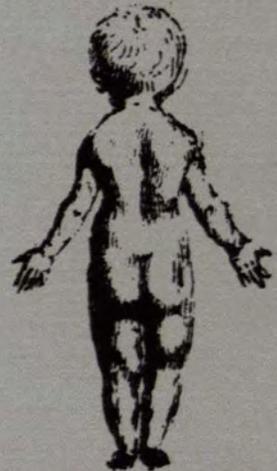


ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. III, 1991



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

Vol. III, 1991

CONSEJO DE REDACCIÓN
Dr. E. Alberto Rodríguez C. de Córdoba
Dr. E. Jaime Gutiérrez Pardo (Bogotá)
Dr. E. María Jesús Martín Sandoz
Dr. E. Fernando Collaín de Caceres
Dr. E. José B. Domínguez Martín
Dr. E. Carlos Patino

DIRECCIÓN DE LA REDACCIÓN

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Historia y Teoría del Arte
Universidad Nacional de Colombia
Ciudad Universitaria de Bogotá

CIUDAD UNIVERSITARIA DE BOGOTÁ
2000000
Tel. (57) 312 4611

ISSN: 0014-1801

Dep. Legal: 2000-1000-1000

Impreso en Colombia - Bogotá D.C.
Calle 7ª No. 144 - 145
2000000



CONSEJO DE REDACCION

Dr. D. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Director)
Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor (Subdirector)
Dra. D. María Luisa Martín Ansón
Dr. D. Fernando Collar de Cáceres
Dr. D. José R. Buendía Muñoz
Lda. D.^a Gema Palomo

DIRECCION DE LA REDACCION

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

CIUDAD UNIVERSITARIA DE CANTOBLANCO
28049 MADRID
Tfno. (91) 397 46 11

I.S.B.N.: 84-7477-334-2

Dep. Legal: M-30918-1990

Imprime: Industrias Gráficas CARO, S. L.
Calle D, nave 5 - Pol. Ind. Vallecas
28031 Madrid

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. III, 1991

Estado de la cuestión	191
Estudios	
Reflexiones sobre la platería española en la segunda mitad del siglo XV. Sobre dos cruces conservadas en el Instituto de Valencia de Don Juan y en el Museo del Camino de Astorga, por M. ^a Luisa María Arce	23
La Iglesia y el Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Seta del Renacimiento, por Miguel Ángel Azambura Zabala	31
Historia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento, por Alfonso Rodríguez G. de Celobris	43
Palacio y Aljibe de T-Justa. Un aljibe y nuevos datos, por Natividad Sánchez Escobedo	53
La escuela conventual de Fernando Yáñez de Almadena, por Pedro Miguel Ibañeta Martínez	70
Algunos novedades artísticos de la Platería Balearca del siglo XV en España: César de White y Denis Cabreut, por Jacinto Gómez Buitrago	79
El Greco y el plano de vista: La cúpula Ovalde de Toledo, por Fernando Marín	83
Una serie de la Platería de Cristo de Francisco de Soto, por Fernando Colino de Cáceres	85
Antonio de Castrogonzález como arquitecto y otras obras de su hijo Baltasar, por Manuel Castellón Pelayo	101
Cuadros labrados del siglo XVII español, por José Manuel Aranda	109
Las Exposiciones plateras de los productos de la industria española en el Madrid ferrocarrilero, por Angel López Castán	125
Delacruz y la angustia ante los recursos, por Guillermo Salazar	134
Apuntes sobre Francisco Lezama, por M. ^a Dolores Pelayo López	145
Alberto Sánchez: Un aljibe labrado y sus relaciones con la platería, por Adolfo Vázquez García	151
OWE: un caso en la vida del arquitecto Miguel Ángel de Eguía y Fdez. Fraga de Lara	161
Stillografía histórica de argentería, por Ángel María Vázquez	169

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
Estado de la Cuestión	
El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión. Gonzalo M. Borrás Gualis	11
Estudios	
Reflexiones sobre la platería española en la segunda mitad del siglo XV. Sobre dos cruces conservadas en el Instituto de Valencia de Don Juan y en el Museo del Camino de Astorga, por M. ^a Luisa Martín Ansón	21
La Iglesia y el Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento, por Miguel Angel Aramburu Zabala	31
Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento, por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos	43
Pedro y Alonso de Tolosa: Un plano y nuevos datos, por Natividad Sánchez Esteban .	53
La escuela conquense de Fernando Yáñez de Almedina, por Pedro Miguel Ibañez Martínez	65
Algunas novedades acerca de la Pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de White y Denis Calvaert, por Jacobo Ollero Butler	79
El Greco y el punto de vista: La capilla Ovalle de Toledo, por Fernando Marías	83
Una serie de la Pasión de Cristo de Francisco de Solís, por Fernando Collar de Cáceres	93
Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar, por Ismael Gutiérrez Pastor	101
Cuadros inéditos del siglo XVII español, por José Manuel Arnaíz	109
Las Exposiciones públicas de los productos de la industria española en el Madrid fernandino, por Angel López Castán	125
Delacroix y la angustia ante los maestros, por Guillermo Solana	139
Apuntes sobre Francisco Lameyer, por M. ^a Dolores Palacios López	145
Alberto Sánchez: Un dibujo inédito y extracto de una conferencia, por Adolfo Gómez Cedillo	151
1902: un año en la vida del escultor Miguel Blay, por Luis Estepa y Pilar Franco de Lera	161
Bibliografía básica de arquitectura en Madrid. Siglos XIX y XX, por Angel Urrutia Núñez	199

El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión

Conzato M. Botras Guada

Universidad de Zaragoza



Artículo de Investigación en Historia del Arte y Arqueología
DOI: 10.3989/ahce.2014.0001

LA ESCUELA ESPAÑOLA DE ARTE Y ARQUITECTURA MUSULMANA

El arte islámico que pervive y se crea en los territorios que pertenecen al mundo árabe, magrebí y del norte de África hispanomusulmán, a lo largo de la historia, ha experimentado en los últimos años un crecimiento espectacular. Este hecho ha permitido al mundo académico español, a través de los trabajos realizados por el personal de los Departamentos de Historia del Arte de las universidades españolas, un acercamiento a la cultura del arte islámico que ha permitido que el estudio de los monumentos arquitectónicos, artísticos y arqueológicos, así como la restauración y rehabilitación de los edificios monumentales de la cultura árabe, se haya convertido en un campo de investigación multidisciplinar.

El estudio de los siglos XVIII y XIX se relaciona a través de la historia de las grandes obras de arte que se realizaron en el mundo árabe, magrebí y del norte de África hispanomusulmán, en 1875, cuando el General Martínez de la Cruz, Mariscal de Campo, fue nombrado gobernador de Marrakech. En 1876, el General Martínez de la Cruz, Mariscal de Campo, fue nombrado gobernador de Marrakech. En 1876, el General Martínez de la Cruz, Mariscal de Campo, fue nombrado gobernador de Marrakech.

Este es el caso de Emilio Pardo Molino, quien en 1876, fue nombrado gobernador de Marrakech. En 1876, el General Martínez de la Cruz, Mariscal de Campo, fue nombrado gobernador de Marrakech. En 1876, el General Martínez de la Cruz, Mariscal de Campo, fue nombrado gobernador de Marrakech.

ESTADO DE LA CUESTION

El arte islámico que pervive y se crea en los territorios que pertenecen al mundo árabe, magrebí y del norte de África hispanomusulmán, a lo largo de la historia, ha experimentado en los últimos años un crecimiento espectacular.

Este artículo se refiere al estado de la cuestión de la investigación en historia del arte hispanomusulmán, a lo largo de la historia, ha experimentado en los últimos años un crecimiento espectacular. Este hecho ha permitido al mundo académico español, a través de los trabajos realizados por el personal de los Departamentos de Historia del Arte de las universidades españolas, un acercamiento a la cultura del arte islámico que ha permitido que el estudio de los monumentos arquitectónicos, artísticos y arqueológicos, así como la restauración y rehabilitación de los edificios monumentales de la cultura árabe, se haya convertido en un campo de investigación multidisciplinar.

El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión

Gonzalo M. Borrás Gualis
Universidad de Zaragoza

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

LA ESCUELA ESPAÑOLA DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA MUSULMANES

Por extraño que parezca y a pesar del creciente interés editorial de estos últimos años por el arte hispanomusulmán, reflejo de su paulatina normalización en la docencia universitaria española a través de los nuevos planes de estudios de los Departamentos de Historia del Arte, no han sido frecuentes los estados de la cuestión sobre el tema¹, mientras que la mayoría de las síntesis actuales sobre arte hispanomusulmán acusan la ruptura producida tras el agotamiento biológico de la escuela española de arte y arqueología musulmanes².

En efecto, entre los años 1960 y 1978 asistimos a la irremediable pérdida de los grandes guías sobre el tema: en 1960 fallecía Leopoldo Torres Balbás, en 1970 Manuel Gómez Moreno, en 1975 Félix Hernández Giménez, mientras que en 1978 se extinguía la revista *Al-Andalus*. Si bien es cierto que una nueva generación acierta a recoger, no sin dificultades, el testigo de la investigación,

como es el caso de Basilio Pavón Maldonado desde el CSIC, de Christian Ewert desde el Instituto Arqueológico Alemán o de Antonio Fernández Puertas desde La Alhambra, tanto la inercia de las síntesis elaboradas por los grandes maestros como el carácter monográfico y atomizado de las nuevas aportaciones no logran evitar una sensación general de orfandad. Paulatinamente se va saliendo de esta situación en la última década de los 80, de forma brillante en el campo de la arqueología islámica, que alcanza en el momento actual una importante renovación³, aunque por regla general desvinculada por razones administrativas de los actuales departamentos de Historia del Arte, produciéndose una peligrosa escisión entre la investigación de campo y la docencia universitaria en el tema del arte hispanomusulmán.

La figura señera de Leopoldo Torres Balbás ha sido universalmente reconocida en las últimas décadas; su actividad como arquitecto restaurador de La Alhambra, desarrollada entre 1923 y 1936, estudiada excelentemente

¹ Existe alguna excepción, como el trabajo de Pedro J. LAVADO PARADINAS: «Materiales básicos para una historiografía del arte hispanomusulmán», en *Islao e arabismo na Península Ibérica*. Universidad de Evora, 1986, pp. 207-224. Buena información sobre congresos, cursos, tesis, publicaciones y revistas puede obtenerse a través de los boletines informativos *Arabismo*, que edita el Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, antes Instituto Hispano-árabe de Cultura. El último n.º es el 58 (sept. dic. 1990).

² Una buena parte de los historiadores del arte, que hemos aceptado la responsabilidad de la docencia del arte hispanomusulmán en las universidades españolas, como es mi caso, por ejemplo, hemos carecido de maestros y procedemos de campos de investigación marginales, particularmente del estudio del arte mudéjar, que nos ha conducido por vía natural a sus precedentes islámicos. De esta ruptura generacional entre la docencia actual del arte hispanomusulmán y la escuela historiográfica española se resienten los actuales manuales, en los que se detecta un cierto sabor a rancio; para que nadie se ofenda por esta apreciación, mencionaré mi propio manual *El Islam*. De Córdoba al mudéjar, Madrid, Silex, 1990, en el que la obsolescencia se agrava por la circunstancia de tratarse de un original redactado ya en 1984. Recientemente he redactado otro manual para editorial Espasa-Calpe, donde a pesar del intento de puesta al día resulta difícil enmascarar esta situación historiográfica.

³ La arqueología medieval española inaugura su primer Congreso Nacional en Huesca, en 1985, al que sigue el segundo en Madrid, en 1987. No es propósito de este estado de la cuestión atender a la problemática específica de la arqueología islámica actual, que asimismo cuenta con foros propios, como el seminario celebrado en Zaragoza los días 16 y 17 de mayo de 1991 sobre *Avances recientes en la Historia de al-Andalus: arqueología y sociedad*, donde se han presentado, entre otras, ponencias de Manuel ACIEN: «Recientes estudios sobre la arqueología andalusí en el sur de al-Andalus», de Juan ZOZAYA: «Recientes estudios sobre la arqueología andalusí: el ejemplo de la Frontera Media», y de la sección de arqueología del Ayuntamiento de Zaragoza: «Nuevas perspectivas de la arqueología urbana del periodo andalusí: la ciudad de Zaragoza», a cuyas actas remito gustosamente al lector interesado. En algunos casos se han celebrado exposiciones monográficas de carácter regional para dar a conocer los importantes avances de la arqueología islámica; puede citarse en este sentido Carlos ESCO, Josep GIRALT y Philippe SENAC: *Arqueología islámica en la Marca Superior de Al-Andalus*. Huesca, Diputación Provincial, 1988.

por Carlos Vilchez⁴, constituye una de las etapas más importantes en la conservación y consolidación de La Alhambra, configurándose como el máximo representante de la actitud «conservacionista» que se enfrentó a la práctica «restauracionista» de Viollet le-Duc, representada entonces en nuestro país por Vicente Lampérez; no sólo gran parte de La Alhambra actual no estaría en pie sin el paso por ella de Torres Balbás, sino que su método de trabajo restaurador, actuando siempre mediante planos de detalle y con diarios de obras y reparos, ha constituido un ejemplo en la historia de la restauración monumental española, pocas veces seguido. Torres Balbás fue considerado tras la guerra civil española persona non grata para el régimen de Franco, circunstancia que si bien le privó de proyectar y dirigir como arquitecto obras de restauración le permitió dedicarse por completo para beneficio de todos a la cátedra de Historia de la Arquitectura y de las Artes Plásticas de la Escuela de Arquitectura de Madrid, obtenida en 1931. Aunó la tarea de investigador y pedagogo de modo ejemplar, constituyendo su biobibliografía⁵ la piedra angular para los estudios de arte hispanomusulmán; Manuel Casamar⁶ ha contribuido de modo decisivo a la recuperación historiográfica de Torres Balbás para la generación actual mediante la recopilación de su *Obra Dispersa*, editada por el Instituto de España entre 1981 y 1985, con prólogo de Fernando Chueca Goitia. Por otro lado las monumentales síntesis de Torres Balbás sobre los principales periodos del arte hispanomusulmán todavía esperan al investigador-pedagogo que las supere, cuando han transcurrido ya más de tres décadas desde su aparición⁷.

Creo que desde la perspectiva actual resulta de estricta justicia colocar a Torres Balbás a la cabeza de la es-

cuela española de arte y arqueología musulmanas y ello sin desdoro ni menoscabo para el incontestable magisterio de Manuel Gómez-Moreno⁸, ejercido tempranamente desde la sección de arqueología del Centro de Estudios Históricos, donde se formaron tantos islamólogos como el propio Torres Balbás o el malogrado Emilio Camps Cazorla⁹.

Junto a Torres Balbás hay que destacar con empeño la figura de otro arquitecto, Félix Hernández Giménez, cuya recuperación historiográfica se halla todavía pendiente, a pesar de los esfuerzos realizados tras su muerte en 1975. Dedicó su vida por entero a la investigación del arte califal cordobés, tanto en la mezquita aljama de Córdoba, levantando una cuidadosa planimetría de la misma y escudriñando los secretos del alminar de Abd al-Rahman III, como en el yacimiento arqueológico de Madinat al-Zahra, al que dedicó toda su vida de concienzudo y meticoloso excavador, anastilosando a partir de 1944 el llamado salón rico. Sentó las bases para el estudio de la metrología hispanomusulmana y de la geografía histórica de Al-Andalus; sus profundos conocimientos sobre el arte califal nutrieron afortunadamente los escritos de Gómez-Moreno, de Torres Balbás y de Terrasse, en un ejemplo de generosidad intelectual sin límites, difundándose su saber antes de que una de sus publicaciones más importantes —sobre el alminar de Abd al-Rahman II— alcanzara a gratificarle en su lecho de muerte, mientras que la otra —sobre Madinat al-Zahra— ha conseguido una edición póstuma más que controvertida¹⁰, sin que haya sido acompañada de planos y fotografías.

El cierre de la revista *Al-Andalus* (1933-1978), en la que Leopoldo Torres Balbás había mantenido permanentemente una prestigiosa «Crónica arqueológica de la Es-

⁴ Cfr. Carlos VILCHEZ VILCHEZ: *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación, 1923-1936)*, Granada, ed. Comares, 1988.

⁵ Cfr. Emilio GARCÍA GÓMEZ: «Leopoldo Torres Balbás (1888-1960). In Memoriam», *Al-Andalus*, XXV (1960), pp. 257-286. Asimismo Henri TERRASSE: «In Memoriam Leopoldo Torres Balbás», *Ars orientalis*, V (1962), pp. 339-354.

⁶ Cfr. Leopoldo TORRES BALBAS: *Obra Dispersa*, 10 vols. Ed. preparada por Manuel Casamar, Madrid, Instituto de España, 1981-1985.

⁷ No quisiera dejar de mencionar algunas obras de conjunto, fundamentales en la bibliografía de Leopoldo TORRES BALBAS: «Arte hispanomusulmán. Hasta la caída del califato de Córdoba», en *España Musulmana*, vol. V de la Historia de España, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1957; *Artes almorávide y almohade*, Madrid, Inst. Diego Velázquez, 1955; *Arte almohade. Arte nazari. Arte mudéjar*, vol. IV de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1949; *La Alhambra y el Generalife*, Madrid, Plus Ultra, 1953; *Ciudades hispano-musulmanas*. Introducción y conclusión por Henri Terrasse, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales e Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1971.

⁸ La personalidad y el magisterio de Manuel Gómez-Moreno en la historia del arte español son incontestables; Torres Balbás fue alumno de la sección arqueológica del Centro de Estudios Históricos, que dirigía don Manuel, a partir de 1910, Sánchez Cantón a partir de 1913, Campos Cazorla a partir de 1916, etc.; a ello hay que sumar la magnífica síntesis de Manuel GÓMEZ-MORENO: *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*, vol. III de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1951, solamente superada por Torres Balbás. Véase la nota anterior.

⁹ Es conocida la increíble agudeza sintética de Emilio CAMPS CAZORLA, aunque ahora me interesa subrayar el interés de su trabajo póstumo sobre *Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa*, Madrid, Inst. Diego Velázquez, 1953. Fallecido repentinamente en 1952, no llegó a desempeñar ni la cátedra de Oviedo, obtenida en 1949 con esta investigación, ni la dirección del Museo Arqueológico Nacional, cargo que había obtenido en el momento de su muerte.

¹⁰ Cfr. Félix HERNÁNDEZ GIMÉNEZ. *El codo en la historiografía árabe de la mezquita mayor de Córdoba*. Contribución al estudio del monumento, Madrid, ed. Maestre, 1961 [este trabajo se completa con el de J. VALLE BERMEJO: «El codo en la metrología hispano-árabe. El codo en la España musulmana», *Al-Andalus*, XLI (1976), pp. 339-354]; *El alminar de Abd al-Rahman III en la mezquita mayor de Córdoba*. Génesis y repercusiones. Granada, Patronato de la Alhambra, 1975, edición que fue posible gracias al interés y los desvelos de José Manuel Pita Andrade; *Madinat al Zahra*. Arquitectura y decoración. Nota preliminar de Purificación Marinetto Sánchez y prólogo de Antonio Fernández Puertas, Granada, Patronato de la Alhambra, 1985. Sobre la controversia en la edición de esta última obra de Félix Hernández, véase además del prólogo de Antonio Fernández Puertas, el artículo de Manuel OCAÑA JIMÉNEZ, «Consideraciones en torno al prólogo de la obra «Madinat al-Zahra, Arquitectura y decoración de don Félix Hernández Giménez» en *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 1 (Córdoba, 1987), pp. 107-124. En este trabajo de Ocaña se desvela numerosa información sobre la biografía y estudios de Félix Hernández así como sobre las circunstancias que concurrieron en dicha edición, prometiendo una nueva edición ilustrada, que probable-

paña musulmana» es otro hito necrológico importante en este proceso de agotamiento; el papel de referencia bibliográfica, que hasta dicho momento jugaba *Al-Andalus*, va a fragmentarse en numerosas publicaciones. Ya desde el año 1965 se había iniciado en Granada, auspiciada por el Patronato de la Alhambra y del Generalife, la publicación periódica de *Cuadernos de la Alhambra*, que se ha convertido desde entonces en la referencia bibliográfica inexcusable para los monumentos nazaries; a esa misma línea de adscripción monumental monográfica se suma muy recientemente desde Córdoba, en el año 1987, *Cuadernos de Madinat al-Zahra*. Pero si el papel jugado por *Al-Andalus* en la escuela de arte y arqueología musulmanes podía ser complementable para determinados temas monográficos, sin embargo, sus planteamientos de carácter global van a ser difícilmente sustituibles por las revistas actuales: así en el mismo año 1978 surge *Awraq* desde el Instituto Hispano-árabe de Cultura de Madrid; en 1980 se inicia la andadura de *Al-Qantara*, desde el CSIC, con manifiesta vocación de enlace y puente con papel desempeñado por *Al-Andalus*, en 1984 y desde la universidad de Alicante. *Sharq al-Andalus*. Y a partir de las transferencias autonómicas en materia de cultura cada vez la dispersión bibliográfica es mayor y de más difícil seguimiento. Sin duda la extinción de *Al-Andalus* cerraba una brillante etapa de la historiografía artística hispanomusulmana.

Para cerrar esta breve necrológica sobre la reciente escuela española de arte y arqueología musulmanes, permítaseme aludir a dos entrañables epígonos, que la muerte nos ha arrebatado silenciosamente en los últimos años: me refiero a Jesús Bermúdez Pareja, fallecido en 1986, y a Manuel Ocaña Jiménez, fallecido en 1990. Con la muerte de Bermúdez Pareja¹¹ hemos perdido no sólo a uno de los mejores conocedores de al Alhambra y del Generalife sino a la persona que con mayor generosidad, extraordinaria dulzura y difícil sencillez nos desveló a toda una generación de estudiosos los más intrincados secretos sobre la forma, la función y el significado de los

momentos nazaries; muchos historiadores del arte le conocidos con motivo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Granada en 1973, y desde entonces hemos sido deudores de su impagable amistad y de la transmisión oral de sus conocimientos. Frente a los fríos y eruditos análisis arqueológicos, Jesús Bermúdez ofrecía siempre vivencias de contenida emoción; personalmente le debo en gran parte mi visión del arte nazari.

Idéntica generosidad, sabiduría y sencillez cabe proclamar de Manuel Ocaña Jiménez¹², a quien tuve oportunidad de conocer en Córdoba en alguno de los viajes de estudios que durante muchos años he mantenido con mis alumnos de arte hispanomusulmán por tierras andaluzas. Discípulo y colaborador de Félix Hernández, ha destacado por sus estudios sobre el cúfico hispano, y su disponibilidad era conocida en cualquier consulta sobre transcripciones epigráficas. Merecidamente Córdoba le ha dedicado en diciembre de 1990 un libro *Homenaje a Manuel Ocaña*

ARTES CORDOBES Y TAIHAL

La magnífica síntesis ofrecida por Leopoldo Torres Balbás en el año 1957 sobre el arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba, para la *Historia de España* dirigido por Menéndez Pidal (véase nota 7), complementada por el texto de Manuel Gómez Moreno para el periodo de las primeras taifas, incluido en el volumen III de la Colección «Ars Hispaniae», datado en 1951 (véase nota 8), han constituido durante muchos años las obras de referencia básicas para los periodos cordobés y taifal, sin que otras síntesis posteriores¹³ hayan aportado visiones de conjunto renovadoras.

Sin duda alguna, las obras mencionadas de Gómez Moreno y de Torres Balbás, siempre clásicas, exigían una puesta al día, que ha sido intentada con éxito en 1988 por Fernando Valdés Fernández para este periodo cor-

mente el fallecimiento de Manuel Ocaña en 1990 haya truncado irremediablemente. A esta fatalidad historiográfica sobrevenida a las investigaciones de Félix Hernández hay que sumar asimismo la interrupción de las investigaciones sobre arquitectura militar hispanomusulmana que realizara en colaboración con Henri Terrasse. Por todo ello insisto en la necesidad perentoria de una recuperación historiográfica de los estudios e investigaciones de Félix Hernández.

