al Museo de Barcelona", *Barcelona. (Suplemento Ilustrado de la Gaceta Municipal)*, año 1, nº6, Barcelona, Junio 1955, pp.217-248
- 3.30 -JOSÉ DEL CASTILLO., "Barcelona, sede de la III Bienal Hispanoamericana", *Barcelona. (Suplemento Ilustrado de la Gaceta Municipal)*, año 1, nº8, Barcelona, Agosto 1955, pp.307-311
- 3.31 -"La Bienal en puertas", *Revista*, nº175, Barcelona, 18-24/Agos./1955, pág.18
- 3.32 -JUAN AINAUD., "Legado Cambó" en *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial. Barcelona, Palacio Municipal de Exposiciones, 24 Sep. 1955 - 6 Enero 1956*. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955, pp.291-296
- 3.33 -"El legado Cambó a la vista del público", *Revista*, nº183, Barcelona, 13-19/Oct./1955, pág.1
- 3.34 -J. BENET AURELL., "Un coleccionista con sentido social. Los cuadros del legado Cambó se exponen en el Tinell", *Revista*, nº183, Barcelona, 13-19/Oct./1955, pp.10-11

- 3.35 -RAFAEL MANZANO., "Cambó reunió su colección pensando cedérsela a España", *Revista*, nº183, Barcelona, 13-19/Oct./1955, pág.3
- 3.36 -J.I.P.: "El Legado ha llegado", *Destino*, nº950, Barcelona, 22-Oct.-1955, pág.19
- 3.37 -IGNACIO AGUSTÍ., "Sobre un legado", *Destino*, nº951, Barcelona, 29-Oct.-1955, pág.7
- 3.38 -F.J. SÁNCHEZ-CANTON., "El legado Cambó a Barcelona", *Goya*, nº9, Madrid, Nov.-Dic., 1955, pp.154-161
- 3.39 -JOSÉ DEL CASTILLO., "La III Bienal Hispanoamericana de Arte", *Barcelona. (Suplemento Ilustrado de la Gaceta Municipal)*, nº12, Barcelona, Diciembre 1955, pp.513-517
- 3.40 -RAFAEL SANTOS TORROELLA., "Las artes plásticas" en AA.VV.: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Suplemento 1955-1956*, Madrid, Espasa-Calpe, (1960), 1980, pp.155-178
- 3.41 -JOAQUIM FOLCH I TORRES., "Colección Cambó" en AA.VV.: *Barcelona. La vida, los museos, la ciudad*, Barcelona, 1962, pp.203-208
- 3.42 -J. SOLER., "La colección Cambó en Buenos Aires", *Plaza de Cataluña*, vol.XII, fasc.30, Barcelona, 1965
- 3.43 -F.J. SÁNCHEZ-CANTON., "Barcelona. La colección Cambó" en *España. Itinerarios de Arte*, Madrid, 1974, pp.295-301
- 3.44 -JOSÉ ALVAREZ LOPERA., "Coleccionismo, intervención estatal y mercenazgo en España (1900-1936): Una aproximación", *Fragments*, nº11, Madrid, 1987, pp.33-47

4. Referencias en publicaciones periódicas extranjeras

- 4.1 -PERE MAS I PERERA., "La mort del Senyor Cambó", *La Nostra Revista*, nº17, México D.F., Marzo 1947, pág.189
- 4.2 -A. ROVIRA I VIRGILI., "Francesc Cambó", *La Nostra Revista*, nº17, México D.F., Marzo 1947, pp.161-164
- 4.3 -"Llegan 26 cuadros de Cambó", *Excelsior*, La Habana, 21-Dic.-1950
- 4.4 -"Sobre la retención de obras de arte", *La Nación*, Buenos Aires, 1-Sep.-1952
- 4.5 -"Bienal de Arte en el Museo de Barcelona fue inaugurado", *El Comercio*, Lima, 25-Sept.-1955
- 4.6 -"The Connoisseur's Diary: Cambó Bequest for Barcelona", *Connoisseur* vol. cxxxii, nº551, Londres/ Nueva York, Febrero de 1956, pág.52

5. Artículos en la prensa diaria de los años cuarenta y cincuenta sobre la colección Cambó

- 5.1 -"El testamento de Cambó. Sus colecciones artísticas, para un Museo", *Madrid*, Madrid, 19-Dic.-1947
- 5.2 -"El señor Cambó lega su colección de arte a un museo español", *Unidad*, San Sebastián, 19-Dic.-1947
- 5.3 -"Se hace público el testamento de don Francisco Cambó", *Abc*, Madrid, 20-Dic.-1947
- 5.4 -"Las colecciones artísticas de Cambó, a un Museo", *Arriba*, Madrid, 20-Dic.-1947
- 5.5 -"El legado artístico del señor Cambó", *Informaciones*, Madrid, 28-Abril-1949
- 5.6 -"El valiosísimo legado artístico del señor Cambó", *La Voz de España*, San Sebastián, 28-Abril-1949
- 5.7 -"Próxima traída de una importante colección de pinturas, legadas por don Francisco Cambó", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 2-Agos.-1949
- 5.8 -"Una valiosa colección de obras de famosos pintores italianos será traída a España", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2-Agos.-1949
- 5.9 -"El donativo de Cambó a la ciudad de Barcelona", *El Correo Catalán*, Barcelona, 3-Agos.-1949
- 5.10 -"Donativo de Cambó a Barcelona", *La Prensa*, Barcelona, 3-Agos.-1949
- 5.11 -"La colección de lienzos italianos de don Francisco Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 3-Agos.-1949
- 5.12 -"Importante legado de Cambó", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 3-Agos.-1949
- 5.13 -"La colección de maestros italianos de Cambó va a llegar a Barcelona", *El Alcázar*, Madrid, 6-Agos.-1949
- 5.14 -"El traslado de los cuadros del legado Cambó", *Abc*, Madrid, 14-Sep.-1949
- 5.15 -"La colección de arte legada a la ciudad por don Francisco Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 6-Dic.-1950
- 5.16 -"En Suiza entregarán parte del legado del Sr. Cambó", *Abc*, Madrid, 6-Dic.-1950
- 5.17 -"El Ayuntamiento de Barcelona se hará cargo del legado del señor Cambó", *Arriba*, Madrid, 6-Dic.-1950
- 5.18 -"Famosas obras de pintura constituyen el legado", *Arriba*, Madrid, 6-Dic.-1950