- ¹¹ La biografía y publicaciones de Jesús BERMÚDEZ PAREJA han sido recogidas por Darío CABANELAS, con la ayuda de Jesús BERMÚDEZ LOPEZ, y publicadas con motivo de la reedición en homenaje póstumo de su obra *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987. De las monografías de BERMÚDEZ PAREJA, quiero destacar, además de la citada, «El Generalife después del incendio de 1958», en *Cuadernos de la Alhambra*, I (1965), pp. 9-39, y «El baño del palacio de Comares. Disposición primitiva y alteraciones», en *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11 (1975), pp. 99-116. Entre sus publicaciones de divulgación caben destacar tanto las aparecidas en la colección «Forma y Color», como las auspiciadas por la Caja de Ahorros de Granada.
- ¹² Entre sus publicaciones sobre inscripciones de época cordobesa cabe mencionar «Capiteles epigráficos de Madinat al-Zahra y capiteles epigráficos del baño del Albaicín en Granada», *Al-Andalus*, IV (1936-39), pp. 158-168; «Capiteles fechados en el siglo X», *Al-Andalus*, (1940), pp. 437-449; «Obras de al-Hakam II en Madinat al-Zahra», *Al-Andalus* VI (1941), pp. 157-168; «Inscripciones árabes descubiertas en Madinat al-Zahra en 1944», *Al-Andalus*, X (1945), pp. 154-159; «La inscripción fundacional de la mezquita de Bib al-Mardum en Toledo», *Al-Andalus*, XIV (1949), pp. 175-183; «Las inscripciones en mosaico del mihrab de la gran mezquita de Córdoba y la incógnita de su data», apud Henri STERN, Berlín, 1976, pp. 48-52; «Arquitectos y mano de obra en la construcción de la gran mezquita de Occidente», *Cuadernos de la Alhambra*, 22 (1986), pp. 55-85 (reproduce su Discurso de ingreso en la Real Academia de C. BL. y NA. de Córdoba, pronunciado en 1971 y editado en el *Boletín* de la misma, LI (1981), pp. 99-137). Entre sus obras destacan *El cúfico hispano y su evolución*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1970, y todavía de gran utilidad sus *Tablas de conversión de datas islámicas a cristianas y viceversa*, Madrid, 1946 (2 ed. 1981).
- ¹³ Entre las más utilizadas pueden mencionarse las de Lucien GOLVIN: *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*. Tome 4. *L'art hispanomusulman*. París, Klincksieck, 1979, y de François Auguste de MONTEQUIN: *Compendium of Hispano-Islamic Art and Architecture*. Hamline University, 1976. La escasez de manuales y obras de síntesis dio lugar a la circulación de apuntes como los de Manuel Ocaña.

dobés y taifal¹⁴, en la *Historia General de España y América*, editada por Rialp, a cuya cuidadosa orientación bibliográfica es obligado remitir al lector.

Este importante trabajo de puesta al día, realizado por Fernando Valdés, resulta aun más encomiable, atendida la dificultad del tema, ya que no sólo se trataba de incorporar aportaciones con las de Félix Hernández sobre el arte cordobés (véase nota 10), cuya generosidad intelectual había abonado ya los escritos de Gómez Moreno y de Torres Balbás con lo sustancial de sus investigaciones, o de añadir matices de interés sobre temas puntuales, tratados por la historiografía extranjera¹⁵, sino de dar cumplida cuenta de todos los trabajos de la nueva escuela alemana, liderada por Christian Ewert desde el área de arqueología islámica del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, así como de la nueva escuela española de arqueología islámica, a la que corresponde el propio Fernando Valdés, amén de la titánica investigación solitaria de Basilio Pavón desde el CSIC, información toda ella compleja y difícil de aunar en una sola persona.

Por lo que se refiere a Christian Ewert sus trabajos, iniciados hace ya más de veinticinco años sobre un tema aparentemente monográfico y marginal como era el estudio del sistema de arcos entrecruzados en el arte hispanomusulmán y su carácter constructivo, le han convertido en uno de los máximos especialistas actuales para un amplio periodo comprendido entre Córdoba y lo almohade. El rigor sistemático de sus investigaciones, particularmente detallado en el dibujos de los motivos ornamentales y en los levantamientos planimétricos, le ha fundamentado un sólido prestigio internacional, siendo considerado en la actualidad el hispanista islamólogo más acreditado, eximio sucesor de los Georges Marcais y de los Henri Terrasse. Sus estudios sobre la mezquita aljama de Córdoba, interpretada en clave conservadora y tradicionalista, con la tardía introducción de

la tipología en planta de T, como «copia» del modelo sagrado de Al-Aqsa en Jerusalén; sobre la mezquita del Cristo de la Luz de Toledo, como una versión abreviada de la aljama cordobesa, cuyo modelo reproduce en miniatura; sobre el palacio de la Aljafería de Zaragoza, al amparo de los trabajos de restauración realizados por Francisco Iniguez¹⁶, cuyos salones sin profundidad espacial son interpretados en clave de impotencia política; o sobre la mezquita de Tinmal en Marruecos, con el análisis de su rígido sistema modular, se han convertido en obras de referencia inexcusables, aunque la difusión de su pensamiento en obras españolas de divulgación dista mucho de ocupar el lugar que merece, tal vez por las dificultades del idioma alemán en que publica habitualmente¹⁷.

Volviendo a la escuela española de arte y arqueología musulmanes, el mayor intento por recuperar el testigo de una tradición esplendorosa es el llevado a cabo en los últimos veinticinco años por Basilio Pavón Maldonado, desde el CSIC, entre cuyas importantes aportaciones para este periodo cabe destacar su excavación, en colaboración con Félix Hernández, de la mezquita de Madinat al-Zahra, que corroboró las informaciones de las fuentes escritas, su tesis doctoral sobre el Toledo islámico y mudéjar en España, sus monografías sobre diversas ciudades islámicas españolas (Tudela, Alcalá de Henares, Guadalajara), o su ambiciosa obra de conjunto sobre la decoración geométrica y floral hispanomusulmana, que intenta ofrece un corpus sistematizado sobre la ornamentación hispanomusulmana. Investigador infatigable, en el año 1984 emprende desde el CSIC un ambicioso proyecto de investigación para elaborar un tratado básico de arquitectura hispano-musulmana, organizado en cinco bloques: el agua, la ciudad-fortaleza, la arquitectura doméstica y palatina, la mezquita-iglesia y los materiales y procedimientos constructivos, del que ya ha realizado entrega del bloque primero sobre el agua; las apor-

¹⁴ Cfr. Fernando VALDÉS FERNÁNDEZ: «Arqueología de Al-Andalus de la conquista árabe a la extinción de las primeras taifas», en *El fallido intento de un estado hispánico musulmán (711-1085)*, tomo III de la *Historia General de España y América*. Madrid, Ed. RIALP, 1988, pp. 545-549. El autor agradece en la introducción la revisión del texto y sugerencias aportadas por Christian Ewert. Véase en este sentido más abajo la nota 17.

¹⁵ Entre ellos cabe destacar las precisiones sobre los marfiles cordobeses, realizadas por J. BECKWITH en *Caskets from Cordoba*, London, 1960; los estudios sobre las celosías de la mezquita de Córdoba por Klaus BRISCH: «Las celosías de las fachadas de la gran mezquita de Córdoba», en *Al-Andalus*, 26 (1960), pp. 398-426, y *Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Cordoba. Eine Untersuchung zur spanisch-islamischen Ornamentik*. Berlin, Walter de Gruyter, 1966; y sobre los mosaicos de la mezquita de Córdoba por Henri Stern, *Les mosaïques de la Grande Mosquée de Cordoue*, Berlin, Walter de Gruyter, 1976.

¹⁶ Sobre las restauraciones llevadas a cabo entre 1947 y 1982 en el palacio de la Aljafería de Zaragoza por el arquitecto Francisco Iniguez Almech he tratado en diferentes ocasiones y por vez primera en la *Guía histórico-artística de Zaragoza*. Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento, 1982, pp. 61-92, donde puede hallarse una amplia información. Iniguez fue poco proclive a informar por escrito sobre sus campañas de restauración, aunque comunicaba generosamente sus hallazgos; véase como excepción a esta actitud en Francisco INIGUEZ ALMECH: «La Aljafería de Zaragoza. Presentación de los nuevos hallazgos», *Actas. I Congreso de Estudios Arabes e Islámicos. Córdoba, 1962*. Madrid, 1964, pp. 357-370, 40 láms.

¹⁷ Para el período cordobés y taifal la bibliografía básica de Christian EWERT es la siguiente: sobre la mezquita de Córdoba, *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. I*. Berlin, 1968; sobre la mezquita del Cristo de la Luz de Toledo, «Die Moschee am Bab al-Mardum in Toledo. Eine Kopie der Moschee von Cordoba», *Madrider Mitteilungen*, 18 (1977), pp. 287-354; sobre la mezquita aljama de Almería, «El mihrab de la mezquita mayor de Almería», *Al-Andalus*, 36 (1971), pp. 391-460; sobre la alcazaba de Málaga, «Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. II. Die Arkaturen eines offenen Pavillons auf der Alcazaba von Málaga», *Madrider Mitteilungen*, 7 (1966), pp. 232-253; sobre la Aljafería de Zaragoza, «Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de la época de los taifas. La Aljafería de Zaragoza», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, II, Granada, 1976, pp. 62-75; *Hallazgos islámicos en Balaguer y La Aljafería de Zaragoza*, Madrid, 1979 (edición alemana Berlin, 1971); *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. III: Die Aljafería in Zaragoza*, 2 vols. de dibujos, Berlin, 1978, I vol. de texto Berlin, 1980. Un breve texto en castellano con sus tesis sobre el arte cordobés puede verse en «La Mezquita de Córdoba», *I Jornadas de Cultura Islámica, Toledo, 1987* (1989), pp. 105-117. Véase también la nota 28.

taciones de Pavón atañen a todo el arte hispanomusulmán y mudéjar¹⁸.

Diversas circunstancias y efemérides han propiciado en estos últimos años una especial atención a los dos monumentos capitales del periodo cordobés: la mezquita aljama y Madinat al-Zahra. De un lado, la conmemoración del 1200 aniversario de la fundación de la mezquita aljama de Córdoba en 1985 nos ha legado, al margen de excesivas celebraciones efímeras, un número monográfico de la revista *Arquitectura*¹⁹, en el que se aportan sugestivas interpretaciones desde una perspectiva arquitectónica sobre el concepto espacial de la mezquita, sobre sus sucesivas ampliaciones islámicas, sobre las transformaciones cristianas y sobre las restauraciones de Ricardo Velázquez Bosco, todo ello acompañado de importante aparato gráfico, entre el que destaca la reproducción de la planta de la mezquita, dibujada en original a escala 1:50 por Gabriel Ruiz Cabrero, continuando el levantamiento que dejó inacabado Félix Hernández, así como una selección de los dibujos de Velázquez Bosco.

El mismo año 1985, aunque por diversas circunstancias, entre otras como resultado del traspaso de competencias entre la administración central y la comunidad autónoma andaluza, acaecido en 1984, abre igualmente una nueva etapa en el ya largo proceso del yacimiento arqueológico de Madinat al-Zahra. De un lado se publica la esperada monografía de Félix Hernández sobre el yacimiento (véase nota 10); de otro, se editan los trabajos planimétricos realizados con anterioridad por Serafín López-Cuervo desde la cátedra de Topografía de la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Córdoba²⁰, con

especial atención a las soluciones técnicas dadas a la ciudad y a su entorno; y, por último, se reanudan las interrumpidas excavaciones del yacimiento, iniciándose la etapa actual del «Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra», bajo la dirección arqueológica de Antonio Vallejo Triano, dotándose a los trabajos de investigación y divulgación sobre el yacimiento de la revista monográfica *Cuadernos de Madinat al-Zahra*²¹, aparecida en 1987. En opinión de Vallejo Triano, desde el punto de vista arqueológico, la excavación del yacimiento ha ido demasiado rápida, pudiendo calificarse de «extensiva», olvidando la atención a los estratos arqueológicos y a los materiales, aunque tanto la conservación de estructuras murales como las restauraciones deben considerarse correctas y respetuosas. Uno de los problemas actuales más debatidos es el de la relación que se puede establecer por el momento entre la realidad arqueológica y las fuentes documentales²².

Por lo que se refiere a los avances de la nueva escuela española de arqueología islámica, y obviando el tema de la cerámica²³, que cuenta con congresos especializados (véase también nota 3), no pueden soslayarse al menos una alusión a los trabajos realizados sobre arquitectura militar y civil, entre los que cabe destacar los estudios de Juan Zozaya, particularmente sobre el recinto fortificado de Gormaz (Soria), de Ricardo Izquierdo sobre el despoblado de Vascos (Toledo), de Francisco Castillo y Rafael Martínez sobre Bayyana-Pechina (Almería), de Fernando Valdés sobre la alcazaba de Mérida o de Juan Antonio Souto sobre el recinto fortificado de Calatayud²⁴.

Algunos temas de urbanismo y de arquitectura civil

¹⁸ Entre lo más destacado de la vastísima producción islamológica de Basilio PAVÓN MALDONADO, cabe recoger lo siguiente: *Memoria de la excavación de la mezquita de Madinat al-Zahra*, Madrid, 1966; *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1973 (2 ed. Madrid, 1988); *Tudela, ciudad medieval: Arte islámico y mudéjar*, Madrid, 1978; *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1975; *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, 1981; «Arte islámico y mudéjar en Toledo. Hacia unas fronteras arqueológicas», *Al-Quantara*, II (1981), pp. 383-427 y *Al-Quantara*, III (1982), pp. 415-445; *Alcalá de Henares medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid, 1982; *Guadalajara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, 1984; *Tratado de arquitectura hispano-musulmana*, I. Agua, Madrid, CSIC, 1990. Véanse también las notas 32 y 40.

¹⁹ Cfr. *Arquitectura*. Revista del Colegio Oficial de Arquitectura de Madrid, 256 (1985). Los trabajos de colaboración especial corresponden a Rafael MONEO, «La vida de los edificios. Las ampliaciones de la mezquita de Córdoba», pp. 26-36; Antón CAPITEL, «La Catedral de Córdoba. Transformación cristiana de la Mezquita», pp. 37-46; Gabriel Ruiz Cabrero, «Dieciséis proyectos de Velázquez Bosco. La Mezquita-Catedral de Córdoba», pp. 47-56.

²⁰ Cfr. Serafín LÓPEZ-CUERVO: *Medina Az-Zahra. Ingeniería y formas*, Madrid, MOPU, 1985.

²¹ Para una información más detallada sobre la problemática actual de Madinat al-Zahra puede verse el trabajo de Antonio VALLEJO TRIANO. «Madinat al-Zahra: pasado, presente y futuro», *Arqueología Medieval Española. II Congreso*. Tomo I: Ponencias, Madrid, 1987. Por lo que se refiere a la revista *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, I (Córdoba, 1987), ha recogido en su primer número las actas de las *Primeras Jornadas sobre Madinat al-Zahra*, celebradas en Córdoba del 9 al 11 de noviembre de 1987, hallándose en el momento actual (1991) el número 2 en preparación.

²² Cfr. Ana LABARTA y Carmen BARCELO: «Las fuentes árabes sobre al-Zahra: estado de la cuestión», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, I (1987), pp. 93-106; Antonio VALLEJO TRIANO: Madinat al-Zahra: «La realidad arqueológica y las fuentes documentales», *I Jornadas de Cultura Islámica. Toledo*, 1987. (1989) pp. 119-127. Manuel Ocaña Jiménez pronunció una conferencia inédita. (Córdoba, noviembre de 1986) sobre «El problema de la toponimia de Madinat al-Zahra».

²³ Por otra parte la cerámica hispanomusulmana cuenta con brillantes investigadores en el campo de la historia del arte, como es entre otros el caso de Balbina MARTÍNEZ CAVIRO, con una obra básica sobre *La loza dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1983.

²⁴ Cfr. Juan ZOZAYA: «Islamic fortifications in Spain: some aspects», *B.A.R.*, 193 (1984), pp. 636-673; Ricardo IZQUIERDO BENITO: «Excavaciones en la ciudad hispanomusulmana de Vascos (Navalmoralejo, Toledo). Campañas 1975-1978», *Noticiero Arqueológico Hispánico*, 7 (1979), pp. 247-392 y «Ciudad hispanomusulmana de Vascos (Navalmoralejo, Toledo). Campañas 1979-1980», *Noticiero Arqueológico Hispánico*, 16 (1983), pp. 289-380; Francisco CASTILLO GALDEANO y Rafael MARTÍNEZ MADRID: «Excavación sistemática del yacimiento hispano-musulmán de Bayyana (Pechina, Almería). I.ª Campaña, 1985. Informe preliminar» en *Anuario Arqueológico de Andalucía*, II, 1985, pp. 427-435 han seguido campañas en 1986 y 1988; los mismos autores con Manuel ACIEN ALMANSA: «Urbanismo e industria en Bayyana. Pechina (Almería)», *II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Madrid, 1987, II, pp. 540-548; Fernando VALDES: «Arqueología islámica en la Baja Extremadura», *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, 1986, pp. 561-569; Juan Antonio SOUTO ha realizado su memoria de licenciatura sobre «El conjunto fortificado musulmán de Calatayud (Zaragoza). Hacia un estudio histórico-arqueológico». Universidad de Zaragoza, febrero de 1983, y su tesis doctoral sobre «Fortificaciones islámicas en la Marca Superior de Al-Andalus. Periodo omeya. Testimonios de las fuentes escritas en lengua árabe», Universidad de Zaragoza, octubre de 1986.

están recibiendo especial atención en los últimos tiempos, renovándose paulatinamente en este campo las básicas aportaciones de Torres Balbás. Así pueden señalarse los trabajos personales de Antonio Almagro sobre planimetría de ciudades hispanomusulmanas, u otros logros de carácter colectivo como el importante coloquio sobre la casa hispanomusulmana desde el punto de vista de la arqueología, resultado de un encomiable esfuerzo de coordinación cultural entre la Casa de Velázquez de Madrid, sede del coloquio, el Museo de Mallorca, responsable de la exposición itinerante y el Patronato de la Alhambra y Generalife, que ha editado las actas, así como los trabajos del grupo de estudio «urbanismo musulmán» sobre los baños árabes en el país valenciano²⁵.

Además de estas referencias de carácter general y básico para el periodo cordobés y taifal desbordarían este estado de la cuestión numerosas aportaciones de carácter local, cada vez más difíciles de seguir en el contexto actual de atomización cultural del estado de las autonomías²⁶.

ARTES ALMORAVIDE, ALMOHADE Y NAZARI

Las excelentes síntesis de Leopoldo Torres Balbás sobre el arte de las invasiones africanas (véase nota 7) han sido superadas en las últimas décadas, particularmente a partir de los estudios del eminente islamólogo francés Henri Terrasse, quien con su monografía fundamental sobre la mezquita al-Qarawiyyin de Fez ha recuperado la importancia historiográfica del periodo almorávide en el desarrollo del arte hispanomusulmán²⁷. La fuerte reacción antialmorávide que significó el movimiento almohade posterior no sólo arrasó los más importantes monumentos almorávides de la capital Marrakech (básicamente el palacio y la mezquita) sino que eliminó los

vestigios de la decoración almorávide, mediante encajados y enlucidos, en monumentos tan importantes como la al-Qarawiyyin de Fez, que sólo las pacientes recuperaciones y estudios de Terrasse han permitido conocer en toda su profundidad. Gracias a ello se ha redefinido el periodo almorávide, puesto que muchos elementos artísticos considerados como creación almohade han sido retrotraídos al periodo almorávide. Por otra parte la íntima relación de lo andalusí y lo magrebí en estos periodos almorávide y almohade ha hecho reflexionar sobre relaciones en idéntico sentido en periodos anteriores del arte andalusí.

También el arte magrebí ha sido objeto de renovación historiográfica con las importantes campañas de estudio y conservación emprendidas por Christian Ewert y el área de arqueología islámica del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid en la mezquita de Tinmal, que han cristalizado en dos publicaciones sobre los precedentes almohades y sobre la mencionada mezquita²⁸.

Por lo que se refiere a la arqueología andalusí de los siglos XII y XIII revisten particular interés algunos trabajos actuales sobre la región valenciana y murciana²⁹. En concreto quisiera referirme a las aportaciones de Julio Navarro Palazón: de un lado la revisión de la planimetría del Castillejo de Montegudo, para la que cuenta con la colaboración de Antonio Almagro; el «Castillejo», yacimiento que ha sufrido numerosas agresiones, se corrobora como el palacio fortificado de Ibn Sad ibn Mardanis, con tipología de patio de crucero con dos albercas en los lados cortos; de otro lado, de excepcional interés para el estudio del urbanismo y la evolución de la arquitectura civil hispanomusulmana de este periodo resultan tanto las excavaciones en la ciudad de Murcia como en la importante ciudad desaparecida de Siyasa, situada en el «Cerro del Castillo» de Cieza; las casas de Siyasa se sitúan cronológicamente entre mediados del siglo XII y el año 1243, fecha de la conquista cristiana de

²⁵ Todas estas publicaciones desbordan el marco cordobés y taifal, quedando en este lugar su referencia por comodidad. Cfr. Antonio ALMAGRO (C.S.I.C.-Granada): «Planimetría de las ciudades hispanomusulmanas», *Al-Qantara*, VIII (1987), pp. 421-488; *La casa hispanomusulmana. Aportaciones de la arqueología. La maison hispano-musulmane, apports de l'archéologie*. Granada, Publicaciones del Patronato de la Alhambra y Generalife, 1990; *Baños árabes en el país valenciano*. Grupo de estudio «urbanismo musulmán (M. de Epalza et al.) Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989.

²⁶ Algunas de las publicaciones de Basilio Pavón tenían este carácter de monografía local. Pueden mencionarse, entre otros, algunos trabajos de Juan Antonio SOUTO LASALA sobre la mezquita de Zaragoza, como «Primeros resultados de una investigación sistemática en torno a la mezquita aljama de Zaragoza», *Cuadernos de la Alhambra*, 23 (1987), pp. 11-19, o «Textos árabes relativos a la mezquita aljama de Zaragoza», *Madrid. Mitteilungen*, 30 (1989), pp. 391-426. Asimismo la obra básica de Clara DELGADO VALERO sobre *Toledo islámico: ciudad, arte o historia*. Caja de Toledo, 1987. O para Sevilla la obra de José GUERRERO LOVILLO: «Al-Qasr al-Mubarak. El Alcázar de la bendición», *Boletín de Bellas Artes* (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría), II (Sevilla, 1974), pp. 83-121.

²⁷ Henri TERRASSE es un clásico de los estudios de arte hispanomusulmán desde su obra, ya superada, *L'Art hispano-mauresque des origines au XIIIe siècle*, Paris, éd. Van Oest, 1983. Algunas de sus síntesis sobre el arte cordobés o el de taifas todavía son de consulta útil, como «La formation de l'art musulman d'Espagne», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1965, pp. 141-158, o «Notes sur l'art des Reyes de Taifas», *Al-Andalus*, XXX (1965), pp. 175-180. Conocida es asimismo su colaboración con Félix Hernández en el estudio de las fortalezas hispanomusulmanas o su intervención en la edición póstuma de la obra de Torres Balbás sobre las ciudades hispanomusulmanas. Sus trabajos sobre el arte almorávide, que ahora nos ocupa, culminaron en la monografía fundamental *La mosquée al-Qarawiyyin à Fès*, Paris, Klincksieck, 1968.

²⁸ Cfr. Christian EWERT y Jens-Peter WISSHAK: *Forschungen zur almohadischen Moschee. I. Vorstufen*. Mainz am Rhein, 1981, y *Forschungen zur almohadischen Moschee. II. Die Moschee von Tinmal (Marokko)*. 2 vols., Mainz am Rhein, 1984.

²⁹ Para la región valenciana han de seguirse las publicaciones de Rafael AZUAR RUIZ, iniciadas con su *Castellologia Medieval Alicantina: Area Meridional*. Alicante, 1981, destacando en el momento actual su última monografía sobre *Denia islámica. Arqueología y poblamiento*, Diputación Provincial de Alicante, 1989. Sobre Murcia véase la obra colectiva, encabezada por Julio CARO BAROJA: *Murcia musulmana*, Ayuntamiento de Murcia, Ediciones del Almudí, 1989.

la ciudad y revelan dos tipos de viviendas, uno elemental y otro complejo³⁰.

También los monumentos almohades sevillanos han sido objeto de atención reciente y particularmente la Giralda, alminar de la gran mezquita almohade³¹.

Por lo que se refiere al arte nazarí, tras los estudios ejemplares de Leopoldo Torres Balbás (véase nota 7) y de Jesús Bermúdez Pareja (véase nota 11) la historiografía española ha seguido dedicando atención especial al análisis arqueológico de los monumentos capitales de la Alhambra y el Generalife, tanto desde la revista monográfica *Cuadernos de la Alhambra*, como desde estudios monográficos, entre los que cabe retener los de Darío Cabanelas, Basilio Pavón y Antonio Fernández Puertas³², en la mayor parte de los casos promovidos y editados por el Patronato de la Alhambra, que desde la transferencia de competencias ha iniciado un nuevo periodo de realizaciones.

Especial interés ha adquirido en los últimos años el estudio de las inscripciones poéticas de la Alhambra y el Generalife³³, y así a la consideración de las inscripciones poéticas de Ibn Zamrak³⁴ se han sumado las de sus precursores Ibn al-Jatib e Ibn al-Yayyab³⁵, contándose con un análisis mucho más ajustado de la función y el significado de estos monumentos³⁶.

ARTE MUDEJAR

La primera cuestión a plantearse en relación con el tema del arte mudéjar sería la de si su estudio debe inte-

grarse en la historia del arte hispanomusulmán o en la historia del arte occidental europeo, ya que el arte mudéjar se define como la pervivencia de la tradición artística andalusí en la España cristiana. Ambas actitudes han sido mantenidas por la historiografía. Pero el arte mudéjar, por su propia definición cultural, no pertenece a la historia de Al-Andalus, ya que su desarrollo se inicia en cada foco regional español, precisamente a partir de la extinción del dominio político islámico. Es claro, pues, que se trata de una manifestación artística de la España cristiana, que además resulta privativa de lo hispánico. Pero también es obvio que el arte mudéjar no hubiera sido posible sin los precedentes islámicos.

Por ello la consideración del arte mudéjar, aunque deba integrarse en la historia de la España cristiana, no resulta tampoco inadecuada como apéndice al arte hispanomusulmán, del que es estrictamente coetáneo entre los siglos XII y XV, produciéndose entre ambos préstamos artísticos en ambas direcciones.

La copleja interpretación y estudio del fenómeno mudéjar ha producido desde el siglo XIX una vasta historiografía³⁷, que cuenta con buenos estados de la cuestión por lo que no insistiré en ello.

La renovación actual de los estudios de arte mudéjar³⁸ arranca institucionalmente de los Simposios Internacionales de Mudejarismo, celebrados en Teruel con periodicidad trienal desde 1975³⁹, así como de la investigación personal de un nutrido grupo de estudiosos, polarizándose esta última por focos regionales y por tanto

³⁰ El Castillo de Monteagudo fue excavado por Andrés Sobejano en 1931 y dado a conocer por Leopoldo TORRES BALBAS en «Monteagudo y El Castillo en la vega de Murcia», *Al-Andalus*, 2 (1934), pp. 366-372. Para las excavaciones de Murcia véase Julio NAVARRO PALAZÓN (con A. GARCÍA AVILÉS), «Aproximación a la cultura material de madinat Mursiya», en *Murcia Musulmana*, Murcia, Almudi, 1989, pp. 233-251; para Siyasa, Julio NAVARRO PALAZÓN: «Siyasa: una madina de la Cora de Tudmir», *Areas*, vol. 5, Murcia, Editora Regional, 1985, pp. 169-189, y «La casa andalusí en Siyasa: ensayo para una clasificación tipológica», *La casa hispanomusulmana*. Granada, 1990, pp. 177-198.

³¹ Cfr. Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN y Antonio ALMAGRO GORBEA: *La Giralda*. Madrid, Banco Arabe Español, 1985; y Alfonso JIMÉNEZ y José María CABEZA: *Turris fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*. Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1988.

³² Cfr. Darío CABANELAS RODRÍGUEZ: *El techo del salón de Comares en La Alhambra. Decoración, policromía, simbolismo y etimología*. Granada, 1988 (en esta monografía confluyen otros estudios anteriores del autor sobre este famoso techo, a partir del hallazgo casual en el año 1959 de una tablilla con inscripciones árabes con motivo de una limpieza de la techumbre); Basilio PAVÓN MALDONADO: *Estudios sobre la Alhambra*, vols. I y II, Granada, 1975 y 1977; Antonio FERNÁNDEZ PUERTAS: *La fachada del palacio de Comares*, Granada, 1980; es el tomo primero de un ambicioso estudio, del que está pendiente la entrega del tomo segundo.

³³ Con carácter sistemático y extraordinaria escrupulosidad iniciaron el estudio de estas inscripciones Darío CABANELAS y Antonio FERNÁNDEZ PUERTAS en la revista *Cuadernos de la Alhambra* a partir de los números 10-11 (1974-75).

³⁴ Los estudios clásicos sobre Ibn Zamrak son los de Emilio GARCÍA GÓMEZ, particularmente en *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*. Granada, 1975.

³⁵ Para el conocimiento de la poesía de Ibn al-Yayyab han sido decisivos los estudios de María Jesús RUBIERA, en especial *Ibn al-Yayyab, el otro poeta de La Alhambra*, Granada, 1982. Sobre Ibn al-Jatib, los estudios de Saadia Faghia han sido recogidos por el propio Emilio GARCÍA GÓMEZ en sus últimas obras, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985.

³⁶ Por esta razón ha quedado superada la obra de Oleg GRABAR: *La Alhambra. Iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza Forma, 1980 (ed. original, Harvard U.P., 1978), que frente a los planteamientos excesivamente arqueológicos de la escuela española había abierto una nueva y sugerente vía de interpretación de funciones y significados. Una visión actualizada de la Alhambra y Generalife, aunque de carácter divulgador, puede encontrarse en Gonzalo M. BORRAS GUALIS: *La Alhambra y el Generalife*, Madrid, Anaya, 1989.

³⁷ Puede seguirse la misma en mi obra *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1990, particularmente en su capítulo primero titulado «La historiografía mudéjar», pp. 13-36.

³⁸ Como precedentes de esta renovación pueden señalarse los estudios monográficos de Diego ÁNGULO INIGUEZ: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932, reed., Ayuntamiento de Sevilla, 1983; y de Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ: «Iglesias mudéjares del reino de Murcia», *Arte Español*, 3 (1960), pp. 91-112.

³⁹ Cfr. *Actas I Simposio Internacional de Mudejarismo, 1975*. Madrid-Teruel, 1981; *Actas II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte, 1981*. Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1982; *Actas III Simposio Internacional de Mudejarismo, 1984*. Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1986. En prensa las actas de los Simposios de 1987 y 1990. En el seno del Instituto de Estudios Turoleses se ha creado un Centro de Estudios Mudéjares, que ha iniciado la edición de una serie sobre Estudios Mudéjares.

habiéndose atendido más a la diversidad que a la unidad del arte mudéjar.

Para el foco leonés y castellanoviejo hay que destacar los trabajos de Basilio Pavón, Pedro Lavado, Manuel Valdés, María Riansares Prieto, María Belén García de Figuerola y José Antonio Ruiz⁴⁰; para el foco toledano, los de Basilio Pavón, Balbina Martínez Caviro, Teresa Pérez Higuera y Concepción Abad⁴¹; para el foco extremeño, los de Pilar Mogollón⁴²; para el foco andaluz y canario, los de Carmen Fraga, María Dolores Aguilar, Ignacio Henares y Rafael López⁴³; y para el foco aragonés los de Gonzalo M. Borrás y Carlos Lasierra⁴⁴. Por lo que se refiere a la carpintería mudéjar, los estudios de Enrique Nuere, Balbina Martínez Caviro y María Do-

lores Aguilar⁴⁵, mientras que la cerámica mudéjar constituye un campo de investigación especializado.

Estos estudios monográficos por focos regionales, realizados con diferentes metodologías y enfoques, han contribuido a un mejor conocimiento puntual de la realidad artística mudéjar, pero no existe todavía una obra básica del conjunto en el que todo el panorama mudéjar hispánico se aborde con idénticos criterios.

Muchos problemas son todavía debatidos y otros se hallan por esclarecer: entre los más destacados pueden mencionarse la problemática sobre arquitectura de ladrillo o arquitectura mudéjar para el foco leonés y castellano viejo; el tema de las yeserías islámicas y mudéjares en el siglo XIII; la posibilidad de una proyección del arte mudéjar hacia América⁴⁶, etc.

⁴⁰ Citaré únicamente las obras básicas de referencia: Basilio PAVÓN MALDONADO: *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*. Madrid, Asociación Española de Orientalistas, 1975; Pedro LAVADO PARADINAS: *Carpintería y otros elementos típicamente mudéjares en la provincia de Palencia, partidos judiciales de Astudillo, Baltanás y Palencia*. Sobretiro de Publicaciones Institución Tello Téllez de Meneses Palencia, 1977; del mismo: «Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos», *Al-Andalus*, XLIII (1978), pp. 427-454; Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ: *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, 1981 (2 ed., 1984); María Riansares PRIETO PANIAGUA: *La arquitectura románico-mudéjar en la provincia de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1980; María Belén GARCÍA DE FIGUROLA: *Contribución al estudio de las techumbres mudéjares en la provincia de Salamanca*, 2 vols. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 1989. José Antonio RUIZ HERNANDO: *La arquitectura de ladrillo en la provincia de Segovia, Siglos XII y XIII*, Segovia, Excma. Diputación Provincial, 1988.

⁴¹ Para las obras de Basilio PAVÓN MALDONADO véase la nota 18; Balbina MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar toledano, palacios y conventos*. Madrid, 1980; Teresa PÉREZ HIGUERA: *Paseos por el Toledo del siglo XIII*. Madrid, 1984; María Concepción ABAD CASTRO: *Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, 2 vols. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 1989. El importante libro de Pedro LAVADO PARADINAS sobre artesanados mudéjares en Castilla la Vieja y León no he podido leerlo todavía.

⁴² Cfr. Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTES: *El mudéjar en Extremadura*. Institución Cultural «El Brocense» - Universidad de Extremadura, 1987.

⁴³ Cfr. María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía*. Santa Cruz de Tenerife, 1977, y *La arquitectura mudéjar en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1977; María Dolores AGUILAR GARCÍA: *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*. Universidad de Málaga, 1979; Ignacio HENARES CUELLAS y Rafael LÓPEZ GUZMÁN: *Arquitectura mudéjar granadina*. Granada, 1989.

⁴⁴ Cfr. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS: *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara editorial, 1978 y *Arte mudéjar aragonés*, 3 vols., Zaragoza, CAZAR-COATA, 1985; Carlos LASIERRA GÓMEZ: *La arquitectura mudéjar del siglo XVI en Aragón*, 2 vols., Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1987.

⁴⁵ Cfr. Enrique NUERE MATAUCO: *La carpintería de lo blanco: Lectura dibujada del primer manuscrito de López de Arenas*, Madrid, 1986 y *La carpintería de armar española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990; Balbina MARTÍNEZ CAVIRO: «Carpintería mudéjar toledana», *Cuadernos de la Alhambra*, 12 (1976), pp. 225-265; María Dolores AGUILAR GARCÍA: *La carpintería mudéjar en los tratados*, Universidad de Málaga, 1984.

⁴⁶ Este tema ya tratado monográficamente por Manuel TOUSSAINT en *Arte mudéjar en América*, Ed. Porrúa, México, 1946, ha sido de nuevo exhumado por la Universidad de Granada, que ha convocado un coloquio internacional sobre el arte mudéjar iberoamericano para diciembre de 1991.

Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV. Sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo del Camino de Astorga (León)

M.^a Luisa Martín Ausón
Universidad Autónoma de Madrid

Revista de Estudios de Historia y Arte de España
N.º 10, 1997

RESUMEN

Las cruces de la platería y joyería se vieron en gran desarrollo durante el siglo XV en la Corona de Aragón. En Aragón se le platería burgalesa se destacó por sus formas. El mismo patrimonio de la platería burgalesa catalana. En menor medida, en esta misma época se ha en parte de la platería puntera, a pesar de la evidencia de su existencia en Aragón. A finales del siglo XV, en el Reino de Aragón se conservan dos cruces de plata de 1482, una en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y otra en el Museo del Camino de Astorga (León).

El presente artículo describe dos cruces platerías de plata del siglo XV en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y Museo del Camino de Astorga (León). Ambas cruces, elaboradas en el Reino de Aragón, se conservan en el presente en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y Museo del Camino de Astorga (León).

SUMMARY

Gold and silver work and jewelry developed greatly in the 15th Century in the Kingdom of Aragón. In the 15th Century Burgaleses silver work distinguished itself from that of the rest of the Kingdom. In the same time, Catalan gold and silver work emerged as well. The latter is also known as Burgaleses work. In smaller amounts, in this same period there was also the emergence of the platería puntera in Aragón. At the end of the 15th century, in the Kingdom of Aragón there are two silver crosses of 1482, one in the Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) and the other in the Museo del Camino de Astorga (León).

The present article describes two silver crosses of the 15th century in the Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) and Museo del Camino de Astorga (León). Both crosses, made in the Kingdom of Aragón, are preserved in the present in the Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) and Museo del Camino de Astorga (León).

ARTICULOS

En esta obra de la platería y joyería se vieron en gran desarrollo durante el siglo XV en la Corona de Aragón. En Aragón se le platería burgalesa se destacó por sus formas. El mismo patrimonio de la platería burgalesa catalana. En menor medida, en esta misma época se ha en parte de la platería puntera, a pesar de la evidencia de su existencia en Aragón. A finales del siglo XV, en el Reino de Aragón se conservan dos cruces de plata de 1482, una en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y otra en el Museo del Camino de Astorga (León).

El presente artículo describe dos cruces platerías de plata del siglo XV en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y Museo del Camino de Astorga (León). Ambas cruces, elaboradas en el Reino de Aragón, se conservan en el presente en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y Museo del Camino de Astorga (León).

El presente artículo describe dos cruces platerías de plata del siglo XV en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y Museo del Camino de Astorga (León). Ambas cruces, elaboradas en el Reino de Aragón, se conservan en el presente en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y Museo del Camino de Astorga (León).

Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV.

Sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo del Camino de Astorga (León)

M.^a Luisa Martín Ansón
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Las artes de la orfebrería y esmaltería tuvieron un gran desarrollo durante el siglo XIV en la Corona de Aragón. En el siglo XV la platería barcelonesa se desliga de la levantina. Al mismo tiempo surge de nuevo la orfebrería castellana. El menor conocimiento de esta última se debe, en parte, a la falta de punzón, a pesar de la obligatoriedad de marcar las piezas, dictadas en las Cortes de Madrid de 1435, bajo Juan II.

Con el estudio de estas dos cruces procesionales (Instituto Valencia de D. Juan de Madrid y Museo del Camino de Astorga) se trata, modestamente, de analizar la confluencia de elementos catalanes y castellanos en unas piezas que responden a los planteamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XV.

SUMMARY

Gold and silver work and enamel developed greatly in the 14th Century in the Kingdom of Aragón. In the 15th Century Barcelona's silver-smith trade moves away from that one of Levante. At the same time Castilian gold and silver work emerge again. The latter is less known because driving punches were not there in spite of orders given by Madrid Parliament in 1435 under Juan II to engrave gold and silver pieces.

The study of these two processional crosses (Instituto Valencia de D. Juan de Madrid y Museo del Camino de Astorga) is an attempt at analyzing the presence of Catalonia and Castile elements in pieces belonging to artistic ways of thinking during the second half of the 15th Century.

El gran auge de la orfebrería y muy especialmente del esmalte traslúcido había correspondido en el siglo XIV a la Corona de Aragón. Los talleres catalanes, levantinos, mallorquines y aragoneses fueron los exponentes más cualificados de la recepción, adaptación y difusión de la técnica italiana, que, con entidad propia venía, además, a enriquecer a la orfebrería. La continuidad se plantea en el siglo XV, si bien, a mitad del siglo, la platería barcelonesa se desliga de la valenciana, a la que había estado muy unida. Además, en este momento, surge nuevamente la orfebrería castellana, y a la influencia italiana sustituye la nórdica. El esmalte deja paulatinamente de utilizarse y, aunque también se conservan algunos

ejemplares, generalmente se impone la labor de cincelado y repujado. Son muy frecuentes las figuritas de fundición que se incorporan a las cruces u otros tipos de objetos, como custodias, relicarios, etc. La época de los Reyes Católicos unifica las características, acusándose el predominio de los reinos castellanos, sin olvidar el destacado papel del foco barcelonés.

No obstante, el estudio de la plata castellana del último período gótico es mucho más complejo que el de la Corona de Aragón, ya que, por un lado, hay una gran proporción de piezas sin marcar y por otro, la orfebrería no fue demandada con la misma asiduidad en todas las partes del reino, debido a la diferencia de poder ad-

quisitivo. Los centros a destacar nos señalan los talleres de Burgos, Valladolid, León, Salamanca, Toledo o Avila¹. Si en los talleres mediterráneos la conexión con Italia, básicamente con el esmalte sienés, es evidente, para Castilla habría que pensar en el mundo francés o nórdico para los modelos. El elevado número de artistas de esta procedencia en las cortes de Juan II y, posteriormente, de los Reyes Católicos sería la explicación. Sin embargo, el colorido se mantiene próximo a lo italiano, en el caso de los esmaltes traslúcidos. Para la ejecución de éstos, así como para los excavados, probablemente hay que pensar en un taller en torno a Burgos, con una importante tradición de épocas anteriores y, con seguridad, vinculado al taller de platería en auge en este momento².

La tipología de piezas presenta una gran variedad. Entre ellas hay que resaltar el desarrollo de las cruces procesionales. Cada parroquia, por pequeña que fuese, quería tener su cruz que, a ser posible, superase a la de la población vecina. La práctica litúrgica de encabezar las procesiones con una cruz levantada determinaba, en cierto modo, este auge. En realidad parece tratarse de una costumbre directamente emparentada con los usos paganos³.

Dos son las cruces cuyo análisis planteamos aquí, una en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y otra en el Museo del Camino de Astorga (León). Con su estudio pormenorizado intentaré, modestamente, plantear una serie de cuestiones en torno a la platería y esmaltería barcelonesa, mejor conocida y a la castellana, más compleja y menos definida. La confluencia de elementos de procedencias diversas son el reflejo del panorama artístico de una variopinta sociedad de la España de la segunda mitad del siglo XV, donde la internacionalización está patente. De la primera (56,3 cms. de alto, por 49,3 cms. de ancho), las escasas noticias que poseemos han dado clasificaciones contradictorias que han llevado a cierto confusionismo. Figuró en la Exposición Histórico-Europea de 1892, donde se clasifica como

«cruz procesional de plata dorada, siglo XV»⁴. Sin embargo, pocos años después, personalidades como von Falke o Marquet de Vasselot se ocupaban de ella en sentido diferente. Von Falke dice que presenta todos los caracteres del gótico más tardío, aunque el estilo de los personajes sea tan primitivo que recuerda obra sienesa muy anteriores. Según él, sin duda, formaría parte de un grupo de cruces (Col. Marín le Roy, París, Londres), «la mayoría marcadas con punzón de Barcelona y a las que los orfebres no dudaron en montar esmaltes italianos, unas veces contemporáneos, y otras anteriores»⁵. Acudiendo al Catálogo de la Col. Martin le Roy⁶, al observar la cruz que Marquet de Vasselot publica como obra española y sienesa de la segunda mitad del siglo XIV, podemos ver que las diferencias con la cruz que nos ocupa son mayores que sus similitudes, y que sus esmaltes son de calidad superior a los nuestros. Juaristi, por su parte, la incluye en el grupo de las levantinas. Al hablar de la cruz de Xátiva dice: «aunque menos labradas hay otras muchas en Valencia y Cataluña, repartidas en iglesias y museos; también tienen excelentes ejemplares el Museo Arqueológico de Madrid y el Instituto Valencia de Don Juan. Por lo común, sólo tienen esmaltados los símbolos de los Evangelistas en cada cabo, y el Cristo en Majestad en un cuadro, a la cabecera o detrás»⁷. Con posterioridad a estas fechas no ha vuelto a ser estudiada por lo que el equívoco ha permanecido. La existencia de otra cruz prácticamente exacta en el Museo del Camino de Astorga (León), que se conserva completa, aunque en deficiente estado y carente de esmaltes, nos ha llevado a replantear la cuestión.

Ambas cruces, de lámina de plata, en origen dorada, presentan los extremos rematados en flor de lis, cuyo centro se prolonga en forma de pequeño florón. Los bordes están recorridos por una decoración de hojas de cardo. Es la tipología característica a partir del siglo XIV en los talleres catalanes y levantinos⁸, donde, con ligeras variantes, se mantiene en el siglo XV. Encontramos todavía ejemplares muy interesantes, como es el caso de

¹ En cualquier caso tal vez convenga recordar la idea de Ch. OMAN: *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*, Londres, 1986, p. XVII, cuando dice que aunque la existencia de tradiciones locales en cada uno de los centros primarios fue real, sólo hubo una escuela: Castilla.

² Ya HILDBURGH: *Medieval Spanish Enamels*, Oxford, 1936, p. 125 ve en las cruces procesionales de plata con punzón de Burgos, adornadas con placas de esmalte o nielo, una continuidad de la industria de Burgos.

³ J. VILLA-AMIL y CASTRO: «Las cruces procesionales reunidas en el M.A.N. y algunas otras», *Museo Español de Antigüedades*, t. VI, 1875, pp. 65-97.

⁴ EXPOSICIÓN, *Joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid*, 1892, lám. XXXVIII. En el Catálogo General de la misma exposición publicado en 1893, EXPOSICIÓN HISTÓRICO-EUROPEA, 1892 a 1893, Madrid, 1893, figura con el número 21 y textualmente dice: «fragmento de cruz procesional de plata sobredorada, con placas de esmalte traslúcido, obra española de mediados del siglo XV. El esmalte del centro representa a la Virgen con el Niño de Dios, acompañados de dos ángeles y los de los brazos son los emblemas de los cuatro Evangelistas».

⁵ O. VON FALKE: *L'Orfevreri et l'Emallerie au XV^e siècle*, en *Histoire de l'Art*, sous la direction de A. Michel, t. III, 2.^a partie, Paris, 1908, p. 895. En esta misma línea se expresa E. BERTAUX: *L'Exposition retrospective d'Art*, 1908 Saragosse-Paris, 1910, p. 286, cuando, al referirse a los esmaltes de la cruz de Martín le Roy, dice que son de tal belleza que debemos considerarlos como «piezas italianas importadas en Cataluña».

⁶ J.J. MARQUET DE VASSELLOT: *Catalogue raisonne de la Collection Martin le Roy*, Fasc. I, *Orfevrerie et Emallerie*, Paris, 1906, n.º 45, pp. 85-87.

⁷ V. JUARISTI: *Esmaltes con especial mención de los españoles*, Barcelona, 1933, p. 235.

⁸ Se puede ver al respecto: J. GUDIOL I CUNILL: *Les creus d'argenteria a Catalunya*, Barcelona, 1920; J. SANCHIS Y SIVERA: «La esmaltería valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1921, pp. 3-60; E. TORMO: «Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920, pp. 193-204; F. DURAN: *La Orfebrería catalana*, Madrid, 1915.