- 5.19 -"Va a ser trasladado desde Suiza un importante legado pictórico de Cambó a Barcelona", *Ya*, Madrid, 6-Dic.-1950
- 5.20 -"El legado pictórico de don Francisco Cambó llegó anoche a Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, 10-Dic.-1950
- 5.21 -"Ha llegado a Barcelona parte del legado del Sr. Cambó", *Abc*, Madrid, 10-Dic.-1950
- 5.22 -"Llegan a Barcelona 26 cuadros donados a la ciudad por el ex ministro Cambó", *Ya*, Madrid, 10-Dic.-1950
- 5.23 -"Llegan a Barcelona los cuadros legados por el señor Cambó", *Abc*, Sevilla, 10-Dic.-1950
- 5.24 -"La Colección Cambó, en Barcelona", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 11-Dic.-1950
- 5.25 -DEL ARCO., "Vd. dirá... Narciso de Carreras", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 12-Dic.-1950
- 5.26 -"Pronto serán traídos los últimos cuadros de la Colección Cambó", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 31-Agos.-1951
- 5.27 -"Obras del Legado Cambó", *El Correo Catalán*, Barcelona, 1-Sep.-1951
- 5.28 -"Se prohíbe la salida de la Argentina del Legado Cambó al Museo de Arte de Barcelona", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 30-Agos.-1952
- 5.29 -"Los cuadros del legado Cambó, no pueden salir de Argentina", *Informaciones*, Madrid, 30-Agos.-1952
- 5.30 -"El Gobierno argentino prohíbe la salida del país de los cuadros del legado Cambó", *Madrid*, Madrid, 30-Agos.-1952
- 5.31 -"No pueden salir de Argentina los cuadros de Cambó", *Abc*, Madrid, 31-Agos.-1952
- 5.32 -Editorial: "El legado de Cambó, retenido por Argentina sin derecho", *Ya*, Madrid, 31-Agos.-1952, pág.5
- 5.33 -"Perón prohíbe la salida de los cuadros que Cambó legó a Barcelona", *Ya*, Madrid, 31-Agos.-1952, pp.1 y 4
- 5.34 -"El legado de Cambó. Un decreto arbitrario del general Perón", *Informaciones*, Madrid, 1-Sep.-1952
- 5.35 -"Decisión injusta", *Madrid*, Madrid, 1-Sep.-1952
- 5.36 -"Barcelona procurará la solución favorable en el asunto del legado Cambó", *La Prensa*, Barcelona, 2-Sep.-1952
- 5.37 -"El legado artístico de Cambó", *La Prensa*, Barcelona, 2-Sep.-1952
- 5.38 -"Eso, no puede prevalecer", *La Vanguardia*, Barcelona, 2-Sep.-1952
- 5.39 -ORIOLE DE MONTSANT., "Imprevistas vicisitudes del legado pictórico de Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 2-Sep.-1952
- 5.40 -IÑIGO DE SANTIAGO., "La Constitución argentina no puede afectar al legado Cambó", *Arriba*, Madrid, 2-Sep.-1952
- 5.41 -Editorial: "El Decreto argentino prohibiendo la salida del Legado Cambó adolece de graves insuficiencias jurídicas", *Abc*, Madrid, 2-Sep.-1952, pág.8
- 5.42 -"La Argentina y el legado Cambó", *Abc*, Madrid, 2-Sep.-1952, pág.4
- 5.43 -"Tres de los cuadros de Cambó que Argentina no quiere devolver", *Informaciones*, Madrid, 2-Sep.-1952
- 5.44 -ANTONIO ORTIZ MUÑOZ., "Nueve son los cuadros del legado Cambó retenidos en la Argentina", *Ya*, Madrid, 2-Sep.-1952
- 5.45 -"La Argentina y el Legado de Cambó", *Abc*, Sevilla, 2-Sep.-1952
- 5.46 -LUIS DE ARMIÑAN., "El legado de Cambó a Barcelona", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 3-Sep.-1952
- 5.47 -DEL ARCO., "Vd. dirá... Albacea testamentario de Cambó", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 3-Sep.-1952
- 5.48 -"La alcaldía se preocupa activamente por resolver el asunto del legado Cambó", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 3-Sep.-1952
- 5.49 -"Nuestro estupor y nuestra esperanza", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 3-Sep.-1952
- 5.50 -"El Ayuntamiento se ocupa de resolver el asunto del legado Cambó", *El Correo Catalán*, Barcelona, 3-Sep.-1952
- 5.51 -"El litigio promovido en torno al legado Cambó ha tomado estado de opinión en Buenos Aires", *Abc*, Madrid, 3-Sep.-1952
- 5.52 -"El Sr. Martín Artajo ofrece su colaboración", *Abc*, Madrid, 3-Sep.-1952
- 5.53 -"No hay precedentes de la actitud de Perón con respecto a los cuadros de Cambó", *Informaciones*, Madrid, 3-Sep.-1952
- 5.54 -"El legado Cambó. Los cuadros en litigio entraron en la Argentina con carácter provisional y transitorio", *Madrid*, Madrid, 3-Sep.-1952
- 5.55 -"El legado Cambó", *Madrid*, Madrid, 3-Sep.-1952
- 5.56 -"El legado de Cambó, en los periódicos argentinos", *Ya*, Madrid, 3-Sep.-1952, pp.1 y 4

- 5.57 -"Máximo interés del ministerio de Asuntos Exteriores", *Ya*, Madrid, 3-Sep.-1952, pág.4
- 5.58 -"Son nueve los cuadros de Cambó retenidos en la Argentina", *Información*, Alicante, 4-Sep.-1952
- 5.59 -"El Ateneo barcelonés y el legado Cambó al Museo de Barcelona", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 4-Sep.-1952
- 5.60 -"El legado Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 4-Sep.-1952
- 5.61 -"En torno al asunto del legado Cambó", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4-Sep.-1952
- 5.62 -IGNACIO ARROYO., "El pleito del legado Cambó se resolverá favorablemente para los intereses de Barcelona. Hacia una tramitación normal del asunto. Importantisimas declaraciones del Embajador argentino para "Solidaridad Nacional", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 4-Sep.-1952
- 5.63 -"El Ateneo Barcelonés y el legado Cambó", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 4-Sep.-1952
- 5.64 -"Las incidencias en torno a la salida del legado Cambó de la Argentina", *Abc*, Madrid, 4-Sep.-1952
- 5.65 -"El asunto del legado Cambó", *Pueblo*, Madrid, 4-Sep.-1952
- 5.66 -"El tema del legado Cambó, en la Prensa catalana", *Pueblo*, Madrid, 4-Sep.-1952
- 5.67 -"Eco de la disputa en Nueva York", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 5-Sep.-1952
- 5.68 -"El legado Cambó y las declaraciones del embajador argentino a "Solidaridad Nacional", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 5-Sep.-1952
- 5.69 -"El Ayuntamiento de Barcelona expresa su disgusto", *Abc*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.70 -"Palabras del embajador argentino en Madrid", *Abc*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.71 -JUAN SAMPELAYO., "Cambó creó su pinacoteca con el exclusivo designio de legarla a España", dice su biógrafo García Venero", *Abc*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.72 -"Ultima hora... El Gobierno argentino puede no hacer uso de su facultad de llegar a la expropiación", *Abc*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.73 -"Barcelona", *El Alcázar*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.74 -"Una explicación de la medida argentina contra los cuadros españoles", *Informaciones*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.75 -"El Gobierno argentino podría ordenar la expropiación de los cuadros de Cambó", *Madrid*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.76 -"El pleito del legado Cambó se resolverá favorablemente", *Pueblo*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.77 -"El Gobierno argentino podría expropiar los cuadros", *Pueblo*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.78 -"El pleito del legado Cambó se resolverá favorablemente", *Ya*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.79 -"Disgusto del Ayuntamiento barcelonés", *Ya*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.80 -"Expectación en el Ateneo", *Ya*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.81 -"La viuda de Cambó, bajo la protección de las leyes argentinas", *Ya*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.82 -"Los cuadros de Cambó que estaban en Suiza vinieron ya", *Ya*, Madrid, 5-Sep.-1952
- 5.83 -"Durante sus últimos veinte años, don Francisco Cambó compró cuadros para enriquecer el tesoro artístico de España", *Alerta*, Santander, 5-Sep.-1952
- 5.84 -"En torno al asunto del legado Cambó", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 6-Sep.-1952
- 5.85 -"El legado Cambó, en vías de solución", *Abc*, Madrid, 6-Sep.-1952
- 5.86 -"La cuestión de los cuadros del legado de don Francisco Cambó", *España*, Tánger, 6-Sep.-1952
- 5.87 -"El legado Cambó, en vías de solución", *España*, Tánger, 8-Sep.-1952
- 5.88 -"Parte del legado Cambó se expondrá en Barcelona", *España*, Tánger, 8-Sep.-1952
- 5.89 -"Ningún litigio sucesorio se opone a la traida del legado Cambó", *Abc*, Madrid, 10-Sep.-1952
- 5.90 -"Vida de Cambó" (Anuncio), *Abc*, Madrid, 12-Sep.-1952
- 5.91 -"El embajador argentino concreta los verdaderos términos de una entrevista periodística", *Abc*, Sevilla, 12-Sep.-1952
- 5.92 -IGNACIO ARROYO., "Ignacio Arroyo se ratifica en cuanto escribió", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 13-Sep.-1952
- 5.93 -"Rectificación del embajador de la Argentina, a sus manifestaciones a "Solidaridad Nacional", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 13-Sep.-1952
- 5.94 -"Liquidando cuentas del legado Cambó", *El Correo Catalán*, Barcelona, 3-Febr.-1953
- 5.95 -"Los cuadros de Cambó no volverán a Barcelona", *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, Bilbao, 2-Abril-1954
- 5.96 -"El Legado Cambó vendrá a Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, 1-Julio-1954
- 5.97 -"El Gobierno argentino autoriza la salida de los cuadros del legado Cambó", *Arriba*, Madrid, 1-Julio-1954