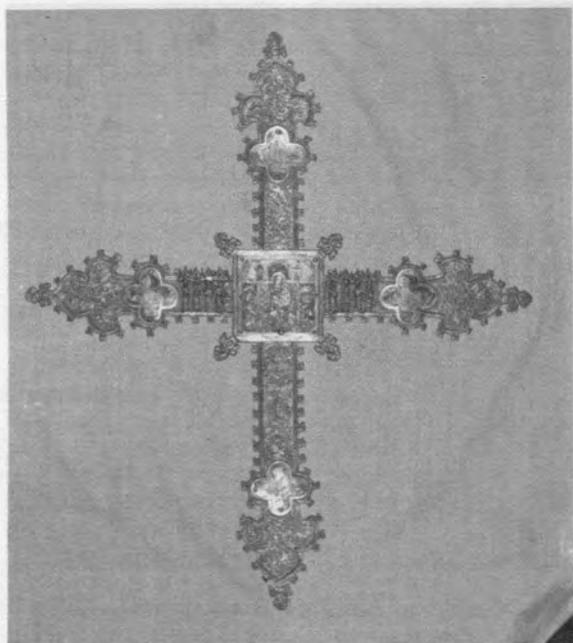


Fig. 1. Cruz. Anverso. 2.ª mitad siglo XV. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.

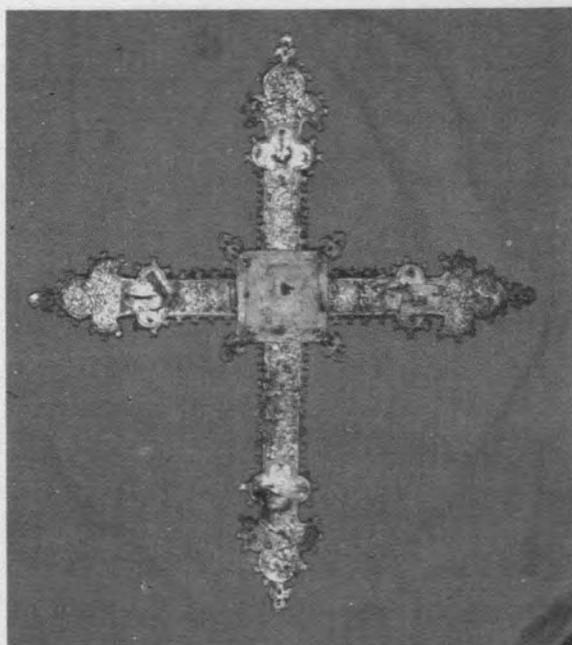


Fig. 2. Cruz. Reverso. 2.ª mitad siglo XV. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.

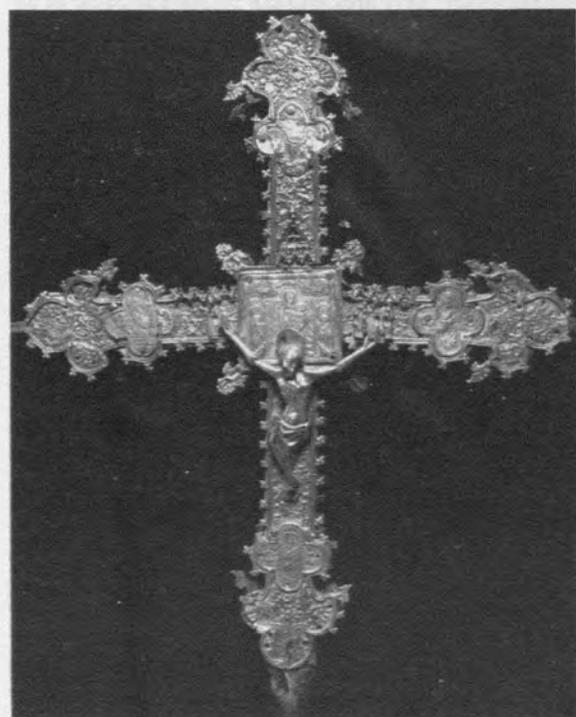


Fig. 3. Cruz. Anverso. 2.ª mitad siglo XV. Astorga. Museo del Camino.

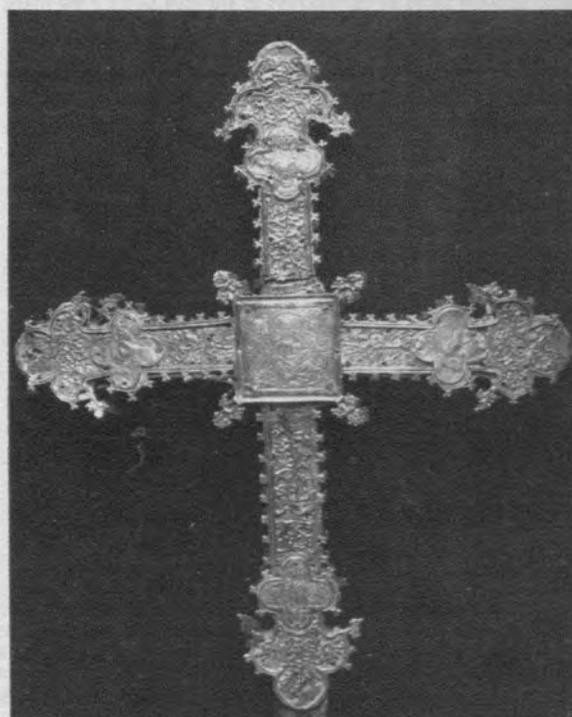


Fig. 4. Cruz. Reverso. 2.ª mitad siglo XV. Astorga. Museo del Camino.



Fig. 5. Cruz. Detalle del anverso. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.



Fig. 6. Cruz. Detalle del anverso. Astorga. Museo del Camino.

la conservada en la colección de la Hispanic Society, con punzón de Barcelona y el escudo de armas de la familia Colom⁹, o las cruces de Lanzuela y Valdeconejos (Teruel)¹⁰.

Esta forma flordelisada aparece además en le Corona de Castilla, en época del gótico tardío, pues como sucede en pintura o escultura, se vive una patente internacionalidad del estilo¹¹. Incluso, los extremos flordelisados y las disposiciones góticas predominaron hasta el siglo XVIII¹². Los brazos están surcados en toda su amplitud por una labor repujada de estilizadas hojas de parrá y granos de uva, sobre fondo granulado, que alude, evidentemente, al tema eucarístico. Este modo de cubrir las superficies, común a la cruz anterior, reemplaza a los variados modelos vegetales de fluidas hojas en espiral, usadas durante el siglo XIV. En opinión de A.M. Johnson¹³, los motivos decorativos en seda damasquinada y en otros ricos materiales de la época, pudieron sugerir al platero la colocación de modelos en relieve o ligeramente grabados sobre fondos trabajados a buril o punzón.

En el travesaño horizontal de la cruz de Madrid, a ambos lados del crucero se sitúan las figuras, en relieve, de los apóstoles, bajo sendos doseletes. A la derecha reconocemos a San Pedro, San Pablo y San Juan, y, a la izquierda Santiago con su atavío de peregrino. Son figuras de cánón corto, cabezas voluminosas y rostros de facciones bastante vulgares. Generalmente van vestidos con túnica que cae en plegados verticales y manto que se recoge en un costado. Recuerdan algunas de las esculturas de profetas y apóstoles insertas en los programas de las fachadas de catedrales como la de Castellón de Ampurias o Tarragona. Las placas esmaltadas, en número de cinco, incluyen los signos de los Evangelistas, en forma cuadrilobulada y la Virgen en Majestad, en placa cuadrada central. Realizadas en plata con esmalte traslúcido, adoptan, en más o menos medida, la gama cromática característica de la Escuela Sienesa: «el azul intenso de los fondos; el verde misterioso y vibrante como la esmeralda; el amarillo oro, necesidad espiritual y exaltación mística; el violeta litúrgico; el marrón y el azul del cielo»¹⁴.

⁹ A.M. JOHNSON: *Hispanic Silverwork*, New York, 1944, R. 3013, pp. 158-163. «Gold and Silverwork», en *The Hispanic Society of America Handbook*, Museum and Library Collections, New York, 1938, p. 190.

¹⁰ C. ESTERAS MARTÍN: *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, 1980, p. 137, cat. 10 y p. 140, cat. 11.

¹¹ J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Catálogo de Platería, M.A.N.*, Madrid, 1982, pp. 17-18. De esta tipología de brazos de flor de lis son generalmente las cruces hechas en la provincia de Burgos, en el siglo XV; ver M.Ch. ROSS, «Two Spanish processional crosses», *The Arte Quarterly*, vol. IV, n.º 2, spring, 1941, p. 185.

¹² J. GUDIOL I CUNILL: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, 2 vols., Vic, 1933, P. 685.

¹³ A.M. JOHNSON: *Op. cit.*, p. 40.

¹⁴ B. BINI: «Sono Senesi gli Smalti del Busto Reliquiario di San Donato ad Arezzo», *Antichita Viva*, XVIII, 1, 1979, p. 41.

En el brazo superior, el águila de San Juan con la filacteria entre sus patas se reserva en fondo azul moteado. En la base y en el lado izquierdo, una ramaje verde sirve de ambientación. A la izquierda, el león de San Marcos, asimismo con la filacteria entre sus patas, reserva su cuerpo excepto las alas esmaltadas en marrón dorado y violeta. Sobre el fondo azul, destaca una decoración de red de rombos con motivo central, y completan el colorido unos toques de verde. A la derecha, el toro de San Lucas presenta la misma distribución de colores y fondo que el anterior. El cuarto símbolo, el ángel de San Mateo, ocupa el medallón del brazo inferior. Sobre similar fondo azul, aparece arrodillado con la filacteria entre sus manos. El rostro se reserva, rodeado de un nimbo y envuelto en un cabello ondulado de aspecto sumamente decorativo. Viste túnica de color violeta con cuello y puños en amarillo dorado, en tanto que sus alas dejan ver distintas tonalidades de verde.

La placa central, cuadrada, la ocupa la Virgen en Majestad, sentada sobre un trono sin respaldo, con el Niño en su brazo izquierdo, en tanto que con la mano derecha le ofrece una flor. Viste túnica azul y manto de color violeta, mientras que el rostro así como la figura del Niño se reservan. El fondo en que se recorta el asiento destaca en un intenso color verde, decorado a base de una especie de flores cruciformes dispuestas al tresbolillo. Sobre el azul del cielo se recortan unas torres cupuladas en reserva y una pequeña construcción almenada en marrón. A ambos lados, bajo sendas arquerías, dos ángeles músicos la acompañan. El de la izquierda, ataviado con túnica morada y calzas amarillas, mientras que el de la derecha viste de azul oscuro.

El dibujo es de gran ingenuidad, simplicidad de trazos y algo torpe en determinados aspectos. Sus líneas, a veces, están tratadas según la técnica del niello, rellenas con pasta negra. Algunos caracteres llevan a considerar las placas fruto de un taller (artista) abierto a las más dispares influencias de su tiempo. El tratamiento de los cabellos, en melená corta, sin flequillo, terminada en línea recta en su borde inferior que inicia la tendencia a ahuecarse, responde a una moda aparecida poco antes de 1380 que tuvo gran aceptación en los últimos años del siglo XIV y primeros del XV, con el ensanche inferior más acentuado¹⁵. Solo alguna figura mantiene el cabello rizado según la moda del siglo XIII que perduró en el XIV.

Asimismo es muy interesante la interpretación del trono sobre el que aparece sentada la Virgen. No se trata de un trono de respaldo alto como es tradicional en el arte sienés y habitual en el esquema compositivo de la «Maestà». Simplemente es un banco sin brazos y sin dosel dentro de la tradición nórdica, tal como puede evidenciarse en monedas y sellos del período otoniano, se-



Fig. 7. Cruz. Detalle del reverso. Astorga. Museo del Camino.

gún apunta Lipinsky a propósito de la Virgen en la «Croce degli Orsini»¹⁶. El mismo tipo de trono ocupa la figura de Cristo Rey en el reverso de la cruz procesional de la iglesia de Santa Croce de Bornona¹⁷. Un modelo similar podemos observar en algunos ejemplos españoles, como la Cruz de Pedro Capellades en la iglesia parroquial de Onteniente o la Cruz de la Colegiata de Xátiva, atribuida a Pere Berneç.

La Cruz del Museo del Camino (Astorga) procedente de Santa Marina del Rey, fue adquirida por el museo en 1969. Mide 88 cms. de alto total, asentada sobre una manzana posterior. Las dimensiones de la cruz propiamente dicha son de 51 cms. de alto por 44 cms. de ancho. De plata en origen sobredorada, su estado de conservación es bastante deficiente. De brazos flordelizados, alterados por cuatro medallones lobulados, está totalmente recubierta con decoración vegetal y adornada con algunas figuras en relieve y placas cinceladas, acopladas mediante remaches. Un orla de cardina bordea completamente sus brazos.

El anverso está presidido por la figura del Crucificado, de tres clavos. Su cabeza, enmarcada por el nimbo, aparece envuelta en larga cabellera, con unos rizos sobre la frente. Su rostro, con poblada barba, partida en

¹⁵ C. BERNIS: «Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 18, 1982, p. 44.

¹⁶ A. LIPINSKY: «La Croce degli Orsini del 1344 e l'Arte Orafa Napoletana. Contributi per la Storia dell'Arte Orafa nel regno di Napoli e Sicilia (U)», *Napoli Nobilissima*, vol. VI, 1967, pp. 129-130.

¹⁷ A. LIPINSKY: «Croci processionali trecentesche a Borbona ed a Sant'Elpidio», *Napoli Nobilissima*, vol. VIII, 1969, p. 26.



Fig. 8. Cruz. Detalle del anverso. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.



Fig. 9. Cruz. Detalle del reverso. Astorga. Museo del Camino.

dos, nariz recta que se ensancha ostensiblemente en el extremo y boca con cierto rictus de dolor, rebosa serenidad. Su cuerpo de cánon corto y sensible robustez corpórea, disminuye ligeramente el torax hasta llegar a la cintura. El estómago se hunde mientras el vientre se hincha. El perizoma nace por debajo de la cintura, recogién- dose los pliegues sobre la cadera derecha en una gran nudo. La rodilla derecha queda practicamente al descubierto, en tano que la izquierda se cubre tras unos paños que adoptan pliegues en forma de . La pierna derecha apoya fuertemente sobre la otra, lo que obliga a cierta deformación. Los brazos ostensiblemente elevados, muestran una ruptura en el codo que evidencia el añadido de los antebrazos (posible fruto de alguna restauración). Esta tipología de Crucificado responde a lo que A. Franco denomina Crucifijos del «área castellana»¹⁸, genuina creación propia tras asimilar los caracteres estilísticos del Crucifijo renano y la interpretación de los Crucifijos góticos españoles de la décimo tercera centuria. Fue una tipología de amplio desarrollo en el siglo XIV que se prolongó durante la centuria siguiente e incluso entrado el siglo XVI. La cabeza ligeramente ladeada mira hacia un

punto bajo. En su conjunto denota que el dolor psicológico está expresado por encima del dolor físico, como es habitual en los Crucifijos españoles¹⁹.

La decoración escultórica se completa con figuras de Apóstoles que aparecen en los brazos, en número de cuatro a cada lado. Solo quedan en total cuatro figurillas y una cabeza, que irían enmarcadas bajo sendos doseletes góticos. Claramente identificable sólo resulta Santiago, con gorro y bastón de peregrino, tal vez otro sea San Pablo, y el tercero (repetido a ambos lados) muestra la postura habitual de San Juan apoyando su cabeza ladeada en la mano derecha. A falta de la posible identidad de las otras figuras, iconográficamente resulta un tanto desconcertante, máxime teniendo en cuenta que San Juan vuelve a repetirse en una placa del extremo. La inclusión de Santiago, como peregrino, sin duda está en función de la importancia que la zona tuvo en el desarrollo del Camino.

Detrás del Crucificado, el cuadro central se prolonga en cuatro bellos florones en los ángulos y sirve de marco a la inserción de una placa con el tema de la Majestad de la Virgen. En la parte superior, un gablete con tres

¹⁸ A. FRANCO: *Escultura Gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, 1984, p. 44.

¹⁹ A. FRANCO: «El crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV», *A.E.A.*, n.º 233, Madrid, 1983, p. 230.



Fig. 10. Cruz. Detalle del anverso. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.

arcos la corona. El esquema compositivo, a modo de trípico, incluye en el centro la figura de María, sentada sobre un trono similar a la cruz anterior. La cabeza cubierta con toca, rodeada de nimbo, está ligeramente ladeada. Viste túnica y manto que caen arremolinándose en pliegues en la zona inferior. En su mano derecha sostiene una flor, mientras que la izquierda sirve de asiento al Niño. El fondo está surcado por una cuadrícula aspada. A ambos lados, unos ángeles bajo arquerías, con instrumentos musicales, ascienden por sendas escaleras. La parte superior remata en unas estructuras arquitectónicas. La similitud con la placa de igual tema de la cruz anterior es total, salvo en ligeros detalles como la ausencia de esmalte y la postura de los ángeles que la flanquean.

En el brazo superior, un medallón cuadrilobulado inserta la figura de un ángel de pie. Viste una especie de túnica con mangas hasta el codo y amplísimo cuello²⁰. Lleva nimbo que enmarca el cabello en melena corta y lisa y en sus manos una filacteria. El fondo se cubre con una red de rombos.

En el brazo derecho, en medallón cuadrilobulado, la figura de San Juan. De pie, su cuerpo se oculta detrás de amplia túnica y manto, cuyos pliegues se arremolitan abundantemente en la parte inferior. La cabeza, enmarcada en el nimbo, está girada, mirando al Crucificado. El fondo se cubre con red de rombos y a ambos



Fig. 11. Cruz. Detalle del reverso. Astorga. Museo del Camino.

lados sendas flores enmascararán los remaches en su centro.

En el brazo izquierdo, también en medallón cuadrilobulado, la figura de Adán, está descolocada. Con el torso desnudo y larga barba, sale de al sepultura. A la derecha un trozo ha sido reemplazado. El fondo está surcado por red de rombos. La placa ha sido cambiada por la de la Virgen que ahora ocupa su lugar, en el brazo inferior. De pie, con amplísima túnica y manto que el cubre la cabeza, rodeada por el nimbo, gira hacia la izquierda (mirando al Crucificado desde su posición original), expresando su dolor. El fondo, con estrellas y romos, incluye dos flores a los lados.

En el reverso, el crucero lo ocupa la placa con el tema de Cristo en Majestad, mientras en los brazos de distribuyen los símbolos de los Evangelistas. La disposición y la decoración que recorre los fondos es similar al anverso.

La placa central presenta a Cristo marcando el eje de simetría. Está sentado sobre el arco iris, con las piernas cruzadas a la manera musulmana. Con la mano derecha bendice con tres dedos, mientras en la izquierda sujeta la bola del mundo. Su rostro, en forma de pera, está enmarcado por el cabello que cae en melena y por el nimbo crucífero. Su aspecto le emparenta con el de la placa de la cruz de Lanzuela, si bien este último es de tratamiento algo más refinado. El cuerpo que muestra una

²⁰ Probablemente viste «ropa con capilla», traje propio de los campesinos y pastores, provisto de capuchón, con manga corta. C. BERNIS: «El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV», *B.S.E.E.*, t. LIV, 1950, P. 211.

evidente desproporción entre la parte superior y la inferior está envuelto en una túnica, con ancha orla decorada en el cuello y un manto que cae cubriendo el hombro izquierdo. A ambos lados surgen dos ángeles portando candelabros con pie, manzana, barreño para recoger la cera y pincho para el cirio. El fondo está surcado por una red de rombos estrellada.

Llama particularmente la atención la postura de Cristo, reflejo, sin duda, del grado de impregnación que la cultura cristiana evidencia de la islámica, en especial en la Castilla de la segunda mitad del siglo XV. Sobradamente conocida es la descripción que Tetzl, acompañante del barón de Rosmihal en su viaje por España²¹, hace cuando al narrar la audiencia en Segovia dice que encuentran al rey «sentado en tierra sobre tapices a la usanza morisca». Más adelante, al referirse a una nueva audiencia en Olmedo, explica que el rey «come, bebe, se viste y ora a la usanza morisca y es enemigo de los cristianos» y que «él y la reina estaban sentados juntos en tierra...».

Como dice Lampérez²², la vida social de los reyes de Castilla y la de sus próceres y caballeros, aparece desde muy antiguo, infiltrada de mahometismo. Desde el lenguaje, las costumbres y la indumentaria, hasta el uso de tapices y de vajillas mudéjares, no sólo en mesas humildes, sino empleadas por los mismos reyes, según consta por el encargo hecho a Manises, en 1454, por la reina de Aragón Doña María, esposa de Alfonso V, de una vajilla morisca «para su uso y servicio». Los muebles mudéjares debieron también abundar en las casas españolas.

Ya a fines del siglo XIII y en el XIV, casi todas las vestiduras de reyes, príncipes y magnates eran de fabricación hispano-musulmana o mudéjar. La reina Isabel se engalanaba con prendas islámicas; Felipe el Hermoso, el Duque de Alba y otros se vestían a la morisca, para ver correr toros en la plaza del mercado, y los inventarios de la reina católica describen muebles, tocas, ropas interiores y exteriores, etc., vinculadas al mundo mudéjar²³.

Sin embargo, no hay que olvidar que la influencia fue mutua y, por ejemplo, los años iniciales del reino de Granada se desarrollaron bajo fuertes influjos castellanos. Como afirma Ibn Said «los sultanes y las tropas suelen adoptar los trajes de los cristianos sus vecinos: sus ar-

mas son iguales y lo mismo sus capas, tanto las de escarlata como las otras». En el siglo XIV Ibn al-Jatib escribe «los vestidos de los andaluces eran antiguamente (o sea en los comienzos de la dinastía nazarí) como los de sus vecinos y émulos los cristianos»²⁴. Las interferencias entre las modas cristiana y musulmana son evidentes. Si bien es cierta la persistencia de la manera de vestir musulmana en el seno de las comunidades mudéjares de Castilla, también se introducen algunas modificaciones debidas a la moda cristiana²⁵.

El influjo islámico en la platería de la época se deja sentir en las decoraciones de los fondos, donde motivos geométricos, como la red de rombos tienen un desarrollo especial. Sin embargo, representaciones como ésta no son muy frecuentes, de ahí que le hayamos dedicado una atención especial²⁶.

En el medallón del brazo superior, un ángel se precipita en violento escorzo, llevando una gran corona en sus manos²⁷. Probablemente su lugar original sería el mismo emplazamiento, pero en el anverso, mientras que el ángel con la filacteria formaría parte como símbolo de San Mateo, del Tetramorfos del reverso. En el brazo inferior, el águila de San Juan, con enormes alas muy decorativas y filacteria entre sus patas; en el brazo derecho, el león de San Marcos, asimismo con filacteria entre sus patas, y, en el brazo izquierdo, el toro de San Lucas, también con filacteria.

Presentan modelos muy similares a los de las placas de la cruz del Instituto Valencia de Don Juan. Así pues, nos encontramos ante dos cruces (una incompleta), prácticamente exactas, con muy ligeras variantes en algunos detalles y con la existencia de esmaltes en una, mientras la otra no conserva restos que permitan suponer un esmaltado original.

La tipología de ambas cruces, de brazos flordelisados, cuadrifolios en los ensanches, con placas esmaltadas o cinceladas, contorno decorado por un fleco de cardinas, crucero cuadrado, fondo surcado por hojas de parra, inclusión de figuras en altorrelieve, brazos recorridos por una hilera perlada de gusto trecentista, pequeñas matas de hierbas sin hojas, es característica de las obras barcelonesas.

Su proximidad con la cruz de la Hispanic Society, las de Cuencabuena y Valdeconejos, de la segunda mitad del

²¹ J. GARCÍA MERCADAL: «Viaje del Noble bohemio León de Rosmihal de Blatna por España y Portugal, hecho del año 1465 a 1467», en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952, p. 297-298.

²² V. LAMPÉREZ Y ROMEA: «El mudéjarismo en la vida social española de los siglos XIV, XV y XVI», *Toledo*, 1916, pp. 1-4.

²³ L. TORRES BALBAS: «El ambiente mudéjar en torno a la Reina Católica y el Arte Hispanomusulmán en Hispania y Berbería durante su reinado», en *Curso de Conferencias sobre política africana de los Reyes Católicos*, t. II, Madrid, 1951, pp. 117-118; ver también E. CAMPS CAZORLA: «Lo morisco en el arte de los Reyes Católicos», *Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. 57, 1951, n.º 3, p. 623-636; C. BERNIS: «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XV», *B.R.A.H.*, CXLIV, Madrid, 1959, pp. 199-226.

²⁴ E.G. GARCÍA GÓMEZ: *Cinco poetas musulmanes*, Madrid, 1959, p. 176.

²⁵ R. ARIE: «Le costume des musulmans de Castilla au XIIIe siècle d'après les miniatures du Libro del Ajedrez», *Melanges de la Casa de Velázquez*, 1966, t. II, pp. 59-66; ver también L. TORRES BALBAS: «Miniaturas medievales españolas de influjo islámico», *Al-Andalus*, vol. XV, 1950, p. 191-202.

²⁶ J.F. ESTEBAN LORENTE: «Huellas mudéjares en la platería española del Gótico y Renacimiento», *I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1975, Madrid-Teruel, 1981, pp. 151-153, después de analizar algunos ejemplos concluye diciendo «por estos pocos ejemplos conocidos se puede apreciar lo escasa que es la participación de la ornamentación islámica o mudéjar en la orfebrería gótica española».

²⁷ La postura es frecuente en la pintura española de la segunda mitad del siglo XV en obras como el «Nacimiento» del Museo Diocesano de Salamanca, de Fernando Gallego o «El anuncio a los pastores» del Retablo de la Bañeza de Nicolás Francés en el Museo del Prado.



Fig. 12. Cruz. Detalle del anverso. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.

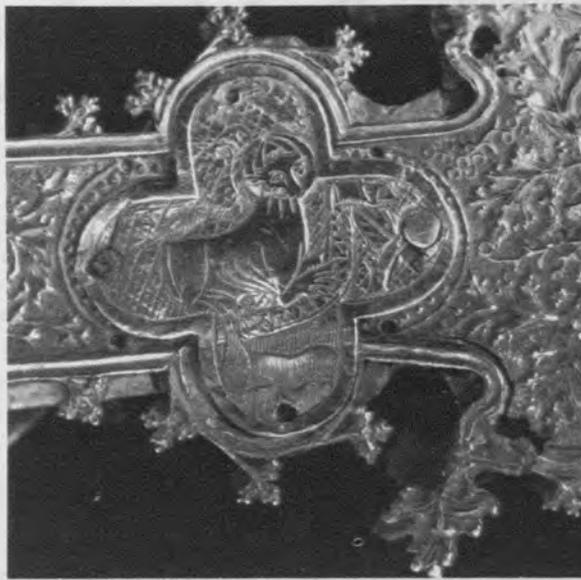


Fig. 13. Cruz. Detalle del reverso. Astorga. Museo del Camino.

siglo XV, es evidente. Algunas de las figuras aparecen también flanqueadas por las características rosetas del taller de Morella. Sin embargo, dada la difusión del modelo, como se ha señalado anteriormente, existe una serie de elementos que podrían hacer pensar en la producción castellana de la segunda mitad del siglo XV. El mismo origen de la cruz del Museo de Astorga, procedente de la parroquia de Santa Marina del Rey (León), hace suponer el encargo a un taller próximo; la figura del Crucificado responde, como se ha visto, al tipo de crucifijo doloroso del área castellana. La inclusión, entre las figurillas de los brazos, del apostol Santiago, con su atavío de peregrino, estaría plenamente justificada en una zona que jugó un papel tan importante en el Camino de peregrinación. Por otra parte, el trabajo de las placas y la calidad de sus esmaltes es inferior al de las cruces barcelonesas²⁸.

Los modelos para sus figuras habría que establecerlos dentro de la corriente internacional, con cierta influencia de la miniatura francesa (de los continuadores de J. Pucelle), y un tratamiento muy alejado de la delicadeza con que se interpretan los modelos italianos en los esmaltes catalanes. Los símbolos de los Evangelistas muestran numerosos puntos de contacto con cruces burgalesas, como la Requena²⁹ o la del Museo Arqueológico Nacional. La interpretación de la «Maiestas» responde al más puro ambiente mudéjar que, aun siendo un fenómeno general como se ha visto, domina Castilla, especialmente en el último cuarto de siglo XV. La falta de punzón, a pesar de la obligatoriedad de marcar las piezas, dictada en las Cortes de Madrid de 1435, bajo Juan II³⁰, dificulta, como es obvio, una catalogación precisa.

²⁸ La posibilidad de que placas y soporte no se correspondan como se había pensado respecto a la cruz del Instituto de Valencia de Don Juan, parece desvanecerse al compararla con la de Santa Marina del Rey y ver su similitud.

²⁹ J.C. BRASAS EGIDO: *La platería palentina*, Palencia, 1982, p. 24, la sitúa hacia 1490; C.M. SANCHEZ SERRANO: «Cruz procesional de Requena de Campos», *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1935-36, pp. 79-82.

³⁰ J.M. CRUZ VALDOVINOS: «Platería», en *Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, p. 73.

La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento

Miguel Angel Aramburu-Zabala.

Universidad de Cantabria.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

La continuidad de la presencia de arquitectos y canteros en la Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles a lo largo del Renacimiento permite observar en detalle los cambios en el papel de los artífices de la arquitectura de la ciudad de Roma. Los arquitectos Bernardo Rossellino, Donato Bramante, Perino da Caravaggio, Antonio da Sangallo, Guillermo Ferrán y Flaminio Ponzio trazan en Santiago de los Españoles la evolución de la figura del arquitecto renacentista entre 1450 y 1600. Junto a ellos, el papel de los arquitectos y artistas españoles en general presentes en Roma, y la actuación de maestros italianos menores configuran un taller artístico coherente. Una lectura detenida de los documentos originales cambia la cronología y atribuciones artísticas de la iglesia de Santiago de los Españoles.

SUMMARY

The continuity of the presence of architects and master masons in the Santiago de los Españoles church and hospital throughout the Renaissance shows the changes in the role of the architectural builders in Rome. The architects Bernardo Rossellino, Donato Bramante, Perino da Caravaggio, Antonio da Sangallo, Guillermo Ferrán and Flaminio Ponzio presents in Santiago de los Españoles are an example in the development of the renaissance architect's personality between 1450 and 1600. Indeed the spanish artists presents in Rome and others italian masters form a coherent artistic working group. The study of original documents changes the traditional artistic attributions and chronology of Santiago de los Españoles church.

INTRODUCCION

Uno de los problemas centrales de la arquitectura española del Renacimiento es el de su relación con la arquitectura italiana. Nuestro estudio registra algunos aspectos de la presencia española en la Roma del Renacimiento a través de la reconstrucción del taller arquitectónico organizado por la Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles en Roma, un taller coherente que recorre toda la historia del Renacimiento, y en el cual se integran diversos artistas españoles.

Desde 1450 hasta 1600 desfilan por Santiago de los Españoles arquitectos y canteros que continuamente redefinen sus respectivos papeles. Es posible seguir así una historia del Renacimiento italiano a través de los arquitectos: Bernardo Rossellino (h. 1450), Donato Bramante (h. 1500), Antonio da Sangallo (1525-26 y 1546), Cipriano da Prata (1560-66), Guillermo Ferrán (1571-96)

y Flaminio Ponzio (1598 en adelante). Pero la continuidad está marcada particularmente por la presencia constante de maestros de cantería (*capomuratori*), especialmente por quienes dirigen las obras: Jacomino de Morcho (1496-1501), Nicolo de Como (1504-6), Cristóforo (1506-10), Rosso (1510-15), Pietro Mateo (1511-15), Menaldo da Caravaggio (1515-20), Jacobo Corto da Caravaggio (1519-27), Julio de Merisi (1531-46 y 1554-61), Fermo da Caravaggio (1546-57) y Jacomo Pelicharo (1560-72 y 1579-97). Y a sus órdenes también la larga serie de canteros que labran materialmente los edificios: la iglesia, los hospitales y las casas de alquiler que aseguraban la financiación de la institución española.

Se trata en definitiva de un taller arquitectónico (*cantiere*) con una amplitud y continuidad que, al margen del tamaño y la calidad de las obras, tal vez sólo sea compa-

nable en Roma con el taller vaticano. Y permite observar en detalle el proceso de disolución del sistema medieval de la organización de la construcción mediante un doble cambio: la irrupción del arquitecto como artista liberal y su posterior profesionalización; y la progresiva vinculación de arquitectos y canteros a la institución para la que trabajan como asalariados fijos, debilitando la estructura gremial de la cantería, por más que ésta siga formalmente existiendo.

En este contexto, la documentación señala la presencia de algunos artistas españoles. Primero algunos pintores: Joanni y Diego (1495), Juan de Morata y Bartolomé de Avila (1498-1504), Francisco de Tarragona (1514) y Pedro de Rubiales (1546). En 1551-54 es Gaspar Becerra, trabajando como escultor, y después el bordador Fernando de Avila (1554-64). En 1567 comparece un misterioso español en funciones de arquitecto, tal vez Bartolomé de Bustamante, que dejaría así en Santiago una hipotética obra romana. Entre 1573 y 1597 la presencia del arquitecto portugués Guillermo Ferrán, que ya había dejado obra en Extremadura, resulta decisiva para la iglesia de Santiago, que le nombra su arquitecto. Ya en 1589 detectamos la presencia del pintor Pedro de Riera, a partir de 1590 Domingo Treceño, y en 1591 Juan Martínez, pintores que alcanzarán el siglo XVII.

De otra parte, la relación que establecen algunos artistas italianos con la comitencia española (Pietro Torrigiano, Bramante, Gianchinto Barozzi, etc.) tiene particular interés.

Todos estos artistas, los arquitectos y canteros en particular, no sólo atendían a la construcción y mantenimiento de la iglesia de Santiago, sino también de los hospitales de hombres y mujeres (el primero junto a la iglesia, en Plaza Navona; los de mujeres en Santa María in Aracelli y en Santa María della Pace) y la gran cantidad de casas de habitación de que se disponía para obtener recursos mediante su alquiler (particularmente en Plaza Navona, vía del Pellegrino y en Santa Barbara)¹.

Así es posible seguir los grandes debates arquitectónicos de la Roma del Renacimiento, pues no en vano la clientela castellana constituía la más importante presencia extranjera en la ciudad.

ARQUITECTURA Y LUZ: UNA EXPERIENCIA FALLIDA

La primera fase constructiva de la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma (1450-78) plantea la cuestión de la *Hallenkirche* como tipo de iglesia renacentista, su

origen y los problemas funcionales que presenta.

Es plenamente aceptable la hipótesis de P. Tomei según la cual Bernardo Rossellino adaptó un esquema austriaco para la Catedral de Pienza y que este mismo esquema lo trasplantaría a Roma. Sólo tres iglesias romanas poseen esta tipología: las iglesias alemanas de Santa María dell'Anima y del Camposanto Teutónico; y la iglesia de Santiago de los Españoles. Con ello queda claro que la comitencia juega un papel importante en la elección de esta tipología, y tal elección es justificada en función de un interior plenamente luminoso, pues es conocido que Pío II Piccolomini escribió en sus *Comentarios* haber querido que en la iglesia de Pienza hubiera tres naves de igual altura, porque así las había visto en Austria, y porque procuraba un interior más bello y luminoso².

Con tal comentario no sólo se clarifica el origen de la tipología sino que deja abierta, por cuanto paradójica, la cuestión de la luz como motivo de su elección. La experiencia de Santiago de los Españoles resultará fallida porque muy pronto tendrá graves problemas de falta de luz, que hubo que resolver con sucesivas reformas, hasta culminar con el intento del año 1602 de destruir la estructura de *Hallenkirche* elevando la nave central³. Al año siguiente el proyecto se había desechado, pero en su lugar se propuso abrir nuevos ventanales en la fachada. Pero ni siquiera esto se hizo⁴.

De hecho, el proyecto de reforma de la iglesia por Antonio de Sangallo en 1526 puede interpretarse en el mismo sentido de procurar una fuente de luz a la iglesia a través de una cúpula. Todos parecen tener la misma idea de destruir la estructura de *Hallenkirche*, y precisamente por causa del problema de la luz, aquello que particularmente trataba de resolver en sentido de eclosión luminosa.

Nos parece que los problemas resultan ser muy similares a los de la iglesia de Santa María del Popolo⁵, a pesar de que ésta ostente una nave central más alta que las laterales. Como en Santa María del Popolo, la luz en Santiago debía proceder de la fachada; y ni siquiera existirían las tímidas luces de la bóveda de la nave mayor que iluminaban a aquélla. Por esta razón, el centro de la iglesia queda en penumbra, mientras que los extremos permanecen iluminados. Pero si esto preveía el proyecto original de la iglesia de Santiago, la fachada hacia la Sapienza no proveyó las luces necesarias (lo cual se trataba de enmendar en 1602), y las capillas construidas no fueron coherentes para proporcionar las luces necesarias, aspecto este último que también se quiso enmendar en 1602⁶.

¹ Sobre las propiedades de Santiago de los Españoles y en general sobre los aspectos económicos y sociales véase M. VAQUERO: «Il patrimonio immobiliare di San Giacomo degli Spagnoli alla fine del '400 e la seconda metà del '500». *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 112 (1989), pp. 269-292. Del mismo autor, «Proiezione sociale e risorse economiche di San Giacomo degli Spagnoli alla fine del '400», *Studi Romani*, anno XXXVIII, n.º 1-2, Gennaio-Giugno 1990, pp. 69-82.

² P. TOMEI: *L'architettura a Roma nel Quattrocento*. Roma, 1942.

³ Archivo de la Obra Pia de Santiago y Montserrat (en adelante AOP), *libro de Congregaciones Generales y particulares desde el año de 1595 hasta el año de 1605* N-V-1193, fol. 96. 22-XI-1602.

⁴ *Id.*, fol. 105. 13-VI-1603 y 20-VI-1603.

⁵ *Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, Roma, 1981, p. 23.

⁶ AOP, *Libro de Congregaciones Generales...*, N-V-1193, fol. 88 v.º 31-V-1602.



Fig. 1. Iglesia de Santiago de los Españoles. Roma. Fachada a Plaza Navona. c. 1500 con reformas en el siglo XIX.

Si a ello añadimos que la iglesia quedó encajonada entre altos edificios, tendremos como conclusión que su historia ha estado muy condicionada por el problema de la luz, justamente el problema que pretendía resolver. Pero a pesar del fracaso de esta experiencia de arquitectura luminosa, conviene señalar sin embargo que tal tipología sería ampliamente desarrollada en España; y es posible que al influjo franco-germánico directo que extiende las *Hallenkirchen* por Castilla, a partir de la tradición gótica, se pueda añadir la experiencia romana de Santiago de los Españoles como modelo para las iglesias de salón del sureste español.

ARQUITECTOS Y CANTEROS HACIA 1500. BRAMANTE Y LOS MAESTROS LOMBARDOS

Un documento hasta ahora no considerado señala que la ampliación de la iglesia emprendida en 1496, construyendo la cabecera y fachada hacia Plaza Navona, fue confiada a los maestros Graziadei Prato da Brescia, Pietro de Jenaro da Caravaggio, Jacomino de Morcho y Guillermino de Jenaro. El citado documento es el finiquito de la obra a los maestros que intervinieron, el 8 de septiembre de 1508:

«Cum sit quid magr. antonio gra. dei et magro. petro de Jenaro de Caravagio et magro. guillermino de genaro et aliis magris. qui nostrus corus laborarunt construerunt et edificarunt in laborerio edificio et construcionem ecclie. et hospitalis S. Jacobi et ilefonsi hispanor. de urbe et sacristie...»⁷.

La personalidad de estos maestros de cantería lombardos es mucho más importante de lo que podría parecer. De hecho Graziadei Prato y Pietro de Jenaro son maestros de cantería que llegan a alcanzar la categoría de arquitectos y adquieren un alto prestigio social.

De otro lado encontramos que Vasari señala la presencia de Bramante en relación a esta ampliación de la iglesia⁸; y con ello debemos preguntarnos qué papel le corresponde en esta obra y qué papel se debe adjudicar a los maestros lombardos señalados por la documentación; y no nos parece correcto atribuir la labor de diseño a Bramante y la simple ejecución de la obra a los maestros lombardos. La resolución del problema será consecuencia de insertar esta obra en el conjunto de la arquitectura de su época observando en detalle el funcionamiento del proceso constructivo.

En este punto retomamos el análisis de Ch. Morschek para el periodo milanés de Bramante⁹.

⁷ AOP, *Libro Camarlengo*, 497, sin foliar.

⁸ Un análisis pormenorizado de la intervención de Bramante en la introducción de Fernando Marías a la edición española de A. BRUSCHI, *Bramante*. Bilbao, 1987.

⁹ CH. MORSCHKEK: «The profession of architect in Milan before Bramante: the example of Guiniforte Solari», *Arte Lombarda*, 1986, pp. 94-100.

«I reject the myth of Bramante as a peerless intellectual giant, importing the Renaissance in architecture to Milan without any significant, prior, local contributions».

«We tend to see art through the eyes of such writer/artists as Aberti, Vasari, and Reynolds and, thereby, to accept, the following values: Renaissance art is better than Medieval; Classical art is more sophisticated than Gothic; the artist should associate with poets and orators; the intellectual is higher than the manual; 'ingenio' is superior to 'arte'; every artist surpasses his master; innovation and individualism are good 'per se'; and Florence is the 'fons et origo omnium bonorum».

Bramante introdujo en Milán nuevas formas y nuevos significados artísticos, y también un nuevo concepto del arquitecto como intelectual diseñador, pero la tradición arquitectónica milanesa era demasiado fuerte como para ser eliminada de un solo golpe; Bramante tuvo que adaptarse al sistema arquitectónico milanés, dejando un gran margen de iniciativa a los maestros de cantería que ejecutaban las obras.

El mismo hecho ha sido subrayado para las primeras obras romanas de Bramante, tales como Santa María della Pace y el Palazzo della Cancelleria: T. Caruncho¹⁰ ha señalado la imposibilidad del arquitecto de controlar el proceso de ejecución del claustro de Santa María della Pace; y los estudios de S. Valtieri¹¹ sobre la Cancelleria sitúan a Bramante más como consultor que como diseñador de todo el conjunto arquitectónico.

Todo esto induce a pensar que hacia 1500 el nuevo concepto del arquitecto propuesto por Bramante (a partir de las enseñanzas de Vitruvio y Alberti) está lejos de haberse impuesto; serán necesarios 30 ó 40 años todavía para que la figura del arquitecto se imponga radicalmente. El sistema de la cantería de origen medieval no podía ser abolido tan rápidamente, y todavía en 1500 mostraba su vitalidad u utilidad, y Bramante no podía prescindir ni prescindir del sistema tradicional. En la iglesia de Santiago intervino en una obra en la que hubo de convivir con importantes maestros lombardos, y lo finalmente construido sería un compromiso entre ambas sensibilidades.

Veamos en detalle la biografía de los maestros lombardos que intervinieron en la iglesia de Santiago para comprobar que Bramante actuó en compañía de otros «arquitectos» con personalidad propia. Bertolotti¹² afirma que en la Roma de Alejandro VI no se puede señalar más que dos verdaderos arquitectos lombardos, separándoles netamente de los restantes canteros: Graziadei Prato da Brescia y Pietro de Jenaro da Caravaggio.

El maestro Graziadei Prato da Brescia aparece en 1486 estimando la obra hecha por Lorenzo Marcellino y Nardo Gorgolino en San Lorenzo in Damaso, la iglesia inserta en el Palazzo della Cancelleria¹³. En 1492-93 se señala que había trabajado en la Loggia de las Bendiciones del Vaticano, denominándosele «architectori palatti apostolici». Intervino también en las obras del Castello de Sant'Angelo. Falleció en 1496 según consta en la inscripción colocada en Santa Maria del Popolo:

«GRATADEO PATAE ARCHITECTO NOBILISSIMO ET PONT. MAX. IN VATICANO AEDES ALTAQUE IN URBE OPERA ARTE EGREGIA INCULTUM SPLENDIDIOREM REDDIDIT VIX. AN. LX, M. VII. ANT. PRATA L. RAR. APOSTOLIC. SCRIBA PATRI. OPTIMO AC. B. M. POSUIT. MIIIIX KAL. AUG.».

Su hijo el Escribano Apostólico Antonio Prata Graziadei se ocupó después de concluir los pagos por obras que se le debían a él y a sus ayudantes o compañeros. Así en 1497 es el intermediario para el pago al maestro Fermo (a quien veremos más tarde en Santiago) por su obra en el Palazzo della Cancelleria¹⁴. Y así aparece en el documento de 1508 en Santiago de los Españoles.

Por tanto, Graziadei es un «arquitecto», como tal denominado, que ha trabajado en los Palacios Vaticanos y en la Cancelleria, en una labor supervisora que le pondría en contacto con Bramante. Falleció en 1496, y sabemos que la primera piedra de la ampliación de Santiago la colocaron los maestros Jachomino y Pietro el 14 de abril de ese año¹⁵. Graziadei por tanto no intervino en la ejecución de la obra, sino que su labor debió de ser preparatoria, a un nivel que estamos tentados de definir como el propio del «arquitecto» en el sentido de diseñador. La intervención de Bramante debió producirse en 1500, modificando el diseño general.

Junto a Graziadei actuó en Santiago otro maestro lombardo de importancia, que además de poder colaborar en el diseño, llevaría el peso de la dirección de las obras: Pietro de Jenaro da Caravaggio, también conocido como Perino da Caravaggio.

La primera noticia que tenemos de Pietro da Caravaggio es precisamente su asistencia a la colocación de la primera piedra de la ampliación de la iglesia de Santiago de los Españoles, en 1496. El 5 de octubre de 1499 él junto con Antonio de Sangallo, arquitectos «presenti, stipulanti et recipienti», y los maestros Giacomo Donnasono y Giacomo Scotti da Caravaggio, se obligaron a construir dos casas una en Nepi y otra en Civita Castellana. Entre 1509 y 1519 recibe pagos de la Cámara Apostólica, constando que trabajó en el puente de Sant'Angelo.

¹⁰ T. CARUNCHO: «Il chiostro de S. Maria della Pace: note e considerazioni alla luce del recente rilievo critico di precisione», en *Saggi in Onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat*, Coord. de S. Benedetti y G. Miarelli, Roma, 1987, pp. 293-300.

¹¹ S. VALTIERI: «La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, XXVII, 1982, pp. 3-25.

¹² A. BERTOLOTTI: *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*. 1.^a ed., 1881, Reed. 1985, pp. 26-27.

¹³ S. VALTIERI: *ob. cit.*, p. 21.

¹⁴ S. DANESI SQUARZINA: *Maestri Fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*. Roma, 1981, p. 241.

¹⁵ J. FERNÁNDEZ ALONSO: «Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI», *Anthologica Annu*, 6, 1958, pp. 18-19.



Fig. 2. Nave central.

El 28 de noviembre de 1519 estimaba, junto con Gian Francesco da San Gallo, una casa para el cardenal Arvellino Medici¹⁶. Testó el 14 de noviembre de 1520, y en su última voluntad quería que su cadáver fuera expuesto en Santa María del Popolo o en Santo Stefano Rotondo (dos iglesias importantes en la arquitectura del Quattrocento), y ser enterrado en esta última iglesia en una capilla que se debería hacer con 50 ducados que dejaba, siendo su heredero su sobrino Antonio, y uno de sus ejecutores testamentarios el ya citado Antonio Graziadei¹⁷. La iglesia de San Gregorio in Ripetta acogió una inscripción referente a su manda testamentaria:

«PERINUS JANVARIUS D. CARAVAGGIO ARCHITECTURA ET PIETATE PAVCIS SECVNDVS HABENDVS DIVI GREGORII SODALITATEM...».