- 5.98 -"La disposición argentina", *Ya*, Madrid, 1-Julio-1954
- 5.99 -MANUEL VIGIL Y VAZQUEZ., "Argentina autoriza la salida de los cuadros del legado Cambó", *Ya*, Madrid, 1-Julio-1954
- 5.100 -"Grandes firmas en el legado Cambó", *Ya*, Madrid, 2-Julio-1954, pág.2
- 5.101 -MANUEL VIGIL Y VAZQUEZ., "En 100 millones valoran los 37 cuadros legados por Cambó a Barcelona", *Ya*, Madrid, 2-Julio-1954, pp.1 y 2
- 5.102 -ORIOLE DE MONTSANT., "Los cuadros del legado Cambó para Barcelona", *La Vanguardia*, Barcelona, 7-Julio-1954, pág.1
- 5.103 -INTERINO., "Satisfacción de nuestro embajador por el rescate del legado Cambó", *Abc*, Madrid, 7-Julio-1954, pág.28
- 5.104 -"Del legado Cambó", *Arriba*, Madrid, 7-Julio-1954
- 5.105 -FERNANDO VAZQUEZ-PRADA., "Barcelona hereda el fabuloso legado Cambó", *Arriba*, Madrid, 7-Julio-1954
- 5.106 -JOSÉ FERNANDO AGUIRRE., "El legado Cambó a la ciudad", *Levante*, Valencia, 8-Julio-1954
- 5.107 -"El legado Cambó está integrado por nueve obras maestras", *Baleares*, Palma de Mallorca, 9-Julio-1954
- 5.108 -FERNANDO VAZQUEZ-PRADA., "Los cuadros del legado Cambó deben quedar definitivamente en el Palacio de la Virreina", *Arriba*, Madrid, 11-Julio-1954
- 5.109 -"Los cuadros del Legado Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 21-Julio-1954
- 5.110 -"Han sido entregados al embajador español en Buenos Aires los cuadros del "Legado Cambó", *Abc*, Madrid, 21-Julio-1954
- 5.111 -MANUEL SANCHEZ-CAMARGO., "El legado Cambó", *Levante*, Valencia, 12-Agos.-1954
- 5.112 -"El legado Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 4-Marzo-1955
- 5.113 -"Los cuadros del legado Cambó", *Abc*, Madrid, 5-Marzo-1955
- 5.114 -"Hacia la exposición del legado Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 10-Marzo-1955
- 5.115 -JOSÉ DEL CASTILLO., "En espera de poder admirar los cuadros del legado Cambó", *Madrid*, Madrid, 12-Marzo-1955, pág.6
- 5.116 -"Ante la Exposición de los cuadros del legado Cambó", *Abc*, Madrid, 30-Marzo-1955
- 5.117 -"El catálogo de la colección Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 11-Mayo-1955
- 5.118 -"La III Bienal, grandioso acontecimiento", *La Vanguardia*, Barcelona, 31-Agos.-1955
- 5.119 -M. DEL ARCO., "Mano a mano. Director Instituto de Cultura Hispánica", *La Vanguardia*, Barcelona, 24-Sept.-1955
- 5.120 -"Hoy será inaugurada la III Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 24-Sept.-1955
- 5.121 -"Solemne inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 25-Sept.-1955
- 5.122 -"La exposición de los cuadros del legado Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 6-Oct.-1955
- 5.123 -J.M. [Joaquín Montaner]: "Exposición de las obras del Legado Cambó en Barcelona", *Abc*, Madrid, 11-Oct.-1955
- 5.124 -JUAN ROMÓN MASOLIVER., "Historia y frutos de un mecenazgo", *La Vanguardia*, Barcelona, 12-Oct.-1955
- 5.125 -"La estancia de Sus Excelencias el Jefe del Estado y Señora. El Caudillo, en la tarde de ayer, presidió la apertura de la exposición de cuadros del "Legado Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 14-Oct.-1955, pág.3
- 5.126 -Editorial: "El legado artístico de Cambó", *Abc*, Madrid, 14-Oct.-1955, pág.32
- 5.127 -"El Legado Cambó tiene ya su museo. Actualidad gráfica", *Abc*, Madrid, 14-Oct.-1955
- 5.128 -"En el Palacio de los Reyes", *Abc*, Madrid, 14-Oct.-1955, pág.31
- 5.129 -JOAQUÍN MONTANER., "El Jefe del Estado y su esposa inauguraron ayer la Exposición del Legado Cambó", *Abc*, Madrid, 14-Oct.-1955, pág.31
- 5.130 -FERNANDO VAZQUEZ-PRADA., "El Caudillo inaugura en Barcelona la Exposición del Legado Cambó", *Arriba*, 14-Oct.-1955, pp.7 y 8
- 5.131 -"Los cuadros del Legado", *Ya*, Madrid, 14-Oct.-1955, pág.2
- 5.132 -MANUEL VIGIL Y VAZQUEZ., "Franco inaugura la exposición del Legado Cambó. La intervención personal del Jefe del Estado fue decisiva para poder reunir todos los cuadros", *Ya*, Madrid, 14-Oct.-1955, pp.1-2
- 5.133 -"El Caudillo visita la Exposición del "Legado Cambó", *Arriba*, Madrid, 15-Oct.-1955
- 5.134 -CARLES SOLDEVILA., "Legado Cambó", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 16-Oct.-1955, pág.7
- 5.135 -"Los "Amigos de los Museos" en la "Colección Cambó", *La Vanguardia*, Barcelona, 15-Nov.-1955
- 5.136 -MANUEL VIGIL Y VAZQUEZ., "Crónica de Barcelona", *Ya*, Madrid, 18-Nov.-1955, pp.1-2

6. Algunos artículos en la prensa relacionados con el nuevo interés por Cambó y su colección

- 6.1 -MARÍA LLUISA BORRAS., "Francesc Cambó, una colección con vistas al museo. Coleccionistas de arte en Cataluña", *La Vanguardia* (Suplemento dominical, 4), Barcelona, 23-Nov.-1986, pp.53-68
- 6.2 -"Museo del Prado. Exposición legado Cambó", *Información Cultural*, nº78, Madrid, Marzo 1990, pág.3
- 6.3 -FELIPE HERNÁNDEZ CAVA., "La exposición Cambó, en el Prado", *Villa de Madrid*, Madrid, 16-31/ Octubre/ 1990, pág.36
- 6.4 -"Dos cuadros falsos del "legado Cambó" no figurarán en la muestra del Prado", *El País*, Madrid, 5-Oct.-1990, pág.34
- 6.5 -CLARA ISABEL DE BUSTOS., "Los Reyes inaugurarán mañana la primera y última exhibición completa del legado Cambó. El Museo del Prado expone las setenta obras maestras de la colección. De Botticelli a Gainsborough", *Abc*, Madrid, 8-Oct.-1990, pág.55
- 6.6 -C.I.B. (Clara Isabel de Bustos): "Helena Cambó: "Mi padre estudiaba cada trazo de sus cuadros"", *Abc*, Madrid, 9-Oct.-1990, pág.57
- 6.7 -Charo Canal., "Los cuadros que amaba Cambó se ven las caras. La colección del político reunida por primera vez en Madrid", *El Sol*, Madrid, 9-Oct.-1990, pág.23
- 6.8 -CLARA ISABEL DE BUSTOS., "Sus Majestades los Reyes inauguraron en el Museo del Prado la exposición del legado Cambó. El político catalán quiso suplir las carencias de la pinacoteca", *Abc*, Madrid, 10-Oct.-1990, pág.55
- 6.9 -JULIÁN GALLEGO., "La colección Cambó, al completo", *Abc (Abc de las Artes, nº129)*, Madrid, 11-Oct.-1990, pág.124
- 6.10 -JUAN JOSÉ LUNA., "Cambó y la protección del patrimonio artístico", *Abc (Abc de las Artes, nº129)*, Madrid, 11-Oct.-1990, pág.125
- 6.11 -F. CALVO SERRALLER., "La colección Cambó", *El País*, Madrid, 13-Oct.-1990

NOTAS

¹Había nacido en Vergés (Gerona) en 1876, en el seno de la alta burguesía catalana, y varias muertes en su familia le convirtieron en el "hereu" o primogénito y casi en miembro único de ésta, lo que puso en sus manos una abundante fortuna que sus dotes de financiero y economista supieron acrecentar. Cursó estudios de bachillerato en Figueras y Gerona y las carreras de Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de Barcelona, licenciándose en 1895 y 1897 respectivamente. Ejerció la abogacía y fue redactor del diario *La Veu de Catalunya*, pasando en 1901 a ser concejal del Ayuntamiento barcelonés y luego comisario para la Exposición Universal de Barcelona, iniciando ciertas mejoras urbanas y dando comienzo a su brillante carrera política.

²Sobre la vida, ambiente y actividad política de Cambó véanse las obras de los asientos 1.1, 1.2, 1.3, 1.6, 1.8, 1.9, 1.10, 1.11, 1.12, 1.15, 1.16 y TUSELL, J.: "Francisco Cambó. El hombre y el político" en 1.18. De enorme interés son también sus propias memorias, véase 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9 y 2.10

³Véanse asientos 1.5, pp.13-14 (se reproduce el discurso de 1935 en pp.115-119) y 3.44, pp.33-47. Con todo, la alusión al citado discurso es frecuentísima al tratar del Cambó coleccionista; véanse como ejemplo las referencias en todos los ensayos del catálogo de la exposición de 1990 (asiento 1.18: J.TUSELL, pp.27-28; A.E.PÉREZ SÁNCHEZ, p.41, R.GUARDANS VALLÉS, p.49 y J. SUREDA I PONS, p.67)

⁴2.10, pág.402. Huelga recordar que Cambó fue también un periodista y escritor distinguido, destacando entre sus libros *Visions d'Orient, Entorn del Feixisme Italià, Por la concordia, Vuít mesos al Ministeri de Foment, Elementos para el estudio del problema ferroviario español, La valoración de la peseta, Les Dictadures* y postumamente se publicaron *Meditations. Dietari (1936-1946)* y sus *Memorias*, que son las que aquí citamos.