Según Bertolotti, Pietro da Caravaggio fue nombrado el 25 de julio de 1512 Castellano de la Rocca de Ceperano, y debía tener buena amistad con Rafael. Nuevamente nos encontramos con que se trata de algo más que *capomuratori*, pues aparece junto a Sangallo y Rafael, es ennoblecido, posee abundantes medios económicos e incluso se enterra en capilla propia. Debemos considerarle como el continuador del taller de Graziadei, que

como éste, estaba conectado con «la gran arquitectura», interviniendo en las obras vaticanas tras su trabajo en Santiago de los Españoles.

Menos importancia parecen tener los otros dos maestros citados como encargados de las obras de ampliación de Santiago de los Españoles: Jacomino de Morcho y Guillermino de Jenaro.

Todo esto puede ayudar a explicar mejor el papel de Bramante en ésta y en otras obras donde su intervención es discutida. Como en la Cancelleria, en Santiago aparecen otros arquitectos con capacidad creadora, probablemente responsables de diseños de conjunto. La cuestión es delimitar hasta qué punto Bramante controlaba la totalidad de los detalles en el proyecto de una obra, o si en algunos casos se limitaba simplemente a «aconsejar». La polémica abierta en relación al Palazzo della Cancelleria puede extenderse a la iglesia de Santiago.

La obra realizada muestra precisamente una disparidad de criterios que pueden ser debida a la intervención de distintos maestros en la ampliación de la iglesia. Por una parte, la fachada a Plaza Nabona y la ampliación general de las naves podrían deberse a los maestros lombardos, mientras que el diseño de la Capilla Mayor po-

¹⁶ A. BERTOLOTTI: *ob. cit.*, pp. 286-287 y 39.

¹⁷ *Id.*, p. 288. Una biografía detallada por F. BATTISTI: «I comaschi a Roma nel primo rinascimento», *Arte e artisti del laghi lombardi. Vol. I. Architetti e scultori del Quattrocento*, coord. por F. Arslan, Como, 1959, pp. 3-61.

dría deberse a Bramante. Todo ello ha sido muy modificado, y de hecho la obra de Bramante sólo puede ser rastreada a través de un diseño de Sangallo algo posterior, como ha señalado F. Marias¹⁸.

La fachada a Plaza Navona es el preludeo a las grandes fachadas romanas del Cinquecento; y sólo por esta primera llamada a la monumentalidad ya merece ser resaltada. Pero junto a este aspecto innovador en la fachada original (pues actualmente está bastante modificada), se observan bastantes arcaísmos, sea en las proporciones, en el tipo de capitel empleado, en el no empleo del travertino para todo el conjunto, y sobre todo el no empleo de arcos para articular la composición. Bramante hubiera innovado, como innovó en el interior, en la Capilla Mayor, con capiteles toscanos en consonancia con la dedicación de la iglesia, y con un sistema adintelado y de casetones a lo romano imperial. Parece una obra inserta como una paréntesis dentro de un conjunto bastante arcaizante.

ANTONIO DA SANGALLO: LA PRIMACIA DEL ARQUITECTO

«Antonio da Sangallo il Giovane risulta così aggregato alla schiera di costruttori lombardi che lavoravano a Roma da più di mezzo secolo». Tal es el comentario que hace M.^a Luisa Ricardi¹⁹ acerca de la intervención de Sangallo en Santa María della Pace; y en efecto, cuando entra en escena Sangallo se encuentra con el predominio de los maestros lombardos, pero su actuación será decisiva para consolidar la primacía de la figura del arquitecto, en detrimento de los maestros de cantería tradicionales.

Es ahora, durante el segundo cuarto del siglo XVI, cuando se produce la disgregación entre los arquitectos proyectistas y los maestros ejecutores de las obras; cuando éstos se ponen totalmente al servicio de aquellos; cuando se implanta la dictadura del diseño.

La intervención de Antonio da Sangallo en la iglesia de Santiago de los Españoles ha sido estudiada hasta ahora a partir de un grave error respecto a la cronología²⁰. Todos los estudios consultados mencionan que la Capilla de Santiago (también llamada Capilla Serra) fue construida entre 1517 y 1523, cronología que nos parece errónea, por cuanto la capilla aparece perfectamente documentada.

Hubo un primer diseño del maestro de cantería de la iglesia, Julio de Merisi, pagado en diciembre de 1545: «Item a Maestro Julio murador por las vezes q. a ydo a ver las casas de Santiago y lo q. hizo en el Deseño de la Capilla de Santiago»²¹.

Pero al año siguiente, en septiembre, se paga por la llamada a consultas a Sangallo, en relación con la capilla: «Ite. a Sangallo q. fue llamado a consultar sobre la capilla»²².

Es evidente que hubo un primer diseño de Julio de Merisi en 1545, luego sustituido por el de Antonio da Sangallo pagado en 1546, el año de su muerte, conservándose varios dibujos de éste para la capilla²³.

Por consiguiente, la primera intervención de Sangallo consistió en diseñar la reforma general de la iglesia en 1525. Un análisis detallado de la estima de los trabajos efectuados en la iglesia en ese año²⁴ muestra que las obras realizadas consistieron en una amplia reforma de las naves laterales, ensanchándolas, para hacerlas coincidir con la mayor anchura de la cabecera bramantesca. Pero los materiales sería simplemente reutilizados, sin dejar margen a innovaciones. Así, en cada uno de las dos naves laterales se rehicieron los cuatro pilares más antiguos situados en los muros laterales de la iglesia, volteándose todos los arcos fajones correspondientes y las bóvedas. La capilla de San Ildefonso fue rehecha, realizándose sobre muros antiguos, suprimiéndose la deformidad de la entrada de dicha capilla que quedada entre las dos partes de la iglesia, el cuerpo de la iglesia de Rossellino y la cabecera bramantesca.

La obra realizada responde a un compromiso entre el ambicioso plan original de Sangallo (U.905 A) y el pragmatismo de la clientela. El plan de Sangallo corregía el desequilibrio provocado en la iglesia por Bramante al acentuar este la cabecera. Sangallo tendía a centralizar el espacio situando una gran cúpula en la nave mayor, con lo cual resolvería el problema de la luz, siempre acuciante en esta iglesia. Parece claro también que privilegiaba a la capilla de San Ildefonso, concediéndole una primacía espacial. Pero su plan suponía que para privilegiar a esta capilla había que suprimir otras; y además habría que rehacer todos los pilares de la nave central de la iglesia, además de voltear la cúpula. Demasiado costoso. Para la clientela bastaría con ensanchar las naves laterales e introducir algunas reformas en la cabecera.

El precio del compromiso alcanzado entre el plan de Sangallo y las ideas de la clientela es que la iglesia siguió siendo oscura. Y por otra parte, la marcada disposición

¹⁸ F. MARIAS: *ob. cit.*

¹⁹ M.^a L. RICARDI: «La chiesa e il convento di S. Maria della Pace», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, XXVI, 1981, pp. 5-81.

²⁰ F. RUSSO (*Nostra Signora del Sacro Cuore*, Roma, 1969, p. 40), señala la fecha 1517-23. G. SPAGNESI, [«I disegni dell'architetto Luca Carimini (1830-1890)», *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura*, 25, 1979, pp. 51-56] da la fecha de 1517. J. FERNANDEZ ALONSO: *ob. cit.*, señala que los frescos de la capilla son obra de Pellegrino da Modena, fallecido en 1523. Armellini no señala fecha alguna. Luigi SALERNO (en AAVV: *Piazza Navona. Isola dei Pamphilj*, Roma, 1970, pp. 257-267) dice que se terminó en 1525, tal vez confundiendo con la obra de remodelación de la iglesia, que data, según él, de 1522-23.

²¹ AOP, *Libro Camarlengo*, 516.

²² AOP, *Libro Camarlengo*, 517.

²³ Uffizi U-A1415 r. y U-906 A. Sobre la capilla véase entre otros E. TORMO: *Monumentos españoles de Roma*. Roma, 1940, pp. 109-127.

²⁴ AOP, *Libro Camarlengo*, 503.



Fig. 3. Interior hacia los pies, c. 1450.

longitudinal de la capilla de Santiago, diseñada por Sangallo en 1545-46, está condicionada por la necesidad de conducir directamente la luz del ventanal a las naves de la iglesia. Pero la propia capilla era ya oscura en 1600 (por efecto de la ampliación en altura de las casas circundantes) y se dispuso entonces la construcción de una linterna:

«Item q. se haga una linterna en la Capilla del Apostol Sanctiago en la buelta y boveda de arriba para q. de luz a la dha. Capilla q. esta muy oscura»²⁵.

Hemos visto cómo Antonio da Sangallo se impuso a las pretensiones arquitectónicas de Julio de Merisi, un maestro de cantería lombardo que pretendía llegar a ser arquitecto.

Julio de Merisi da Caravaggio representa la segunda generación de canteros lombardos en Santiago de los Españoles (junto con Jacobo Corto da Caravaggio); permanece ya como personal fijo al servicio de la congre-



Fig. 4. Capiteles, c. 1450.

gación española y llega a titularse «arquitecto» al final de su vida.

Su biografía conocida comienza en 1535, cuando hace junto con Jacomo da Brescia una estima de la obra que había hecho su paisano Francesco de Mangoni²⁶. En 1543, junto con Aristotele da Sangallo, estimaba obras hechas por los entalladores por orden de la Cámara Apostólica²⁷. En ese mismo año le encontramos ya trabajando en la obra de unas casas propiedad de Santiago de los Españoles²⁸. Dos años después se le pagaba por visitar las casas de dicha iglesia española y por el diseño de la capilla Serra. En 1546 continuaba trabajando en las obras de estas casas de Santiago, junto al maestro Fermo²⁹. Por entonces actuaría ya como supervisor de las obras, las cuales serían ejecutadas manualmente por los maestros canteros Jacobo, Juan Pietro y Cristofano³⁰. Entre 1546 y 1549 trabajó en las fortificaciones

²⁵ AOP, *Congregaciones Generales...*, 1193, fol. 51 vuelto. 30-VII-1600.

²⁶ A. BERTOLOTTI: *ob. cit.*, p. 44.

²⁷ *Id.*

²⁸ *Libro de Cuentas de la Congregación*, 514, fols. 32 vuelto y 37 vuelto.

²⁹ *Libro de Cuentas de la Congregación*, 517, fol. 63 vuelto.

³⁰ *Libro de Cuentas de la Congregación*, 516, fol. 15 vuelto.

del Borgo de Roma, datando su última paga del 9 de enero de 1552³¹. En 1555 hizo la «Visita General» de las casas de la comunidad española, junto con Fermo de Martenis³². Se sabe que aún vivían el 26 de abril de 1566, y que habitaba en Campo Marzio.

Jacobo Corto da Caravaggio representa también la generación de canteros acogidos a una institución que les proporciona seguridad laboral, y sólo se dedica ya al mero trabajo manual. Comienza trabajando con Pietro da Caravaggio, y en realidad parece ser su sucesor en Santiago desde 1520 aproximadamente. Su principal trabajo consistió en ejecutar la reforma de la iglesia de Santiago, bajo la dirección de Antonio da Sangallo.

Aparece en 1503 (10 de octubre) trabajando junto a Pietro da Caravaggio en las obras del patio del Hospital de Santiago. No vuelve a aparecer hasta el 22 de septiembre de 1507 trabajando en Santiago hasta 1525 en estas obras de casas y en la reforma de la iglesia de este último año³³.

LA CONTRARREFORMA: EL RETABLO MAYOR Y SU TABERNACULO

Durante la primera mitad del siglo XVI, particularmente a partir del segundo tercio de siglo, se produce una revalorización del culto al Santísimo Sacramento. Recientemente³⁴ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos ha recordado las distintas disposiciones que en el ámbito eclesiástico italiano ordenaron la colocación del tabernáculo en el centro del altar mayor, y las intervenciones arquitectónicas de Vasari en relación con esta nueva valoración de retablos y tabernáculos.

Es en este contexto contrarreformista como hay que analizar la construcción del retablo mayor y del tabernáculo de la iglesia de Santiago de los Españoles, comenzado en 1537. El retablo marmóreo será obra de los maestros *scarpellini* Doménico Roselli y Joanne Paolo Pianetti, con la colaboración del maestro «muratore» Julio de Merisi³⁵. Pianetti trabajaría después en la basílica de San Pedro a las órdenes de Juan Bautista de Toledo³⁶.

En 1551, el año de las disposiciones del Concilio de Trento, el español Gaspar Becerra comenzaba el tabernáculo del altar mayor, ayudado por su criado Francisco:

«Iten di a bezerra beynte cinco scudos de oro a buen cuento die 15 Junii por el tabernaculo del Santissimo. Sacramento».

«Iten di a fraco. criado de Vezerra cinco escudos a buen cuento por el tabernáculos».

«Iten pague a Vezerra quinze escudos y se pago el dorar la cuestodia»³⁷.

Gaspar Becerra, pintor y escultor, figura en la Academia de San Lucas de Roma entre 1540 y 1550, y volvió a España en 1557.

LA CONTRARREFORMA: REORDENACION DE LA CAPILLA MAYOR

En enero de 1567 se procede a derribar la Capilla Mayor de la iglesia, anulando la obra de Bramante, y en febrero del mismo año se rehace con nuevo diseño³⁸.

Aunque Julio de Merisi es el arquitecto (citado ahora como tal) de la iglesia encargado de trazar las obras de casa de la comunidad española³⁹, el diseño de la nueva cabecera se debe a un español:

«E. pague al sobrestante de la obra quiera un español el qual dio la traça como se habian de hacer los dichos pillares tres sos a buen cuento de quatro jornadas que habia andado».

«este día di a un ayudante que le ayudo estos dias y otro ayudante dos dias que son seis jornadas a dos Julios y medio que montan quinze julios»⁴⁰.

¿Quién era este español? El único candidato posible es el Padre Bartolomé de Bustamante, de la Compañía de Jesús, quien en 1565-66 emprendió su sengudo viaje a Roma para asistir a la segunda Congregación General de los Jesuitas, donde como miembro de la Comisión dictaminadora sobre la construcción de edificios de la Orden, elaboró los decretos pertinentes a esta materia; y en 1566-67 emprendió el regreso a España⁴¹.

Ningún otro arquitecto español nos es conocido en estas fechas en Roma; el Padre Bartolomé de Bustamante pudo haber dado la traza hacia la Navidad de 1566-67, y dado el escaso tiempo que permaneció en Roma, nos parece muy significativo que coincida con el momento de la traza de la reforma de la iglesia de Santiago; de haber sido otra la fecha de dicha reforma no habiéramos encontrado ningún candidato español. Pero todo esto no deja de ser una hipótesis, a la que se posible poner todo tipo de objeciones, si bien el propio análisis de la obra construida podría reforzar la hipótesis propuesta.

Con la reforma de la cabecera de Santiago de los Españoles se abandonaba la tendencia de Sangallo a cen-

³¹ A. BERTOLOTTI: *ob. cit.*, pp. 50-52.

³² AOP, *Libro 1645*.

³³ AOP, *Libro Camarlengo*, 496, 497, 501, 502, 503.

³⁴ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. II, 1990, pp. 151-172.

³⁵ *Libro Camarlengo*, 511, año 1537.

³⁶ P. PECCHIAI: *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Roma, 1950, p. 86.

³⁷ AOP, *Libro Camarlengo*, 522, junio y agosto de 1551.

³⁸ AOP, *Libro Camarlengo*, 539.

³⁹ AOP, *Libro Camarlengo*, 539, enero.

⁴⁰ AOP, *Libro Camarlengo*, 539, febrero.

⁴¹ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. Roma, 1967.

tralizar la iglesia, y, en sintonía con los ideales de la Contrarreforma, se primaba el desarrollo de la cabecera. La Capilla Mayor quedaba aislada de las laterales, reflejando una de las preocupaciones de la arquitectura jesuítica.

Rodríguez de Ceballos⁴² ha señalado el influjo que la arquitectura romana del quattrocento ejerció en la obra de Bartolomé de Bustamante a partir de su primer viaje a Roma en 1536.

En la iglesia de Santiago de los Españoles tendría la oportunidad de integrarse en una iglesia *quattrocentista*, teniendo que respetar el orden seudoclásico de los pilares de las naves, pero introduciendo también el sobrio lenguaje arquitectónico de mediados del *Cinquecento* para crear una especie de coro en la cabecera. No parece tratarse de la obra de un arquitecto de segunda fila, sino de alguien con la suficiente personalidad como para conseguir finalmente transformar la unidad estilística de la iglesia, algo que no habían podido lograr los arquitectos que le precedieron. El arquitecto de esta reforma de la iglesia parece tener una idea clara de los fines que pretendía y de los medios necesarios para llevarlos a cabo.

De la obra se encargó el maestro Jacomo, con un «ayudante» y dos «garzones», así como dos *scarpellini* (probablemente el principal sería Janucio); y a finales del mes de marzo de 1567 la obra ya estaba terminada, con una inusitada rapidez de ejecución.

EL ARQUITECTO COMO EMPLEADO DE LAS CORPORACIONES

Durante la segunda mitad del siglo XVI los arquitectos buscan la estabilidad en el empleo, no ya a partir de las propias organizaciones profesionales (en crisis tras la irrupción de las ideas contenidas en los tratados de Vitruvio y Alberti) sino incorporándose al esquema de trabajo de la clientela, como empleados estables de corporaciones que garantizan un trabajo continuo y un sueldo anual fijo. Tal situación es todavía precaria y los arquitectos se ven obligados a trabajar de esta manera para varias corporaciones con el fin de garantizarse un sueldo aceptable.

La iglesia y hospital de Santiago aparece en este sentido como una organización modélica, por cuanto su participación en el negocio inmobiliario necesitaba de la presencia continua de arquitectos cada vez más profesionalizados.

En 1555 Julio de Merisi da Caravaggio era ya considerado como arquitecto de la iglesia de Santiago, culminando una larga carrera como maestro de cantería. En 1560 tenía que compatir el cargo con un nuevo arquitecto, Cipriano da Prata, encargado de las obras de las casas propiedad de Santiago de los Españoles⁴³, y



Fig. 5. Antonio de Sangallo: Capilla de Santiago.

quien en 1562 ya era su único arquitecto, cobrando como tal su salario. Además de las obras de las casas, en 1563 se encargó del diseño y construcción de unas «cámaras» sobre la iglesia para habilitar dependencias⁴⁴. Se trataba de una obra pequeña que importó la adquisición de 8000 ladrillos, y que tal vez contribuyera a arruinar algunas bóvedas de la iglesia, aconsejando la reforma de la Capilla Mayor.

Cipriano da Prata aparece reseñado en las cuentas de Santiago por última vez en marzo de 1566. No era el único cargo que tenía, pues se sabe que el 20 de noviembre de 1564 ocupaba el puesto de arquitecto de la iglesia de Santa María Supraminerva, tras el fallecimiento de Guidetto Guidetti, el ayudante de Miguel Ángel⁴⁵.

En julio de 1569 la congregación española llama a Gianchinto Barozzi Vignola (hijo del más conocido Ja-

⁴² *Id.*, p. 305.

⁴³ AOP, *Libro Camarlengo*, 531, año 1560, febrero y agosto.

⁴⁴ AOP, *Libro Camarlengo*, 535, año 1563, octubre.

⁴⁵ P. PECCHIAI: *ob. cit.*, p. 23.

⁴⁶ AOP, *Libro Camarlengo*, 41, julio de 1569.

copo Barozzi, Vignola) para defenderse de la actuación de las «Maestros de Estrada» (encargados del control urbanístico), que querían derribar algunas casas «por el decoro de la ciudad»⁴⁶.

Nuevamente intervino en el mes de noviembre, y en esta ocasión frente al arquitecto Jerónimo Valperga, nombrado para representar a la parte contraria⁴⁷. Similar actuación se señala en diciembre de 1571⁴⁸.

Gianchinto Barozzi es sin duda un personaje de toda confianza para los españoles. Sabemos que en septiembre de 1580 dirigió un memorial al Rey exponiéndole su plan para conquistar el Imperio Turco⁴⁹, plan que debía ser comentado en Roma sólo «de suoi confidenti», no más de diez personas ni menos de tres. Esta relación de confianza debía extenderse al padre Jacopo Barozzi, encargado de examinar las diversas trazas de la iglesia del Monasterio del Escorial junto con Gregorio XIII, si bien rehusó trasladarse a España alegando su avanzada edad⁵⁰. Y no olvidemos que en estos años existieron abundantes conflictos entre Roma y España, y es en este ambiente de desconfianza mutua donde la familia Vignola parece encontrarse del lado español.

GUILLERMO FERRÁN: LA PROFESIONALIZACIÓN DEL ARQUITECTO

En 1571 el arquitecto portugués Guillermo Ferrán se encargaba de la obra del coro de la iglesia de Santiago de los Españoles, dentro de la Capilla Mayor construida por el anónimo arquitecto español, supuestamente Bartolomé de Bustamante. Dos años más tarde, en 1573, Guillermo Ferrán aparece ya como el arquitecto de la iglesia, cobrando su sueldo anual. Fue arquitecto de la iglesia hasta su fallecimiento en 1597, y su fidelidad a la institución se refleja en el hecho de que la dejara por heredera de sus bienes.

Sus competencias quedan claramente expresadas desde el principio; así en 1573 se le paga su sueldo de doce escudos «por razón de las obras que ha ordenado y trazado y asistido a ellas con los oficiales que las han hecho este año en el hospital, escaleras y cocinas y conductos de los tejados y por lo que un ocupado en servicio de la iglesia en ber las casas»⁵¹.

La congregación española necesitaba un arquitecto altamente profesionalizado para hacer frente a los nuevos problemas que se planteaban. Por ejemplo, en 1578 Guillermo Ferrán figura como *mensurator* por parte de la

iglesia de Santiago para tasar «las tres casa desta iglesia que (Vicentio Lavayana) tomo por la Bulla para incorporar en su palacio de la estrada Paulina en el Rion del Puente»⁵². Es decir, la aplicación de la Bula «Quae publice utilia», de 15 de octubre de 1574, que autorizaba y promovía la ampliación de los grandes palacios expropiando las pequeñas propiedades, tuvo efecto inmediato, y causó una verdadera revolución en el mundo inmobiliario (y también en la arquitectura palacial, volcada ahora a la monumentalidad); y por todo ello se necesitaba a un verdadero profesional, a un arquitecto, para defender los derechos de la iglesia de Santiago.

Guillermo Ferrán era un portugués que trabajó un tiempo en España, en Extremadura. Su profesionalidad fue altamente apreciada en los ambientes arquitectónicos romanos del último cuarto del siglo XVI⁵³, apareciendo inmerso en el ambiente arquitectónico romano en un momento en el que la arquitectura muestra un interés por el color y la riqueza de materiales.

En torno a los años 50 del siglo XVI se desarrolló el interés por los mármoles de colores formando diseños geométricos o figurativos. Pero es con la Capilla Gregoriana en San Pedro (1572-83) donde Giacomo della Porta inicia la gran serie de capillas decoradas con mármoles encastrados. Hacia 1585 Carlo Maderno realiza la decoración de la Capilla Sistina en Santa Maria Maggiore (que había diseñado Fontana): es la primera capilla que otorga a los mármoles encastrados una fuerte preponderancia decorativa, contribuyendo los propios mármoles a obtener un óptimo efecto lumínico⁵⁴.

La Capilla de la Resurrección en Santiago de los Españoles es buen ejemplo de capilla privada en la que toda la superficie aparece recubierta de mármoles siguiendo juegos geométricos, reservando la bóveda para la pintura. Guillermo Ferrán se encargaría seguramente de construirla, tras haber sido fundada y dotada en 1586 por el también portugués Antonio de Fonseca.

Vemos pues a los arquitectos encargándose tanto de obras altamente sofisticadas como de pequeñas intervenciones en obras de tono menor. Medir y tasar, estimar, son ocupaciones habituales en los arquitectos de estos momentos. Vitaliano Tiberia⁵⁵ ha escrito a propósito de Giacomo della Porta:

«Con il Della Porta trionfa la figura dell'architetto professionista che sostituisce l'architetto genio espresso dal Rinascimento, tant'è vero che, nel 1592, egli darà un saggio delle sue teorie riguardanti il profitto negli immobili, discutendo di censo redimibile annuo, di percentuale modificabile a seconda dei miglioramenti di un immobili»

⁴⁷ *Id.*, noviembre.

⁴⁸ AOP, *Libro Camarlengo*, 543, diciembre de 1571.

⁴⁹ Archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede, leg. 9, n.º 7, fols. 125-158.

⁵⁰ Giovanni CANEVAZZI, en VVAA: *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi pubblicati nel IV Centenario dalla Nascita*. Vignola, 1908, p. 345.

⁵¹ AOP, *Libro Camarlengo*, diciembre de 1573.

⁵² AOP, *Libro Becerro*, A-60, fol. 107.

⁵³ P. PECCHIAI: *ob. cit.*, pp. 254 y 280.

⁵⁴ Filippo M. TUENA: «I marmi commessi nel tardo rinascimento romano», en *Marmi antichi*, coordinado por G. Borghini, Roma, 1989, pp. 90 y 92.

⁵⁵ V. TIBERIA: *Giacomo della Porta un architetto tra Manierismo e barocco*, 1974, p. 13.



Fig. 6. Capilla Mayor. Anónimo Español.



Fig. 7. Cabecera. Nave del Evangelio.

le, di valutare nella vendita di una casa il frutto della pigione... se ne cava presentandosi insomma come un vero consulente tecnico». Cuestiones éstas del máximo interés para la iglesia española, propietaria de un alto número de inmuebles en alquiler.

El propio Giacomo della Porta acudirá en 1581 a la iglesia de Santiago para supervisar el diseño de la obra del Hospital y la casa de los capellanes⁵⁶. Y veamos también que uno de los entalladores empleados por Giacomo della Porta como técnico en mármoles en las obras de la Capilla Gregoriana, Mateo del Castello, trabajó también en la iglesia de Santiago en 1592. Como a lo largo de toda su historia, se observa ahora que la arquitectura de la iglesia de Santiago aparece plenamente relacionada con la vanguardia arquitectónica romana.

La actividad de Guillermo Ferrán llena casi totalmente el último cuarto del siglo XVI en la iglesia de Santiago. Testó en 1598, falleciendo poco después⁵⁷.

ARQUITECTURA: ARTE Y NEGOCIO. LA ÉPOCA DE FLAMINIO PONZIO

A propósito del arquitecto Martino Longhi el viejo, Luciano Patetta ha escrito⁵⁸:

«Quando il Longhi comincia a lavorare definitivamente a Roma, la Città attraversa un periodo di crisi politica e economica, alla quale corrisponde però una notevolissima attività edilizia. Il settore edile diventa, di fatto, la principale, se non l'unica, industria veramente redditizia».

⁵⁶ AOP, *Libro Camarlengo*, 553, junio 1581: «El dicho día (28) pague por otro mandato fecho a 21 deste ppio. mes escudos dos de moneda a guillermo ferran architeto de Sanctiago para darlos a Jacobo de la porta architeto de la fabrica que se haze de hospital y casa de capeleanes».

⁵⁷ V. TIBERIA: *ob. cit.*, p. 116. AOP, *Libro Camarlengo*, 564, agosto de 1592.

⁵⁸ L. PATETTA: «A un passo dalla genialità», en catálogo de la Exposición *I Longhi. Una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco*. Milano, 1980.

En este proceso de verdadera especulación urbanística las corporaciones religiosas jugaron un papel sumamente importante, como acaba de poner de manifiesto Deborah Nelson Wilde para el caso de la «Arciconfraternità della Sma. Annunziata»⁵⁹.

La iglesia de Santiago estaba sin duda a la cabeza del proceso de activación del negocio edilicio; sus numerosas propiedades en alquiler eran la base de su sustento económico. Un memorial redactado en 1630 resume esta historia⁶⁰:

«... el año 1484 hasta el 1500 tuvo de renta solamente 800 (escudos) la qual se aumento hasta el 1525 a 1900 y hasta el año 1550 a 2086 el qual año el Principe Rey de España Abuelo de V. Magd. hizo merced y limosna de 534 para ayuda de los grandes gastos que se hazen en alojar los peregrinos que vienen a ganar el Jubileo del año Santo (en este tiempo creció muy poco la hacienda por aver sucedido el saco y como la ciudad quedó tan trabajaba y despoblada, la renta se disminuyó mucho, por consistir toda ella en alquiler de casas). De dicho año 1550 hasta el 1575 se aumento dicha renta a 4550 y deste se saca esta relación. De dicho año 1600 hasta el pasado de 1629 se ha aumentado dicha renta a 9200 como parece por las cuentas, que se an tomado al carlengo de dicho año. Cuyo aumento consiste en seis casas muy lucidas, que se an fabricado de nuevo en diversas partes de la ciudad, quel Cor. Losada hasta ahora no a visto por no saber las calles della; en la compra de otras y reparo de las antiguas, que en todo ello se avra gastado mas de cinquenta mil escudos, destos los diez y seis mil eran legados que an dexado personas devotas y lo restante ha sido de buena y diligente administracion...».

Los arquitectos de fines del siglo XVI se adaptan a esta situación incorporándose al mundo de los negocios. Furio Fasolo⁶¹, comentando la obra del arquitecto Hieronimo Rainaldi, escribe:

«Tutti, esclusi il Volerra e il Mascherino, in misura più o meno vasta rivestono la qualifica di gestori, anche economici, del lavoro: 'expensores operis', o fanno parte di 'clan', a loro modo, industriali».

El propio Furio Fasolo distingue dos grandes grupos de arquitectos en este momento: De una parte los «morali», pintores-arquitectos herederos de Vignola, Ammannati, Vasari y Ligorio, es decir, Mascherino, Volterra y Rainaldi. De otro lado, los «clan lombardi di affari», con Fontana a la cabeza; y aquí situaríamos nosotros también a Flaminio Ponzio, entre los «negociantes».

Flaminio Ponzio (Milán, 1560-Roma, 1613) aparece en Santiago de los Españoles como arquitecto de la iglesia en 1598, sustituyendo a Guillermo Ferrán. Al igual que éste, vive en una casa perteneciente a la iglesia de Santiago; pero más tarde, cuando triunfe plenamente como arquitecto, se construirá su propia casa.

Fue encargado por la iglesia de Santiago de los Españoles de revisar el papel que la iglesia debía jugar respecto a Plaza Navona, revisión que culmina en el mandato que recibe el 22 de noviembre de 1602: «mudar el Altar mayor hazie la calle de la Sapiencia y la puerta mayor a la plaça Navona»⁶². También, en 1605, fue encargado de remodelar todas las fachadas de las casas que junto a la iglesia se abrían a Plaza Navona. Con ello comienza un nuevo capítulo del arte, el urbanismo barroco.

Flaminio Ponzio llevó a cabo todos sus cometidos con un carácter masivo, con una gran cantidad de medios a su disposición, de ahí que su actuación en el medio urbano sea muy importante; las obras en las casas no son ya sólo meros remiendos, sino intervenciones radicales.

Su estilo se caracteriza sobre todo por la corrección arquitectónica, sin estridencias⁶³.

Este estilo sobrio, austero y monumental, muy similar al de Fontana, le conduciría al éxito, especialmente como arquitecto papal.

Santiago de los Españoles en Roma termina así su historia renacentista como la comenzó, con la actividad de unos arquitectos siempre relacionados con la gran arquitectura del papado. La arquitectura «menor» de Roma aparece de esta forma mucho más relacionada con la «gran arquitectura», lejos de ser dos mundos separados o enfrentados.

⁵⁹ D. NELSON WILDE: *Housing and urban development in sixteenth Century Rome: The properties of the Arciconfraternità della SS.ma Annunziata*. New York University, 1989.

⁶⁰ AOP, *Libro 52 (Diversas Cartas y Despachos)*, agosto de 1630.

⁶¹ F. FASOLO: *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570, 1655 e 1611, 1691)*. s.f.

⁶² AOP, *Libro de Congregaciones*, 1193, fol. 96.

⁶³ L. CREMA: «Flaminio Ponzio architetto milanese a Roma», en *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'architettura*. Milano, 1940, pp. 281-308; p. 308.

Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.
Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Los decretos del Concilio de Trento sobre la misa y la veneración del Santísimo Sacramento estimularon la transformación del espacio de las iglesias gracias a la supresión de la sillería coral en el centro de la nave y la aproximación del altar al público. Ejemplo temprano de esta renovación fue la catedral de Granada, pero el más significativo estuvo en los proyectos de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid y para Santa María de la Alhambra (Granada). La solución del retro-choir a la italiana fue más frecuente en Portugal que en España. Los tabernáculos donde se expone el Santísimo Sacramento recibieron una importancia especial: unas veces fueron autónomos, sustituyendo a los retablos tradicionales, otras ocuparon un lugar prominente en el retablo. Tanto en uno como en otro caso el ara del altar y el tabernáculo se convirtieron en el punto focal de todo el espacio del templo.

SUMMARY

The decrees of the Trento Council about the mass and worship of the Holy Sacrament encouraged the space in churches being transformed by eliminating the choir stalls in the center of the nave and approaching the altar to people. An early example of this reorganization was Granada Cathedral but the most significant was in Juan de Herrera's projects for Valladolid Cathedral and for Santa Maria de la Alhambra (Granada). The solution of a retro-choir, in the Italian manner, was more frequent in Portugal than in Spain. The tabernacles where the Holy Sacrament is exposed merited special importance: sometimes they were autonomous, replacing the traditional altarpieces, others they occupied a prominent place in the altarpiece. In both cases the altar stone and the tabernacle became the focal point of the whole space in the temple.

El Concilio de Trento fue definiendo a lo largo de sus diversas sesiones una serie de puntos relativos al uso y al culto del Sacramento de la Eucaristía, defendiendo las posiciones tradicionales frente a las desviaciones de las distintas heterodoxias. En la sesión XIII estableció la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía en virtud de la transubstanciación, decretando en el canon cuarto la licitud del culto y de la veneración del Santísimo expuesto en el tabernáculo; en la sesión XXII definió la misa no como mero recuerdo de la cena pascual sino como

renovación permanente del sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, estatuyendo en los cánones correspondientes su celebración frecuente como el punto culminante del culto cristiano; finalmente en el más conocido decreto de la sesión XXV sobre la legitimidad de las imágenes sagradas, aunque el concilio no aludió expresamente a la arquitectura, implícitamente supeditó sus valores puramente artísticos al servicio de la piedad, del culto y de la liturgia¹. Todas estas cosas hubieron de influir por diversos caminos en la transformación de la

¹ Anastasio MACHUCA DIEZ: *Los sacrosantos ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, Madrid, 1905, pp. 126 y ss., 240 y ss. y 355 y ss.

vieja arquitectura o en la configuración de unos espacios nuevos en los que el criterio prevalente fuera su acoplamiento al culto católico en los países obedientes al concilio, y concretamente en su acomodación al culto eucarístico, punto del que voy a tratar en este trabajo en referencia a España y Portugal.

Por ejemplo en Florencia Giorgio Vasari desmontó los «tramenzi» o cancelas medievales de las iglesias de Santa Maria Novella y de Santa Croce, que ocupaban buena parte de sus respectivas naves, trasladando los coros monásticos desde allí al ábside y colocándolos detrás del altar mayor. Esta operación quirúrgica, que no se realizó sin protestas del público más tradicional, tuvo en cambio la ventaja de dejar las naves de las citadas iglesias desembarazadas y libres de estorbos para que desde ellas pudiera ser contemplado diáfano el altar por parte de los fieles que asistían a la misa o a la adoración del Santísimo Sacramento expuesto en el tabernáculo. El propio Vasari indicaba este propósito expresamente con las siguientes palabras: «Si faccia il coro dietro l'altare, tirando esso altare aliquanto dinnanzi, e ponendovi sopra un nuovo ricco tabernacolo per lo SS. Sacramento»². Con ello pretendía dos cosas: que al encontrarse el coro frente al altar mayor, separado de los fieles por el «Tramezzo» o «Iubée»³, la iglesia entera no continuase siendo un recinto reservado exclusivamente al uso del clero; y que, colocando el altar en el comienzo del ábside, aquel quedase situado lo más cerca posible de la congregación de los fieles no sólo para que pudieran contemplarlo mejor, sino también para incitarles a una participación más activa en la liturgia de la misa y en el culto del Santísimo Sacramento. Esto sucedía en 1654, recién terminado el Concilio de Trento, y por orden del gran duque de Toscana Cosimo I, quien actuó de esta manera, según atestigua también Vasari, como y en cualidad de príncipe católico que ponía en práctica sus directrices. En efecto el concilio había urgido a los príncipes seculares a poner en ejecución todas y cada una de las normas que había dictado. Sabemos, por otra parte, que esta operación de «aggiornamento» litúrgico fue llevada a cabo en otras iglesias florentinas como las del Carmine, Ognisanti y Santa Trinitá⁴. Vasari por su cuenta realizó una operación semejante en la antigua abadía de las Santas Flora y Lucila de Arezzo, a la que remozó cuando le fue concedido el ábside para capilla sepulcral de su familia⁵.

En realidad esta solución de colocar el coro detrás del altar mayor fue adoptada en iglesias de nueva construcción fabricadas por órdenes monásticas que estaban obligadas por sus constituciones y estatutos a recitar las horas canónicas en comunidad. Al encontrarse la sillería

coral al fondo del ábside, separada o no por una pantaña de columnas del altar mayor, no embarazaba la nave, dejándola libre para que fuese ocupada por los fieles. El altar con el sagrario y tabernáculo del Santísimo Sacramento era de este modo perfectamente visible tanto por el clero como por el pueblo, quedando además aislado para celebrar en él, con la mayor comodidad, tanto los ritos de la misa como la reserva, exposición y veneración de las especies eucarísticas. Ejemplos muy conocidos fueron en Venecia el Redentore, iglesia entregada a una comunidad de religiosos capuchinos, y San Giorgio Maggiore, de padres benedictinos, ambas hechas por Palladio. En Milán las iglesias construidas por Galeazzo Alessi, a saber San Vittore al Corpo para los padres Olivetanos y San Barnaba para los barnabitas, siguieron un parecido esquema que obedecía a la misma comunidad de intenciones⁶. Cuando los jesuitas levantaron el templo del Gesù en Roma no se vieron precisados a emplear esta fórmula pues por sus especiales estatutos no estaban obligados al rezo comunitario de las horas canónicas en el coro al objeto de disponer de todo el tiempo para sus actividades docentes en los colegios y pastorales en las iglesias, por lo que se separaron decididamente de las costumbres de las órdenes medicantes y monásticas. La tipología de sus iglesias, sin coro, diseñadas exclusivamente en función del culto, de la predicación y de la administración de los sacramentos, fue por eso la preferida en las construcciones que subsiguieron a la Contrarreforma.

San Carlos Borromeo, siguiendo una costumbre establecida por Mateo Ghiberti, obispo de Verona, ordenó que en adelante el tabernáculo del Santísimo se colocase en el centro del altar mayor del templo, no en una capilla secundaria y ni siquiera a un lado del presbiterio, como hasta entonces había sido lo ordinario. El altar mayor debía, a su vez, ocupar el centro del ábside de una manera destacada, elevado sobre una escalinata, a fin de que fuese convenientemente visible desde el aula congregacional. Por ello, y no sólo por el simbolismo que implicaba, aconsejó que la iglesia fuera de planta de cruz latina, pues el esquema procesional de la primitiva basílica cristiana desembocaba axialmente en el altar mayor del presbiterio, subrayando de este modo su importancia como punto culminante del templo. En cuanto al coro, donde lo hubiera, se podía situarlo frente al altar mayor por respeto a la vieja tradición, pero también era factible ubicarlo en el ábside, rodeando el altar, conforme lo requería el desembarazo de la nave para que la congregación de los fieles la pudiese ocupar enteramente y encontrarse, así, más cercana física y psíquicamente del altar donde se celebraban los ritos litúrgicos y sacramen-

² Giorgio VASARI: *Opere*, edición a cargo de Gaetano Milanesi, VII, pp. 709-11, Florencia, 1882.

³ M. B. HALL: «The Ponte in S. Maria Novella reconstructed: the problem of the Rood Screen in Italy», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII (1974), pp. 157 y s.; Id.: «The Tramezzo in Santa Croce reconstructed», *The Art Bulletin*, LV1 (1974), pp. 325 y ss.

⁴ Christian ISERMEYER: «Il Vasari e il restauro delle chiese medievali», *Studi Vasariani*, Florencia, 1950, pp. 229 y ss.

⁵ G. VASARI: *Opere*, ed. cit., I, p. 475; Maria Teresa BARTOLI: «La Badia delle ss. Flora e Lucilla in Arezzo», *Studi e documenti di architettura*, n.º 6 (1976), pp. 27 y ss.; Domenico TADDEI: «Gli antecedenti stilistici della Badia di ss. Flora e Lucilla», *ibid.*, pp. 39 y ss.

⁶ James S. ACKERMAN: «The Gesù in the Light of Contemporary Church Design», en el libro editado por R. WITTKOWER e Irma JAFFE: *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Nueva York, 1972, pp. 15 y ss.; Id.: «Il contributo dell'Alessi alla tipologia della chiesa longitudinale», en Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento, Genova, 1975, pp. 461 y ss.

tales⁷. En este último punto Carlos Borromeo demostró un espíritu más abierto que su sobrino el cardenal Federico Borromeo, quien se atuvo férreamente a la colocación del coro en el centro de la nave al objeto de mantener la jerarquización eclesiástica, alejando a los simples fieles del santuario⁸.

En España Felipe II urgió en 1564 el cumplimiento de los decretos del concilio tridentino a los obispos de las diócesis peninsulares. Desde ese año hasta finales del siglo se reunieron más de veinte sínodos diocesanos para hacer cumplir el mandato regio. En ninguno de los decretos sinodales se hizo alusión a la forma que debía tener las iglesias que se construyesen nuevamente; sólo el obispo de Málaga, el dominico fray Alonso de Santo Tomás, ordenó tardíamente en 1674, que toda iglesia que se hiciese de nuevo en la diócesis fuera de planta de cruz latina, aduciendo, como autoridad, no las *Instrucciones* de San Carlos Borromeo cuanto algunas citas del cardenal Cesare Baronio relativas al simbolismo de la cruz y a la antigua disciplina eclesiástica⁹. En cambio los sínodos provinciales de Toledo, Tarragona, Santiago de Compostela y Valencia, y los diocesanos de Sevilla, Salamanca, Granada, Palencia, Jaén, Málaga y Pamplona —de los que hemos podido hasta ahora comprobar— establecieron la ubicación del tabernáculo eucarístico en el centro del altar mayor de las iglesias de tal manera que apareciese de forma bien destacada y visible. Baste citar textualmente, por vía de ejemplo, el canon del sínodo de la archidiócesis de Toledo de 1582: «No estando en las facultades humanas dar culto al Santísimo Sacramento de la Eucaristía cual conviene ni ponerle en el sitio que merece, se custodiará en el más notable, principal, y noble, y éste es sin duda el altar mayor de la iglesia ante el cual el pueblo acostumbra a posternarse con frecuencia y los clérigos a cantar preces de día y de noche. Y si en algunas iglesias parroquiales, colegiadas o catedrales se guarda fuera de este sitio, deberá ser inmediatamente trasladado a aquél; mas donde se guarda dentro de la capilla mayor, aunque no en el altar principal, no se innovará cosa alguna. Sin embargo, en los templos que de nuevo se construyan el sitio para la Eucaristía será el altar mayor, y en los monasterios de monjas sólo se permitirá custodiarle en éste y no en ninguna otra parte, ni en el claustro, coro o pared de este último. Lo mismo se mandó claramente en el Concilio de Trento y, porque se eludía con razones ajenas, se mandó y declaró últimamente por autoridad apostólica que así se hiciera»¹⁰.

En la región valenciana la aplicación del decreto conciliar transcurrió luego por análogos cauces, aunque no exactamente iguales. En el sínodo celebrado en Valencia en 1631 por el arzobispo dominico fray Isidoro Aliaga se estableció que el Santísimo se reservase habitualmente en el tabernáculo del altar mayor pero que, para

la distribución de la comunión, a fin de que no entorpeciese la celebración de los oficios divinos en la capilla mayor, se construyese en adelante una capilla diferente situada, a ser posible, en el ábside por detrás de aquélla. Decía textualmente el sínodo valenciano: «Y aunque en las tales Iglesias principales esté reservado el Santísimo Sacramento en el Altar mayor, será bien hacer otra Capilla para administrar la Comunión. Esta Capilla ha de ser labrada con particular adorno y hermosura. Ha de ser mayor o menor conforme al Templo y a la muchedumbre de los fieles que concurra a comulgar. Ha de estar en la parte que más libremente pueda administrarse la Comunión y donde los que han de entrar y salir de ella no perturben los Divinos Oficios ni puedan causar distracción a los que asisten a ellos. Por esto será bien que está apartada del Altar mayor... Lo más conveniente para esta Capilla es el hazer otra detrás del Altar mayor...»^{10 bis}.

Este decreto sinodal dio lugar efectivamente a la construcción de las capillas de comunión tan frecuentes desde entonces en las iglesias del país valenciano; capillas integradas en el organismo del edificio eclesiástico al haber sido diseñadas como parte integrante de él detrás del presbiterio, rasgo que no se percibe, en cambio, en las Capillas-Sagrario del ámbito andaluz, que desempeñaban idéntica función a las de comunión valencianas, pero que generalmente fueron añadidas inorgánicamente a las iglesias ya construidas o fábricas paralelamente a ellas. Caso análogo a lo valenciano son los Sagrarios cartujanos españoles, incluso bastante anteriores en fecha. Por el contrario en las catedrales, parroquias e iglesias conventuales del ámbito castellano no se encuentra nada parecido o, en todo caso, de manera excepcional.

Un ejemplo anticipador de este proceder fue el de la catedral de Granada. En las catedrales medievales españolas el coro de canónigos ocupaba el centro de la nave con un altar en el trascoro destinado a los laicos que se situaban entre él y la entrada del templo. El coro daba vista al altar colocado en la capilla mayor, cerrada a su vez con rejas de hierro. Incluso el espacio entre el coro y el altar mayor estaba acotado por un pasillo, llamado «via sacra», para su uso exclusivo por el clero durante las ceremonias litúrgicas, pasadizo cerrado también por balaustres de hierro. El coro y el santuario, estrechamente unidos, formaban una suerte de iglesia clerical dentro de la iglesia, de la que la congregación de los fieles quedaba excluida. Según ha señalado E. Rosenthal, el arquitecto Diego de Siloe rechazó esta disposición tradicional al diseñar en 1526 la gran rotonda con el altar mayor en su centro. Gracias a ello en la catedral granadina se estableció una íntima vinculación entre el sacerdote que celebraba en el altar y los fieles, en el sentido de que se intensificaba su participación en el sacrificio de la misa

⁷ Carlo BORROMEIO: *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, edición a cargo de Paula Barocchi, III, Bari, 1962, pp. 18 y ss.

⁸ Federico BORROMEIO: *De Pictura Sacra*, edición a cargo de C. Castiglione, Sora, 1932, pp. 54 y ss.

⁹ *Constituciones Synodales del Obispado de Málaga hechas y ordenadas por el Ilmo. y Rmo. Sr. Dr. fray Alonso de Sta. Tomás*, Sevilla, 1674, p. 488.

¹⁰ Juan TEJADA y RAMIRO: *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España*, V, Madrid, 1855, pp. 472-73.