⁵*Ibidem*, 2.10, pág.403

⁶Véase 2.10, pp.401-402 y, sobre la relación entre Cambó y Sert y la decoración por éste de la catedral de Vic y la biblioteca de Cambó, ARNÚS, en 1.15, pp.118-123, 128-137, 214-219

⁷En el sentido expuesto, JAVIER TUSELL, siguiendo el hilo de las propias reflexiones de Cambó, hace una breve caracterización del arranque de esta postura que podríamos recordar: "Él -dice- era antifascista y antidictatorial y hubiera deseado [como desenlace de la guerra civil] una paz mediante compromiso entre las dos partes,... Atendidas las circunstancias, optó por Franco: su régimen sería "desagradable, muy desagradable", pero también provisional; la dictadura sería más dura, pero también más breve que si naciera un régimen comunista, eventualidad que él consideró posible a todo lo largo de la guerra civil. Su opción era un mal menor y carecía por completo de entusiasmo por ninguno de los beligerantes". Y como nos continúa recordando el historiador, Cambó, profundo preocupado por el destino español y catalán, aunque partidario de Franco, fue también muy crítico con su política, manteniendo depositadas sus últimas esperanzas en la Monarquía. *Art. cit.*, en 1.18, pp.29-30

⁸Cuando regresaron al Museo del Prado las obras depositadas en Ginebra, volvían entre ellas algunas propiedad de Cambó. Sánchez Cantón, subdirector del Museo, se puso en contacto con él solicitando poder exponer temporalmente uno de los dos idénticos bodegones de Zurbarán, a lo que respondió Cambó el 23-III-1940: "como son reproducción del mismo tema, debe usted recordar que varias veces le había ofrecido regalar uno al Prado. Dé usted por hecho el regalo y escoja de los dos el que le plazca. Del resto de mi colección quiero también ceder algunas piezas al Prado, y cuando nos veamos en Madrid, nos pondremos de acuerdo en ello". En septiembre Sánchez Cantón visitó a Cambó en Estoril y éste le habló de

las miras hacia el Museo de Barcelona y el del Prado que siempre había tenido respecto a su colección. El 21-IV-1941, cedía al Prado siete obras italianas ("Las siete artes liberales" de Giovanni dal Ponte, dos tablas entonces atribuidas a Taddeo Gaddi y hoy al Maestro de la Madonna de la Misericordia sobre la vida de San Eloy -"San Eloy ante el rey Clotario" y "San Eloy en el taller de orfebrería"-, tres tablas de Sandro Botticelli sobre la historia de Nastagio degli Onesti y el fresco "Ángel músico" de Melozzo da Forlì, hoy considerado una falsificación del siglo XIX). La donación se haría de inmediato si se aceptaba la propuesta de que, decía el mecenas, "se me permitiese que, mientras yo esté en América, pudiera estar conmigo alguno de los cuadros que tengo en España... Yo cedería, desde ahora estos cuadros [los siete citados] en propiedad al Museo del Prado, reservándome el derecho que, probablemente no haría efectivo, de poder tener en mi casa y compañía, cuando residiese en España y por durante mi vida, los "panneaux" de Botticelli, los Taddeo Gaddi y el Melozzo; el Giovanni del Ponte no se movería ya del Prado, donde podría hacer un magnífico "pendant" al Fra Angélico. Los cuadros que yo solicitaría se me autorizase para enviarme a América, serían los siguientes: el Ticiano, el Sebastian del Piombo y el Correggio, el pastel de La Tour, un cuadrado de Cuyp y los retratos por Rubens, Tintoretto y Gainsborough". El Patronato del Prado, acordó en mayo agradecer la generosidad de Cambó, pedir para éste la gran cruz de Alfonso X el Sabio y el nombramiento de vocal del Patronato (ni lo uno ni lo otro se le concedió) y apoyar su solicitud cerca del Ministerio de Educación Nacional, a lo que éste accedió por Orden de 8 de noviembre, recibiendo un mes después los cuadros en Barcelona. (Véase 3.3, pp.262-264 y 1.5, pp.23-25)

⁹Varios años después de este legado, *Destino*, semanario que tanta atención prestó al tema, señalaba: "En el caso del Prado, amén de la afición a la pintura, entraban en el ánimo del señor Cambó otras y comprensibles razones de tipo patriótico. Por ello, cuando en diciembre de 1941 se hizo la donación oficial de las aludidas pinturas, el acto, en Madrid, cobró especialísima solemnidad. El Conde de Romanones respondió al discurso de entrega que, en nombre del señor Cambó, pronunció don Narciso de Carreras. Luego, en el curso de una comida dada a éste, don Eugenio d'Ors se excedió en loas a la personalidad del donante, ausente de la patria. Pocos años después, al finar el señor Cambó, en el concierto periodístico de elogios a su recia personalidad, sólo hubo una nota disonante: un artículo de don Eugenio d'Ors... ¿Quiénes lo hubieran dicho, entre los concurrentes a aquella comida, que durante más de dos horas estuvieron escuchando el panegírico del señor Cambó salido de los labios del autor del "Glosario"?" (Véase 3.5)

¹⁰Véase 3.2, pp.7-14

¹¹RAMÓN GUARDANS, yerno de Cambó, habla de "gran eco" respecto a esta exhibición, pues, "según los periódicos de la época, no singularmente proclives a Cambó, ni el regreso a Madrid de los cuadros de Ginebra, ni la exhibición en el Prado de los maravillosos Grecos del Escorial, habían provocado tanta emoción ni tanta afluencia de público" ("Orígenes y vicisitudes de la colección Cambó", en 1.18, pág.60); sin embargo, este eco fue relativo y más referido a lo donado que al donante.

¹²Véase 3.3, pp.259-265

¹³Véase 4.1 y 4.2

¹⁴El semanario daba también a conocer los albaceas testamentarios de Cambó, quienes estaban llamados a tener un papel destacado en cuanto al legado. Éstos fueron Narciso de Carreras, Jesús Cambó, José M^a Triás de Bes, José M^a Casabó Torrás y Evaristo Arnús, quienes deberían consultar cuando se requiriera con los amigos de Cambó Juan Ventosa Calvell y Luis Durán Ventosa. (Véase 3.4, pp.4-5)

¹⁵La agencia Cifra difundió un comunicado resumiendo lo que publicaría al día siguiente el semanario *Destino* sobre las cláusulas del testamento de Cambó, recogido, entre otros, por los diarios *Madrid* y *Unidad* y, más tarde y extractado, por *Abc* y *Arriba* (Véase respectivamente 5.1, 5.2, 5.3 y 5.4)

¹⁶Véase 5.5 y 5.6

¹⁷Según SÁNCHEZ CANTÓN estas obras fueron el Correggio (tela hoy atribuida a Cecco Bravo), el Greco (obra hoy considerada de su taller), dos retratos del propio coleccionista realizados por Ignacio Zuloaga y dos idénticos bodegones de Zurbarán. Además llegó al Prado en 1946 el retrato de Manuel Quijano, de Goya, que había sido robado en 1936 y fue incautado por la policía francesa diez años después. (Véase 1.5, pp.22-23). El Goya, uno de los bodegones de Zurbarán y las dos primeras obras citadas formaron parte luego del legado a Barcelona.

¹⁸Véase 5.7, 5.8, 5.9, 5.10, 5.11, 5.12 y 5.13

¹⁹Véase 5.14

²⁰Véase 5.15, 5.16, 5.17, 5.18 y 5.19

²¹Véase 5.20, 5.21, 5.22, 5.23 y 5.24

²²Véase 4.3

²³Véase 5.25

²⁴Las condiciones aludidas eran las siguientes: 1) La colección será instalada en una o más salas del Museo de Pintura de Barcelona, en las condiciones que convengan los albaceas y la Dirección del Museo, y sean adecuadas a su extraordinaria importancia artística. 2) Las obras que integran la colección no podrán ser gravadas, enajenadas ni trasladadas fuera del Museo de Barcelona, por causa ni motivo alguno. 3) Cada uno de los cuadros llevará una inscripción indicando la procedencia. 4) La no aceptación de todas y cada una de dichas condiciones, o su posterior incumplimiento dará lugar a la caducidad o resolución del legado. (Véase 3.5)

²⁵Véase 3.6

²⁶Véase 3.7

²⁷Se remontó FOLCH I TORRES a exponer los orígenes configuradores de los museos barceloneses y sus problemas; problemas por los que pronto se interesó Cambó, mandándole confeccionar "una lista de los pintores que deberían figurar en la colección que él donaría a la ciudad". Seguidamente, comenzó este historiador y crítico su "peregrinaje por toda Europa tras los cuadros...". Además, Folch i Torres hacía mucho hincapié en los fines altruistas y el amor a Cataluña que habían guiado la formación de la colección en Cambó, mecenas a quien insistía en destacar como "un ilustre patricio y un hombre excepcional. Un Hombre excepcional que empezó una colección de pintura para su pueblo, que gritaba "Mori en Cambó" y que siguió haciéndola año tras año, casi siempre ausente de la tierra por la cual la hacía" (Véase 3.6)

²⁸RAMÓN GUARDANS, quien ha comentado con cierto detenimiento el caso argentino, cita las consultas administrativas que hizo Cambó antes de introducir las obras, así como nos comenta que la disposición testamentaria de Cambó, que en Argentina debía tramitarse judicialmente, no recibió aprobación judicial hasta el 28 de febrero de 1950. El Ayuntamiento de Barcelona compadeció acompañando el acta notarial por la que accep-

taba el legado y se procedió a liquidar los impuestos pertinentes "con recargo por ausentismo del beneficiario, el Museo de Barcelona". (*Op. cit.* -1.18-, pp.61-62)

²⁹Véase 5.26 y 5.27

³⁰Nos referimos a la obra del historiador JESÚS PABÓN (véase 1.3), cuyo primer volumen (referido a los años 1876-1818) salió publicado a principios de 1952, recibiendo grandes elogios de la crítica por su exhaustividad (véase 3.8), y a la del periodista de *Ya* Maximiano García Venero (véase 1.2), que salió a la luz en los momentos en los que la prensa había conseguido crear gran expectativa sobre el asunto que estamos tratando de los cuadros argentinos de Cambó, lo que era aprovechado para anunciar esta obra en la prensa con el siguiente reclamo central: "Refiere la historia completa de los cuadros legados por Cambó a la ciudad de Barcelona, acompañada de una selección gráfica de los mismos" (véase 5.90); aunque la obra de García Venero también recibió elogiosos comentarios de la crítica por su "jugosidad" (véase 3.18).

³¹Junto a la entrevista también se reproducían ocho de los nueve cuadros del legado que permanecían en Argentina. Véase 3.9

³²Véase 3.10

³³Véanse 3.11 y 3.12

³⁴Véanse 5.28 y 5.30

³⁵Véase 5.29

³⁶Véase 5.33 y 5.31 respectivamente

³⁷Véase 5.32

³⁸Véase 4.4

³⁹Véase 5.34

⁴⁰Véase 5.35

⁴¹Véase 5.36, 5.48, 5.50. La noticia también fue difundida rápidamente en Madrid, véase 5.43, 5.52, 5.57

⁴²Se señalaba que el derecho asistía a nuestro país por el régimen temporal con que los cuadros habían salido de aquí y entrado en Argentina -se comparaba con los aguafuertes de Goya que se estaban exhibiendo en ese momento por los países hispanoamericanos- y el cobro a Barcelona de los derechos sucesorios, concluyéndose que el asunto no sólo resultaba "enojoso, sino verdaderamente sensible por tratarse de dos pueblos como Argentina y España, que tantas razones tienen, en un mundo difícil y hostil, para permanecer en la más calurosa comprensión recíproca. Hay que confiar que la firmeza española en el propio derecho, prevalecerá en una cuestión que por lo delicado del sentido de la auténtica justicia, es susceptible de causar un auténtico malestar" (véase 5.37).

⁴³Véase 5.38

⁴⁴Véase 5.39

⁴⁵Especificaba que el interés de la opinión argentina derivaba de *La Nación* -véase 4.4 y nota 38- y los comentarios de los diarios madrileños que había reproducido. (Véase 5.40)

⁴⁶Véase 5.42, también reproducido en la edición sevillana del diario: 5.45

⁴⁷Véase 5.44

⁴⁸El colega referido era *La Vanguardia* del día anterior (5.38); véase 5.49

⁴⁹Véase 5.46

⁵⁰Véase 5.47

⁵¹Véanse 5.51 y 5.56

⁵²Véase 5.53

⁵³Véase 5.82

⁵⁴Véanse 5.54 y 5.55

⁵⁵Véase 5.58

⁵⁶Véanse respectivamente 5.64 y 5.65

⁵⁷Véase 5.60

⁵⁸El tres de septiembre se dieron dos acciones. Por una parte, el alcalde accidental había recibido la visita de José M^a Nadal y José M^a Sagarra, vicepresidente y vocal de la Junta del Ateneo, quienes en representación del centro le manifestaron la expectación y adhesión a toda iniciativa del Ayuntamiento y le brindaron la ayuda de la institución, sumando la voluntad y el sentir de la intelectualidad barcelonesa; por otra, se había reunido la Comisión Municipal Permanente, acordando hacer público su disgusto y sorpresa por el Decreto argentino y su confianza en las gestiones del Gobierno español. (Véanse 5.59, 5.61 y 5.63)

⁵⁹Véanse 5.69, 5.73, 5.77, 5.79 y 5.80

⁶⁰Véase 5.62

⁶¹Véase 5.65

⁶²Véase 5.67

⁶³Fue una noticia difundida por la agencia Efe, que señalaba que la principal razón para no enviar las obras a Barcelona la constituía la oposición existente entre las disposiciones legales del Estado y los Tribunales que intervenían en la testamentaría, según fuentes oficiosas argentinas. Éstas también aseguraban que sólo existían dos alternativas: si el Gobierno argentino decidía mantener la prohibición de salida, habría que iniciar el expediente oportuno de expropiación, aunque también, dada la procedencia española, podría no hacer uso de este privilegio. (Véanse 5.72, 5.74, 5.75, 5.77 y 5.86)

⁶⁴De la entrevista de IGNACIO ARROYO con citado embajador se hicieron eco los días siguientes varios periódicos madrileños (véanse 5.70, 5.76, 5.78 y 5.85) y, a través de ellos, los de otros lugares (véase 5.87, que reproduce el editorial 5.85)

- ⁶⁵ Guiado por esta información publicó *Alerta* un interesante artículo informativo (véase 5.83).
- ⁶⁶ El propósito de SAMPELAYO había sido entrevistar tanto a García Venero como a Jesús Pabón, aunque sólo había localizado al primero, quien argumentó que el famoso Decreto le parecía ilógico, ofreciendo como solución a la cuestión la posibilidad de acudir a altos organismos jurídicos internacionales, aunque, en resumen, consideraba que el asunto era "una incidencia del pleito sucesorio entre doña Mercedes Mallol y Codina, viuda de Cambó, y su hija, Elena Cambó Mallol de Guardans, que ha tenido una insospechada repercusión nacional por la indole de la prenda litigada" (Véase 5.71)
- ⁶⁷ Precisó que quería ser respetuoso con las declaraciones de los embajadores español y argentino, limitándose a exponer "unos párrafos que acompañen la reproducción fotográfica de los cuadros, en estricto servicio de la actualidad" y en ellos rememoró cómo Cambó hizo su fortuna y la intención que tuvo al formar su colección; rebatió la afirmación de García Venero (quien argumentaba que el "incidente" sólo alcanzaría a la parte de herencia forzosa y el legado correspondía a la parte de libre disposición), recordó los alegatos españoles y habló del patrimonio y prestigio que se jugaba España. (Véase 3.17)
- ⁶⁸ Pues -argumentaba- "a la desfigurada visión que se tenía de la política de Cambó -al que se presentaba atado a las ideas de la Lliga, reducido a la mínima lucha regional, comprometido tan sólo a la simple consecución de una autonomía de Cataluña- se opone, en uno y otro libro, una interpretación auténtica del gran político, que amaba a España por encima de todo y que hubiera querido salvarla..." (véase 3.15)
- ⁶⁹ *Ibidem*
- ⁷⁰ Véase 3.16
- ⁷¹ Véase 3.14
- ⁷² Efectivamente, CIVES intentó ampliar la información anterior del semanario acudiendo al citado albacea, quien orientó acerca de las gestiones que se habían hecho para la salida de España y entrada en Argentina de las nueve obras en litigio, informó sobre la protesta formulada por el Gobierno español ante el argentino y se confirmó en algunos otros puntos sobre los que ya había respondido en los diarios; añadiéndose a ello la reproducción de los dos documentos aludidos, ambos fechados en diciembre de 1941 (Véase 3.13)
- ⁷³ Una comisión de éste, integrada por Ramón Suñer y J. Mir Virgili, que portaban la representación del presidente Joaquín Renart, visitó al alcalde accidental para manifestar su sorpresa y sentimiento por la noticia y expresar su adhesión al alcalde (véase 5.84)
- ⁷⁴ Es decir, respecto al primer aspecto, la prensa rumoreó que la viuda de Cambó se había colocado bajo la protección de las leyes argentinas, la posibilidad de que hubiera adquirido la nacionalidad argentina y que retendría los cuadros legados por Cambó a Barcelona hasta que no percibiera la parte de la herencia que le correspondía (véase 5.81); más tarde, Ramón Guardans dirigió una carta al director de *Abc* aclarando varias actitudes, entre ellas la de la hija y heredera universal de Cambó, es decir, su esposa, que al igual que la de los albaceas era de rotundo apoyo a la posición del Ayuntamiento barcelonés, considerando el asunto de la salida de los cuadros de Argentina tema al margen del expediente sucesorio y un problema a resolver entre los Gobiernos de ambas naciones, aunque el argentino debía atender principalmente a que Cambó había formado su colección para donarla a Barcelona y no para verla desparramada, por tanto, fijada tan claramente la voluntad del causante y dada la interferencia causada por la disposición argentina, la resolución seguramente debía llegar por vía diplomática (véase 5.89). En cuanto al segundo aspecto, *Solidaridad Nacional* insistió en esas declaraciones del embajador y las esperanzas que abría, pues decía que el deber de la prensa era "no crear en torno al problema una atmósfera irrespirable, que entorpezca las gestiones en curso y se convierta peligrosamente un pleito municipal en un pleito político" (véase 5.68), declaraciones que habían sido difundidas ampliamente por la prensa (véanse 5.70, 5.76, 5.78, 5.85 y 5.87). Más tarde, el mismo embajador argentino envió una nota a *Abc* en la que relataba los términos en los que había transcurrido la entrevista que concedió a Ignacio Arroyo el tres de septiembre, la cual decía el político que había sido tergiversada por la prensa, pues a la pregunta de si el tema se solucionaría favorablemente para los intereses de España, lo que realmente había contestado era: "Este asunto se solucionará por sus trámites normales. El problema está radicado en Buenos Aires y es el Gobierno de mi país y el señor embajador Aznar quienes tendrán que tratarlo. Lo único que ahora puedo hacer es abrir el paraguas" (véase 5.91). La nota, reproducida también por *Solidaridad Nacional* (véase 5.93), era respondida seguidamente por el corresponsal madrileño del diario, quien se ratificaba en todo cuanto escribió para el diario barcelonés y no consideraba necesaria la rectificación de la Embajada (véase 5.92).
- ⁷⁵ A ello se ha referido más extensamente Ramón Guardans, que asegura que "el auténtico causante del desaguado" fue Juan Zocchi, director del Museo Nacional de Bellas Artes, quien además consiguió en julio de 1952 que se le nombrara depositario de los cuadros. Las actuaciones judiciales siguientes al parecer no fueron tan eficaces como la acción diplomática española, que llevó el asunto a manos del propio Perón. El mismo Guardans viajó a Buenos Aires, entrevistándose después con el general Franco, quien le señaló que tomaba directamente el asunto a su cargo, cursando rápidamente órdenes precisas y apremiantes al embajador Aznar. (Véase GUARDANS: "Origen y..." en 1.18, pp.62-63)
- ⁷⁶ Ascendía a la cantidad de 102369'93 pesetas. (Véase 5.94)
- ⁷⁷ Véase 3.19
- ⁷⁸ Este director ya había solicitado y obtenido del magistrado la custodia provisional de las obras. El juez había rechazado el pedido de revocatoria interpuesto por la viuda de Cambó, los albaceas y el Municipio barcelonés y tampoco aceptó la sustitución del citado Museo por el Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. La decisión, apelada ante la Cámara Nacional de la jurisdicción, había sido confirmada y las obras continuarían en el citado Museo Nacional. (Véase 5.95)
- ⁷⁹ La noticia la hizo pública ante los periodistas el alcalde de Barcelona, Antonio M^a Simarro, a quien a su vez le había sido comunicada por el ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo. (Véanse 5.96, 5.97 y 5.99)
- ⁸⁰ Véase 5.98
- ⁸¹ Véase 5.101. El mismo diario añadía seguidamente información complementaria sobre la formación de la colección y sus firmas, siendo curiosa la afirmación de que también la integraban "una magnífica serie de paisajes mallorquines, debidos al pincel -hoy tan en la actualidad- de Anglada Camarasa, y los paneles que decoraban el comedor de "San Miguel" pertenecientes a la etapa áurea de José Luis Sert" (véase 5.100); pues téngase en cuenta que, la parte de pintura contemporánea de la colección de Cambó, la había heredado su hija.
- ⁸² Véase 5.102
- ⁸³ Comentaban la satisfacción de la Embajada española y lo lejos de la insistencia en los puntos de vista jurídicos que había estado la resolución del pleito, solucionado gracias a la actitud amistosa de Perón y la alta política. (Véase 5.103)

- ⁸⁴En la citada entrevista incidió CARRERAS en la gratitud que debía Barcelona a la acción del Gobierno y en sus recuerdos sobre los propósitos de Cambó de donar la colección (Véase 5.105 y complemento gráfico 5.104). En crónica posterior Vázquez-Prada insistió en los excéntricos emplazamientos de los museos de Montjuich y el Parque de la Ciudadela y la conveniencia de instalar el legado en el Palacio de la Virreina, incluso en la de crear un "Museo Cambó" (véase 5.108).
- ⁸⁵El primero hizo una incompleta referencia al seguimiento del tema por la prensa desde las declaraciones del embajador argentino a *Solidaridad Nacional* hasta el reciente decreto argentino. El crítico madrileño, sin embargo, refirió las donaciones de Cambó y, a la espera de la detenida clasificación de cada obra, por el momento intentó subrayar la capital importancia de la composición del legado y la ejemplaridad del generoso gesto del donador (Véase resp. 5.106 y 5.111)
- ⁸⁶Véase 5.107
- ⁸⁷Véase 3.20
- ⁸⁸Comentó la marcha de Ainaud de Lasarte a Buenos Aires para hacerse cargo de las obras, alabó el generoso rasgo de Cambó, relató cómo formó la colección, sus vicisitudes y significación e incidió en el legado barcelonés concreto. Expuso así las impresiones de la entrevista que había tenido con Narciso Carreras y se detuvo luego a recordar -especialmente- la idea del corresponsal en Barcelona de *Ya*, Manuel Vigil, de llevar las obras de Cambó al Palacio de la Virreina y crear allí lo que podría llamarse "Museo Cambó". (Véase 3.21)
- ⁸⁹El alcalde también manifestó a los periodistas que cabía esperar que las obras se pudieran exhibir públicamente a fines del próximo septiembre. (Véase 5.109 y 5.110)
- ⁹⁰Véanse 3.22 y 3.23
- ⁹¹Véase 3.24
- ⁹²Según éste, aunque el Decreto fue derogado, era tal "la arbitrariedad del país y la falta de seguridad jurídica y material", que de inmediato y "con el mayor sigilo" se llevaron los cuadros a la Embajada, donde acudió una persona cualificada del Museo de Barcelona para proceder al embalaje. De allí salieron "ocultos dentro de los cadres de muebles y ajuar del ministro consejero marqués de la Torrehermosa", quien había fallecido recientemente. El 21 de diciembre de 1954 llegaba a Barcelona el vapor Cabo de Hornos con los cuadros, aunque oficialmente portaba las pertenencias del citado marqués. Fueron conducidos rápidamente al Museo de Montjuich y, al día siguiente, en presencia notarial, el Ayuntamiento tomó posesión de las nueve obras del legado. (Véase "Origen y...", en 1.18, pp.63-64)
- ⁹³La noticia seguidamente era revestida con una disgresión sobre la importancia que para la resolución de las carencias de los museos municipales barceloneses tenían las obras del legado ("desde -decía algo exageradamente- el primer Renacimiento hasta los comienzos del Romanticismo, se hallaban nuestras colecciones oficiales sin ningún testimonio de lo que fué la pintura de Occidente durante aquellos tiempos"), las cuales, por tanto, habían "de ser honradas como merecen", y terminaba emplazando a "que en plazo breve pueda ser notificado a los barceloneses la instalación conveniente de las obras de que consta el legado" (Véase 5.112)
- ⁹⁴Véase 5.113
- ⁹⁵"Estamos, al parecer, -decía- pendientes sólo de que lleguen los ricos marcos que en Buenos Aires encuadraban a las últimas pinturas venidas a nuestra ciudad para que se puedan dar por resueltos todos los requisitos materiales de la exhibición./ Tanto por su significación cívica y sentimental como por el valor intrínseco de estas piezas artísticas, es unánime el deseo de rodear a la exposición de la pompa y del esplendor a que es acreedora. Por esta razón, se ha pensado en aprovechar la posible venida del ministro de Asuntos Exteriores de la República Argentina, don Jerónimo Remorino, a España para que asistiese al acto./ Parece ser que el alcalde de nuestra ciudad, señor Simarro, en reciente viaje a Madrid, trató con las autoridades competentes de los detalles de esta exposición. Se plantea ahora un problema marginal, como es el de encontrar local apto para la misma..."(Véase 5.114)
- ⁹⁶Véase 5.115
- ⁹⁷Véase 3.26
- ⁹⁸Véase 3.25
- ⁹⁹Véase 3.27
- ¹⁰⁰"Pero -decía JOSÉ DEL CASTILLO- se hacen muchas hipótesis sobre el lugar donde sean expuestas [las obras] de forma permanente. Hay quienes hablan de construir un museo que ostente el nombre del mecenas. Los dos museos de tan fundamental importancia como el de Arte Antiguo en el Palacio Nacional de Montjuich y el de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela están muy despalzados del centro de la ciudad. Este último, con las obras de ampliación para instalar la próxima III Bienal Hispanoamericana de Arte, al quedar como palacio permanente de exposiciones, bien pudiera albergar en sus salas las cincuenta obras del legado Cambó. Pero de todas formas resulta lejos, como anteriormente hemos dicho./ El museo de pintura de Barcelona debe estar en el centro. Y en ningún lugar tan barcelonés, tan de paso, ni tan sugestivo, como en el de la Virreina. (...)/ Además, la ocasión es magnífica, ya que con la III Bienal Hispanoamericana de Arte se van a celebrar otras exposiciones retrospectivas como las de Manolo, Gargallo, González, Julio Antonio, etc., todas en la Virreina. ¿Por qué no se instala con carácter definitivo en aquel palacio, cuando la contemplación de estos lienzos podrían ser uno de los mayores incentivos del grandioso certamen? De esta forma, se resolverían varios problemas a la vez, entre ellos el no pequeño de darle el nombre de Museo Cambó, ya que Museo de Pintura Clásica no corresponde con propiedad a los cuadros que en él se encuentran" (Véase 3.28)
- ¹⁰¹Véase en el conjunto de publicaciones de José del Castillo sobre el certamen. Registro General de la Agencia Española de Cooperación Internacional, ICI, Caja 249
- ¹⁰²Véase 5.116
- ¹⁰³Véase 3.27
- ¹⁰⁴Véase 5.117
- ¹⁰⁵Véase sobre estos hechos, con referencia expresa al caso del Legado Cambó y la III Bienal Hispanoamericana, CABANAS BRAVO, Miguel: "La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística de los años 50 y el caso de Pablo Gargallo", *Boletín de Arte*, nº15, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp.281-307

¹⁰⁶Carta del ministro de Asuntos Exteriores al alcalde del Ayuntamiento de Barcelona fechada: Madrid, 12-VII-1955 (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Leg. R-4839, Exp.8)

¹⁰⁷Véanse 3.30, 3.31 y 5.118

¹⁰⁸Véase 5.121

¹⁰⁹Véase 5.119

¹¹⁰Véase 5.120. El hecho del aplazamiento de la inauguración del Legado, cuya visita se haría en combinación con las demás secciones de la Bienal, también fue recogido en las crónicas de la inauguración de la III Bienal (Véase 5.121)

¹¹¹Véase 4.5

¹¹²Véase 1.5

¹¹³Nos referimos al interés y estrategia que podía representar la ocasión para los familiares del político catalán tanto para intentar agilizar los acontecimientos, como para intentar -con la adscripción al marco de la III Bienal de la entrega formal y primera exhibición del Legado- vencer o salvar las resistencias que parecían existir en la política local barcelonesa a cualquier iniciativa tendente al reconocimiento público de la figura de Cambó, como veremos más adelante.

¹¹⁴Las cincuenta obras aquí relacionadas y legadas a Barcelona reproducen la clasificación del catálogo de Sánchez Cantón (1.5, pp.125-129), véase 1.4, pp.293-296

¹¹⁵Es decir, JUAN AINAUD DE LASARTE, comentó simplemente que en coincidencia con "la apertura de las salas de arte contemporáneo de la III Bienal, se exhiben por primera vez ante el público barcelonés las cincuenta pinturas que constituyen el legado Cambó". Destacó sobre Cambó únicamente su directa participación en la actividad de la Junta de Museos de Barcelona, organismo desde el que "coadyuvó a la consolidación y valoración de los elementos de nuestro patrimonio artístico, y en particular del excepcional conjunto de pinturas románicas", y la tarea que tomó sobre sí, especialmente entre 1927 y 1931, de completar las series medievales. Señaló también que al morir en 1947, "sus colecciones se hallaban dispersas; pero gracias a la diligencia de los albaceas pudieron reunirse ya en el Museo de Barcelona 41 piezas, cuya exhibición pública se ha demorado hasta la fecha para hacer posible que se les unieran las nueve restantes, que le acompañaron en los últimos años en su residencia bonaerense". Finalmente se refirió a la distribución de piezas de la muestra en la Capilla de Santa Águeda (en su mayoría primitivos italianos) y el Salón del Tinell (el grueso del Legado por escuelas: italiana, española, francesa, etc.) y a su clasificación y rotulación siguiendo el catálogo de Sánchez Cantón. (J. AINAUD DE LASARTE., "Legado Cambó. Presentación", en 1.4, pp.291-292)

¹¹⁶Véase 5.122

¹¹⁷Véase 5.123

¹¹⁸Véase 1.124

¹¹⁹Véase 3.33

¹²⁰Entre los asuntos que trató el yerno de Cambó también está el de las obras exactas de la colección que ahora se exponían en Barcelona, el del interés de las biografías sobre Cambó, el de la adscripción de Cambó a la generación del 98, el de la publicación de su epistolario, el de si la generación actual comprendía el pensamiento de Cambó y, especialmente, el tema de los cuadros llevados a Buenos Aires. Sobre este asunto y, sobre todo, respecto al decreto del Gobierno argentino, decía Guardans que "sin duda alguna obraron intereses personales y una presión sobre el director de los Museos de la capital argentina, principal promotor externo de todo lo acaecido" y que la "indicación de nuestra Embajada" había obligado a ese Gobierno a anular el Decreto. Asimismo, en cuanto al regreso de las obras a España, señalaba: "Me complazco en hacer constar la eficaz intervención de S.E. el Jefe del Estado Español para que las obras volvieran a España. A su gestión personal se debe, principalmente el que los lienzos se encuentren ahora expuestos en Barcelona. No olvido tampoco el poderoso auxilio de los Ministros de la Gobernación, Asuntos Exteriores y Educación Nacional y los Embajadores Manuel Aznar y Navasqués". Y sobre sí la llegada había sido algo novelesca, indicó: "Con respecto al particular se ha fantaseado algo; por espíritu de previsión y de prudencia la Embajada de España en Buenos Aires no rodeó de publicidad el envío de los cuadros del Legado, que viajaron junto con el equipaje del diplomático fallecido Marqués de Torre-Hermosa; la prudencia de don Manuel Aznar se vió respaldada con los acontecimientos que vinieron después". (Véase 3.35)

¹²¹Véase 3.34

¹²²"Yo -dijo sobre tales méritos (véase 5.130)- no os descubro el hombre, Señor, porque lo conocisteis sobradamente. El hombre que amando a su Cataluña -quizá también, apropiándose la justísima frase, "porque no le gustaba"- en una época de superficialidad y artificio bullanguero crea una fundación para divulgar los clásicos griegos y latinos, seguro de que la obra de renovación había que emprenderla desde los cimientos, dando al pueblo una formación de la que carecía. El hombre de la primera edición completa de la biblia en esta tierra. El que adquiere la casa Padellás, que hoy veréis frente a vuestros ojos al abandonar este palacio, para regalarla al Ayuntamiento, a fin de, trasladada piedra a piedra, cerrar dignamente esta impresionante plaza del Rey./ El que sufraga las pinturas de Sert en la catedral de Vich, que al ser destruidas por las hordas merecen el honor de ser repuestas por el Estado./ El hombre que, en frase de Rathenau, ha sido uno de los cinco mayores políticos de la Europa de su tiempo. Actividad pública rendida, exclusiva y lealísimamente, al servicio de España. De España, a la que supo servir también como quizá sólo vos conocéis, durante la gloriosa Cruzada. Desarrollando, además, calladamente, como corresponde a la auténtica caridad, un apostólico trabajo de redención de cautivos, rescatando y sosteniendo centenares de personas. El hombre, en fin que al morir, junto con diversos legados benéficos por valor de varios millones, deja previsto el establecimiento de una fundación cultural, pero una parte de cuyos fondos deben ir taxativamente destinados a mejorar la formación religiosa de las masas populares./ (...) La ocasión impone que nos detengamos sólo en esta faceta de su dedicación serena y amorosa a los valores permanentes del espíritu. Pero por ese lado, igual que por cualquier otros y desde todos, descubriremos siempre en él la altura de miras, la honestidad, la rectitud, el desprendimiento total y el profundo cariño a su tierra, elementos que dan, en síntesis, el exponente de máximo y auténtico patriotismo".

¹²³Según la prensa, éste "comenzó expresando su emocionante recuerdo a la memoria de don Francisco de A. Cambó por su generosa donación" y añadió "que no se refería a la persona del gran patricio en su aspecto político, cultural o financiero, ya que su objeto en tal momento era sólo el de dar las gracias que da siempre quien recibe un beneficio, cual es este que otorga a la ciudad el importante lote de cuadros de don Francisco Cambó". Habló luego de las dificultades interiores y exteriores para que se enriquecieran los museos barceloneses con la colección: "Los obstáculos graves de la dominación roja -dijo- fueron todos vencidos por la victoria del Ejército de Franco", de modo que pasó a enumerar las difícil-

tades que se habían interpuesto en el extranjero y que eran de todos conocidas. Finalmente llegó al capítulo de agradecimientos y señaló: "El señor Guardans ha dado gracias a todos. De ellos me excluyó a mí, pero hago mía su enumeración e incluyo especialmente en ella a Vucencia por su intervención sabia y prudente en momentos decisivos para que la colección llegase a formar parte de los museos barceloneses en su totalidad y sin mutilaciones", continuó manifestando, en cuanto a la definitiva instalación de la misma, que se decidiría a su debido tiempo, pues en ese día solo se trataba del acto inaugural de la exposición, y terminó reiterando al Caudillo y su esposa la gratitud de la ciudad por dignarse a presidir el acto y a las demás personalidades por su asistencia. (Véase especialmente 5.125 y 5.130)

¹²⁴Sobre la inauguración de la muestra, el acto, los discursos, las instalaciones, documentación gráfica, crónicas, relaciones de lo expuesto, editoriales, etc. véanse 5.125, 5.126, 5.127, 5.128, 5.129, 5.130, 5.131, 5.132, 5.133, 5.134

¹²⁵Con enervante parsimonia -señala GUARDANS- transcurren hasta diez meses sin ser exhibidos [los cuadros desde su llegada a Barcelona en diciembre de 1954]. Hubo una renuencia política local a dar el paso que indefectiblemente comportaría un homenaje público y multitudinario a Cambó. La residencia [sic] cicatera y hosca fue vencida con habilidad y altura de miras por Joaquín Ruiz Giménez, Ministro de Educación, que aprovechó la presencia del Jefe del Estado en Barcelona en Octubre de 1955 y provocó que fuera él mismo quien presidiera el acto de entrega a la ciudad. Todavía el alcalde Simarro, en aquel marco, se permitió contestar a las palabras que pronunció para formalizar la transmisión, diciendo que él no tenía por qué entrar a juzgar la trayectoria política, ni social, ni siquiera cultural, de Don Francisco Cambó; que a él le hacían un regalo y su obligación, que se limitaba a cumplir, era escuetamente decir gracias". Véase "Origen...", *Art. cit.*, en 1.18, pág.64

¹²⁶Véase 5.132

¹²⁷Así, por ejemplo, SOLDEVILA, en el *Diario de Barcelona* (véase 5.134), entre otros asuntos referidos a la exhibición del legado y al catálogo de la colección, se refirió a los repintes y a la propia selección de Cambó, señalando sobre ésta que acaso los barceloneses "hubiesen preferido un lote equivalente de pintura de las penúltimas generaciones, porque el negocio habría resultado más redondo (un Renoir, un Van Gogh, un Dégas, un Modigliani, un Manet, un Bonnard, un Vuillard, adquiridos en los años que lo fueron los Rafael, los Piombo, Antonello de Messina, los Botticelli, etc. de la colección Cambó), habrían costado menos y su incremento de precio habría sido, en igualdad de condiciones, más considerable y también porque habría menos atribuciones inciertas y menos repintes y retoques. Tocante al valor pedagógico, también es posible sostener, sin escandalizar a nadie, que la lección de estos artistas, no por ser más cercanos a nosotros, resultaría menos, sino más asimilable; y, por último, que las enseñanzas de los grandes pintores del Renacimiento, que llevan más de cuatrocientos años mandando desde las cumbres de su arte, puesto a buen recaudo en los museos, puedan considerarse completamente asimiladas hoy día, al paso que en la obra de nuestros maestros más recientes en cuya estela nadan y se agitan no pocos de nuestros contemporáneos, queda, sin duda, bastante lección por aprender y no poco por aprovechar". Por otro lado, aparte de estas críticas -acaso demasiado influidas por el marco de la III Bial y los problemas del arte contemporáneo que contribuía a airear-, aunque en clave irónica, tempranamente aparecieron también -y en el mismo semanario *Destino*, que siempre estuvo tan preocupado por las donaciones artísticas de Cambó- críticas censurando la asociación de las obras contemporáneas mostradas en la III Bial con las antiguas de la exposición del Legado (las "pinturas de un par de años" con las "pinturas para toda la vida") y la autenticidad de las atribuciones en las obras de la colección Cambó (Véase 3.36. Asimismo, tanto sobre estas críticas como sobre los elogios, véase en el documentado trabajo de Joan Sureda: "La colección Cambó. Notas para una valoración artística", en 1.18, especialmente la nota 76, pp.114-115).

¹²⁸Entre otros elogios de este tipo, por ejemplo, también en *Destino* (véase 3.37), hablaba Agustí de la "muchedumbre de los que pretendían acercarse a las telas": "una verdadera e ininterrumpida riada humana [que] se apilaba en filas y grupos todo a lo largo de las solemnes paredes de la sala del Tinell y de la capilla de Santa Águeda, con una ordenada pero dispar afeite, haciendo inútil todo esfuerzo por alcanzar una mínima visión de los cuadros"; esas "gentes congregadas en las dos salas que interinamente albergaban el extraordinario legado pertenecían a las más diversas y representativas capas sociales de Barcelona. Abundaba esa clase media indestructible y característica que es el arca permanente de todo lo que podríamos definir como barcelonismo de verdad". Igualmente, en cuanto al otro aspecto señalado, por ejemplo, José del Castillo, más tarde, en una crónica sobre las muestras retrospectivas de la III Bial para *Barcelona*, en la que comentaba amplia y complacientemente la exposición de obras donadas por Cambó, señalaba cómo en sus salas el público podía "satisfacer su verdadero interés por comprender toda la amplitud del Legado Cambó", pues "las obras, al ser clasificadas dentro de sus escuelas, señalan sus más características líneas generales y auténticos perfiles" y "agrupadas por países no importan las restauraciones de que hayan sido objeto al correr de los años" (véase 3.39).

¹²⁹Véase 3.38

¹³⁰Ya nos hemos referido a los comentarios que en octubre se hacían en *Destino* (véase 3.37) sobre los numerosos visitantes de la exposición, que al mes siguiente también contó con gran concurrencia en visitas colectivas, como la que guió -incluyendo conferencia- Juan Ainaud para los "Amigos de los Museos" (véase 5.135), y desidad de público en general (véase 5.136); aunque la cercana inauguración de otras exposiciones retrospectivas organizadas por la III Bial (especialmente la titulada "Precursores y maestros de la pintura y escultura contemporánea", con obras de Picasso, Gargallo, Hugue, Nonell, Orozco, Barradas, Torres-García, Figari, etc.), restó actualidad a la del Legado Cambó.

¹³¹Véase 4.6, la nota también se hacía eco de la información ofrecida por *The Times* respecto a las vicisitudes del Legado hasta su exhibición en conexión con la III Bial.

¹³²Véase 1.18

¹³³Esta Bibliografía aparece citada por orden cronológico dentro de cada uno de los apartados. Para ser completada, especialmente en cuanto a las referencias y estudios concretos de cada uno de las obras que componen el legado de Cambó, remitimos a la bibliografía del catálogo que citamos en el asiento 1.18 (pp.521-540)

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.