^{10 bis} Miguel ANGEL CATALÁ: «Arquitectura i Escultura del segle XVII», en *Historia de l'Art al País Valencià*, Valencia, 1987, pp. 140-41, nota 7.

mediante su proximidad física al altar. Se sabe que los laicos se acercaban hasta la plataforma que sostenía el ara del altar a través de los túneles que se abrían en la rotonda tanto que, para evitar abusos, se ordenó rodearlo con una verja de hierro en 1561¹¹. Al parecer el arzobispo fray Hernando de Talavera, secundado en ello por sus sucesores, habían introducido la saludable costumbre, a fin de estimular la participación de los seglares en el rito de la misa, de que éstos respondiesen en lengua vernácula a las lecturas, responsorios y oraciones recitadas en la misa, ignorando el escándalo de los que se oponían a la introducción del castellano en la liturgia. El altar consagrado hacia 1561 era un bloque rectangular exento cubierto por un ciborio que servía de dosel al ostensorio de la sagrada forma cuando ésta era solemnemente expuesta en ciertas solemnidades, tal como aparece en el grabado realizado por Francisco Heylan de hacia 1562. De esta manera se conseguían dos efectos: cuando el ostensorio con el Santísimo no estaba colocado sobre el altar, el ara exenta se convertía en símbolo del sacrificio de la misa, significando con ello el destino no sólo de la rotonda sino de todo el templo; cuando sobre el altar se exponía la custodia del Santísimo éste era perfecta y cabalmente visible desde la nave y la girola a través de los túneles abiertos hacia el corazón del santuario. Este dispositivo es perceptible todavía hoy en día, aun cuando el ara y el ciborio primitivos fueron sustituidos por otros diferentes en 1878¹².

Sin embargo, en la catedral de Granada el coro se ubicó en el espacio tradicional, es decir en el centro de la nave, estropeando así en buena parte el efecto renovador buscado por el arquitecto Siloe y los obispos de la diócesis. Su remoción para dejar despejada la nave no tuvo lugar hasta muy recientemente en 1929. Por el contrario el diseño más innovador en el sentido expresado fue el realizado por Juan de Herrera para la catedral de Valladolid hacia 1580. Tanto en el dibujo original de la planta como en los posteriores debidos a sus colaboradores la sillería coral aparece situada detrás del altar, ocupando tres tramos de la cabecera del templo. Debido a ello Juan de Herrera trazó la cabecera y el deambulatorio no poligonales, como era tradicional en las catedrales góticas, sino rectangulares. De este modo la nave congregacional quedaba convenientemente despejada para que pudieran ocuparla los laicos que asistían a la liturgia de la misa y al culto y veneración del Santísimo Sacramento. El altar se encontraba muy próximo al crucero, adelantado a primera línea respecto de la sillería del coro y, por consiguiente, cercano a la reunión de los fieles; además era perfectamente visible pues estaba elevado sobre una plataforma a la que se subía por dos pequeñas escalinatas laterales. La división habitual entre iglesia de clérigos e iglesia de laicos quedaba totalmente barrida y su-

perada; la parte anterior de la catedral estaba destinada a los fieles, la posterior a los clérigos, unidas ambas mediante el vínculo común del único altar. El crucero señalaba la división entre las dos partes, geométricamente iguales¹³. No había tampoco retablo, aunque, como señalaremos enseguida, acaso se previó en la capilla central del ambulatorio dispuesta a la manera de las futuras capillas de comunión valencianas.

Ignoro cuáles fueron las razones concretas que condujeron a Juan de Herrera y al cabildo vallisoletano a realizar tan revolucionario diseño, pero sospecho que la decisión de distribuir el espacio de la catedral de la manera expresada no fue de todo ajeno al rey Felipe II, nacido en Valladolid, quien mostró un singular interés en la construcción de esta catedral protegiéndola con muchos privilegios y elevándola a sede del nuevo obispado agenciado por él en 1591. Como príncipe católico en no menor medida que el duque Cosimo I de Toscana, desearía poner en práctica en esta catedral, que se construía prácticamente de nuevo, las directrices rituales y litúrgicas emanadas del reciente Concilio de Trento. Hay algunos indicios para pensarlo así. Las dos únicas catedrales góticas españolas donde el coro estaba ubicado desde el principio en la capilla mayor, rodeando el altar, fueron las de León y Cuenca. Cuanto a la primera el obispo y el cabildo intentaron en 1560 trasladar la sillería coral al centro de la nave, alegando los inconvenientes que se seguían del acercamiento de los laicos desde la nave y el crucero al altar, lo que, según la mentalidad antigua, entorpecía y causaba desdoro al desarrollo de las ceremonias litúrgicas. Felipe II, tanto como soberano cuanto como canónigo honorario del cabildo leonés, se opuso terminantemente a ello. En carta dirigida al obispo, fechada el 29 de agosto de 1560, el monarca indicaba que no era conveniente el traslado del coro a la nave arguyendo «que si la dicha nave se atajaba con el coro se perdería la buena gracia y ornato que thenía la dicha yglesya y porque queremos ser ynformados dello, visto por los de nuestro consejo, fue acordado mandar dar esta nuestra carta... e nos tubimoslo por bien..., y en el entretanto... no agais ni consentais hazer nobedad alguna cerca de lo susodicho sobre el mudar del dicho coro...»¹⁴. Era la de Felipe II para no transferir el coro a la nave una razón primordialmente estética, que habla muy alto de la sensibilidad artística del monarca, pero creo que no fue la única, pues el rey debía pensar que, dejando las cosas como estaban, el pueblo podría participar más directamente en la liturgia o, por lo menos, ver las ceremonias con mayor acomodo. El cabildo de León obedeció a su pesar, contentándose con hacer levantar una pared de separación entre el presbiterio y el crucero para aislarse de los laicos, pero dejando en ella un am-

¹¹ Eartl E. ROSENTHAL: *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton, New Jersey, 1961, pp. 122 y ss.

¹² Manuel GÓMEZ-MORENO: *Guía de Granada*, Granada, 1892, p. 265.

¹³ Fernando CHUECA GOITIA: *La Catedral de Valladolid*, Madrid, 1947, pp. 59 y ss.; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983, pp. 167 y ss.

¹⁴ Cédula del rey Felipe II, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XVIII (1898), pp. 167-68.

plio arco por donde los fieles pudiesen ver cómodamente el altar y los ritos que en él se realizasen¹⁵.

Por lo que hace a la catedral de Cuenca hay constancia igualmente de que la sillería coral primitiva estuvo en el presbiterio hasta bien entrado el siglo XVI, rodeando el altar que presidían un Crucificado acompañado por las imágenes de la Virgen y San Juan. En 1563 el recién nombrado obispo, el franciscano fray Bernardo de Fresneda, pensó en la posibilidad de trasladarla al centro de la nave, pero su deseo no se llevó a efecto por entonces a causa de la oposición que levantaron el chantre y otros capitulares, los cuales se movieron, al parecer, más por la rutina que porque el mantenimiento del coro en el ábside de la catedral resultase más consecuente con la nueva mentalidad litúrgica suscitada por el concilio tridentino. De todas maneras la operación del traslado de la sillería a la nave se efectuó poco después, entre 1576 y 1578, arguyendo los mantenedores de esta postura que en el sitio tradicional la sillería resultaba ya muy pequeña y sin posibilidad de expansión, aunque se desmontasen el ara del altar y sus gradas retrasándolas hasta el fondo del retablo para ganar más espacio. En el traslado intervinieron el arquitecto Juan Andrea Rodi y el carpintero Pedro de Saceda¹⁶. Faltó, pues, en este caso la intervención de Felipe II para impedir la remoción de la sillería coral, seguramente porque no estuvo al tanto del suceso, pese a que el obispo Fresneda era confesor del monarca y persona muy influyente en sus decisiones de carácter religioso; pero cuando se efectuó el traslado el franciscano había sido ya promovido a otra diócesis¹⁷.

Retornando a Valladolid, el altar diseñado por Herrera era un bloque rectangular totalmente exento que simboliza adecuadamente el ara del sacrificio de la misa, como lo había declarado el concilio tridentino. El dibujo del maestro montañés era más singular en cuanto que no minimizaba la función del altar adosándolo y haciéndolo parte de un gigantesco retablo, como era costumbre arraigada en España. El revolucionario pensamiento de Herrera para la catedral vallisoletana queda enteramente esclarecido si examinamos su proyecto para la iglesia parroquial de Santa María de la Alhambra, encargado por Felipe II y firmado en 1580 en fecha paralela a los dibujos para la catedral castellana.

También aquí planeó el altar como bloque exento situado en la zona más inmediata al crucero del templo, elevado el bloque sobre unas gradas que invaden el crucero hasta casi su mitad. Detrás del altar dejó sitio para la sillería del coro sin indicación ninguna de retablo adosado al ábside, y sobre el presbiterio puso la torre-campanario de la iglesia. En el plano de Juan de

Orea, también de 1580, confeccionado para introducir ciertas modificaciones a fin de abaratar la construcción, todavía se conservó la atrevida e insólita propuesta herreriana para la cabecera. Que efectivamente la fórmula resultaba extraña lo sabemos por la crítica que de ella hizo el erudito Lázaro de Velasco: «Que echar la torre encima de la cabecera es contra todo orden antiguo de Francia, España y Alemania... y siempre se ha usado labrarla en los pies del templo por muchas razones... El coro detrás del altar es contra la divina Escritura que dice *inter vestibulum et altare* y los sacerdotes dando cara al pueblo». El texto bíblico aducido por Velasco es un versículo del profeta Joel (2,17) que reza textualmente, refiriéndose a la penitencia que debían manifestar los sacerdotes del antiguo templo de Jerusalén: «*Inter vestibulum el altare plorabunt sacerdotes, ministri Domini, et dicent: parce, Domine, parce populo tuo* (Entre el vestíbulo y el altar llorarán los sacerdotes, ministros del Señor, y dirán: ¡perdona, Señor, perdona a tu pueblo!). Aplicado a la situación de los coros en las iglesias cristianas no dejaba de ser una pedantería completamente sacada de quicio por Velasco. Más acertado y plenamente iluminador fue el comentario hecho por Ambrosio de Vico en un memorial dirigido a Felipe II algo más tarde: «El altar exento y libre para que no se pierda la vista de todo el crucero es bueno si acudiese mucha gente, y no aquí que con el cuerpo de la iglesia bastaba». Es decir lo que pretendían Herrera y Orea estaba justificado por el deseo de acercar el altar al pueblo al objeto de que fuese visible desde cualquier punto del crucero; pero ello era comprensible en los vastos recintos de las catedrales o de otras iglesias de gran amplitud, pero no en la pequeña parroquia de Santa María de la Alhambra donde los pocos fieles que en ella cabrían podrían visualizar el altar aunque estuviese colocado al fondo del presbiterio. Vico en la traza que hizo acompañar al memorial colocó de esta forma el altar, desplazando el coro a un lado y encerrándolo en un espacio lateral, contiguo al presbiterio, sobre el que situó la torre-campanario. El proyecto definitivo de Francisco de Mora, fechado en 1595, siguió desgraciadamente este procedimiento tradicional con consentimiento de Felipe II, y efectivamente el altar fue adosado al correspondiente retablo al fondo del ábside¹⁸.

El diseño de Herrera para la catedral de Valladolid no se llevó enteramente a efecto, privándonos de una solución verdaderamente moderna en cuanto a la disposición del espacio en conformidad con las prescripciones rituales y litúrgicas del Concilio de Trento; de haberse realizado hubiera sin duda dejado huella en la arquitectura posterior. Sin embargo, hay un caso en que las ideas sem-

¹⁵ Dorothy y Henry KRAUS: *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984, pp. 193-95; Pedro NAVASCUES PALACIO: «La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito», en *Medievalismo y Neomedievalismo. Actas del I Congreso*, Avila, septiembre, 1987; publicado por la Universidad de Salamanca, 1990, pp. 37-38.

¹⁶ Jesús BERMEO DIEZ: *La Catedral de Cuenca*, Cuenca, 1977, pp. 98-102.

¹⁷ Sobre fray Bernardo de Fresneda, cfr. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, suplemento, Madrid, 1987, pp. 334-43.

¹⁸ Manuel GÓMEZ MORENO: «Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra», A.E.A., n.º 40 (1940), pp. 5-18; José Manuel GÓMEZ-MORENO CALERA: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*, Granada, 1989, pp. 142-50.

bradas por Herrera cosecharon su fruto. En 1585 se reempeñó la construcción de la catedral nueva de Salamanca. El cabildo decidió continuarla conforme al estilo «moderno», es decir gótico, como había sido comenzada, y no «a lo romano», como algunos habían propuesto. Se recurrió a Juan de Herrera para proseguir el edificio pero se negó alegando su poca salud. Juan del Ribero Rada, que fue entonces elegido maestro de la obra, ideó la cabecera y el ambulatorio de forma rectangular, pidiendo la traza que había dejado Herrera para la catedral vallisoletana a fin de acomodarse a ella¹⁹. El diseño de elegir una cabecera rectangular y no poligonal, como hubiera sido lo lógico si el templo se quería terminarlo a lo «moderno», no obedeció a puro capricho ni tampoco a la idea de que de esta manera la catedral salmantina se aproximaría a un templo centralizado conforme al gusto clasicista. Sin duda Ribero adoptó la traza de Herrera con todas sus consecuencias, es decir con el coro situado en el tramo de la capilla mayor, el altar exento delante de él y próximo al crucero, y el deambulatorio abrazando por detrás la capilla mayor, concebido como ámbito procesional; con ello se acomodaba a las exigencias del renovado culto litúrgico.

Por desgracia las obras de la catedral nueva de Salamanca se prolongaron hasta el siglo XVIII y los sucesores de Ribero en la maestría de la obra no alcanzaron a entender del todo su idea, realizándola sólo a medias. El coro se levantó en el lugar tradicional, el centro de la nave, pero Alberto de Churrigera construyó, en cambio, el altar exento cubierto por un baldaquino en el centro de la capilla mayor, altar que desgraciadamente fue removido a poco de inaugurarse¹⁹. En realidad la erección de los coros en el ábside de las catedrales y de las iglesias, bien rodeando el altar mayor, bien en forma de retro-coro a la italiana, no se inició por lo general en España hasta la segunda mitad del siglo XVIII por efecto de las ideas de la Ilustración y el Jansenismo, como lo hemos demostrado en otra ocasión²⁰.

Acaso la única excepción a la regla general, anterior a la Ilustración, fue la tardía catedral de Cádiz planeada por Vicente Acero en 1725. Tanto en sus planos como en los posteriormente firmados por Torcuato Cayón se especificó de manera clara la ubicación del coro y de la sillería coral en el espacio del presbiterio, es decir en la rotunda que, a ejemplo de la catedral granadina, había de contener el altar-baldaquino. El propio Acero dejó constancia escrita de su deseo de colocar el coro «a la romana», a saber en el presbiterio, al objeto de dejar el

máximo espacio posible en las cortas naves. Para entonces los criterios litúrgicos de Trento quedaban muy lejos y Acero se atuvo sin más a la tradición de las basílicas e iglesias que había visto en la Ciudad Eterna, donde estuvo a partir de 1715 para perfeccionar su formación artística. Pese a ello la sillería del coro acabó instalándose en el centro de la nave el año 1728 por decisión del obispo Carlos Requejo²¹.

Las iglesias monásticas resolvieron el problema que planteaba el culto al Santísimo y la nueva liturgia de forma diferente, trasladando el coro desde la nave a los pies de la iglesia y elevándolo en una plataforma sobre la entrada; de esta manera la nave quedaba libre y despejada para acoger a la congregación de los fieles, mientras los religiosos podían recitar las horas canónicas en el coro alto sin ser molestados. Esta fórmula fue utilizada por los órdenes mendicantes ya en la baja Edad Media pues uno de sus cometidos principales era la predicación a grandes masas de fieles reunidas en las iglesias de los órdenes mendicantes su uso se propagó y generalizó durante el siglo XVI a otras órdenes y congregaciones religiosas, incluso a las de vida contemplativa, a excepción de los cartujos quienes mantuvieron el coro en la nave, separado por una cancela del espacio destinado a los hermanos conversos y eventualmente a los laicos. Además de ser muy útil a la predicación, este tipo de iglesias con coro alto servía también a la perfección a la liturgia de la misa y al culto eucarístico por cuanto dejaba patente y diáfano el altar y tabernáculo a la vista de los fieles. Esta última razón se debió sumar a la anteriormente señalada para contribuir a su propagación en el siglo XVI, cuando se fueron incrementando la asistencia frecuente a la misa y la recepción de la comunión entre las fracciones más avanzadas del clero reformista. En realidad la llamada iglesia jesuítica de la segunda mitad de aquel siglo vino a sustituir sin demasiados traumas y rupturas el tipo de iglesia conventual anterior, pues en gran parte coincidía con él en su concepto del uso y distribución del espacio²².

Pero la idea de Juan de Herrera de dejar libre el ara del altar como expresión del carácter sacrificial de la misa, aunque subrayada con gran énfasis por Trento, no cuajó en las iglesias conventuales y postconventuales españolas. El altar siguió adosado al retablo en el fondo del ábside, convirtiéndose en uno de sus accesorios. Se daba la paradoja, observada por el liturgista Anton L. Mayer, de que mientras el ara del altar disminuía en los retablos, en cambio el tamaño y la monumentalidad de

¹⁹ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y ANTONIO CASASECA: «Juan del Ribero Rada y la introducción del Clasicismo en Salamanca y Zamora», *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, 1986, pp. 96-99.

¹⁹ bis Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «El escultor José de Larra Domínguez, cuñado de los Churriguera», A.E.A., LIX (1986), pp. 31-32.

²⁰ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos II. El neoclasicismo español y las ideas Jansenistas», *Fragmentos. Revista de Arte*, n.º 12-14 (1988), pp. 115-27.

²¹ Pablo ANTÓN SOLÉ: *Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*, Ayuntamiento de Cádiz, 1976; Lorenzo PÉREZ DEL CAMPO: *La Catedral de Cádiz*, León, 1989, pp. 49 y ss. Sobre la estancia de Vicente Acero en Italia véase el testimonio del ingeniero militar Andrés de los Cobos en la tesis doctoral de María Jesús CALLEJO: *El Real Sitio de San Ildefonso*, publicaciones del servicio de reprografía de la Universidad Complutense, Madrid, 1988, III, p. 973-74.

²² Sobre este asunto insistió por primera vez Emile MAËLE: «L'architecture gothique du Midi de la France», *Revue des Deux Mondes*, febrero de 1926 (artículo recogido en el libro *Art et artistes de la Moyen Age*, París, 1968, pp. 87 y ss.); su idea ha sido repetida varias veces, por ejemplo por Pierre LAVÉDAN: «Contra-Réforme, Baroque, Manierisme», *Gazette des Beaux-Arts*, 1973, pp. 99 y ss.

expositor del Santísimo iban cada día en aumento; pues si bien el Concilio de Trento había recalado la presencia real de Jesucristo en las especies eucarísticas y la legitimidad y conveniencia de su adoración y culto, con no menor énfasis había subrayado el carácter sacrificial de la misa de la que era expresión el ara del altar²³. Pues bien en las iglesias españolas se aceptó entusiásticamente el primer aspecto pero no con el mismo entusiasmo el segundo o, al menos, no en una manifestación artística y arquitectónica convincentes.

La irrenunciabilidad al monumental retablo se explica no solo por apego a la tradición sino también porque era la pieza capital donde se exponían, pintadas o esculpidas, las imágenes de Jesucristo, de la Virgen María y de los santos, imágenes que habían salido indemnes de los ataques de luteranos, erasmistas y alumbrados²⁴. Además el concilio tridentino había insistido en el decreto sobre las sagradas imágenes en la legitimidad de su culto y en su necesidad para la catequesis del pueblo; punto este último que fue recogido unánimemente por los cánones de los sínodos diocesanos españoles posteriores a Trento²⁵.

La colocación del tabernáculo y del expositor de Santísimo en el centro del altar mayor y del retablo había sido ordenada en los mencionados sínodos, como dije anteriormente. Por ejemplo en la basílica del monasterio de El Escorial se magnificaron simultáneamente ambas cosas: el retablo y el tabernáculo eucarístico. Ambos se fabricaron con los materiales más exquisitos y costosos: mármoles, jaspes y bronce. Mientras la mesa del altar pasó casi desapercibida, el expositor del Santísimo recibió un tratamiento grandilocuente. Su diseño se debió a Juan de Herrera y la realización al italiano Giacomo da Trezzo, especialista en la labra de piedras duras. El cronista de la construcción del monasterio P. José de Sigüenza aseguraba que el tabernáculo «es el último fin para que se hizo toda esta casa, templo y retablo y todo cuanto aquí se ve»²⁶. Efectivamente el expositor no sólo ocupa el centro del retablo sino es el centro visual de la basílica; incluso los grupos escultóricos del emperador Carlos V y de Felipe II, colocados en sus cenotafios a ambos lados de la capilla mayor, miran hacia el tabernáculo y lo adoran de rodillas en actitud de «ewige Ambetung» (adoración perpétua), por emplear la acer-

tada expresión de Leo Brhuns²⁷. Herrera se sirvió de un curioso mecanismo para resaltar aún más la importancia del tabernáculo. Por detrás de él abrió una minúscula estancia, decorada al fresco por Pellegrino Tibaldi con una serie de prefiguraciones eucarísticas tomadas del Antiguo Testamento; al fondo de esta estancia perforó una ventana o «transparente» que desde el patio de los Mascarones ilumina por detrás el expositor produciendo el efecto, cuando se lo contempla desde la nave de la basílica, de una aparición celestial. El P. Sigüenza añade que la luz era tamizada mediante cortinas de color blanco, verde, rojo y morado que se cambiaban a tenor del ciclo del calendario litúrgico²⁸.

Esta teatralización anticipa el barroco y las soluciones inventadas posteriormente por Bernini. Detrás de todo ello anduvo seguramente la mano del católico rey Felipe II, quien tanto en el tabernáculo como en la custodia que aquél cobijaba hizo inscribir su nombre: IESUCHRISTO SACERDOTI AC VICTIMAE PHILIPPUS REX OPUS. La inscripción latina fue redactada por el humanista Benito Arias Montano a quien se debió, además, el programa iconográfico pintado por Tibaldi²⁹.

En opinión de G. Kubler el arquitecto Juan Gómez de Mora empleó el mismo o parecido mecanismo de El Escorial en el diseño de la cabecera de la iglesia de la cartuja de Evora en Portugal. En realidad el dibujo, fechado en 1587, se debió a Francisco de Mora y lo que en él se muestra detrás de la capilla mayor y del retablo es el «relicario donde está el Santísimo Sacramento». Pienso que la solución utilizada en este caso no fue la del retablo del monasterio filipino sino la característica de la cartuja española: es decir por detrás del muro al que se adosarían el altar y el retablo se desarrollaba una pieza independiente de la iglesia destinada al culto reservado del Santísimo, expuesto allí de una manera permanente. Esto era lo típico de los sagrarios cartujanos donde esta pieza quedaba oculta a los ojos del espectador. En el diseño de Francisco de Mora aparece comunicada con el presbiterio mediante una puertecita abierta en su centro³⁰.

En cambio en la iglesia del monasterio de Guadalupe la puesta al día del ábside gótico sí se encuentra emparentada con la de El Escorial. En 1604 Francisco de Mora

²³ A. L. MAYER: «Liturgie und Barok», *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, XV (1941), pp. 115 y ss. Véase también Joseph Jungman, *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, 1961, pp. 197-98.

²⁴ Marcel BATAILLON: *Erasmus y España*, México, 1966, *passim*; Fernando MARIAS: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 203 y ss.; Palma MARTÍNEZ-BURGOS: *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990.

²⁵ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «Arte religioso de los siglos XV y XVI», en *Historia de la Iglesia en España*, III-2, Madrid, 1980, pp. 662-63.

²⁶ José DE SIGÜENZA: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, B.A.E., Madrid, 1909, II, p. 606.

²⁷ Leo BRUHNS: «Das Motiv der Ewigen Ambetung», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV (1960), pp. 253 y ss.; Cornelia VON DER OSTEN-SACKEN: *San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Iconologie*, Mittenwald-München, 1979, pp. 108 y ss.

²⁸ José DE SIGÜENZA: *op. cit.*, p. 610.

²⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «Estructura y tipología del retablo mayor de El Escorial», *Real Monasterio-Palacio de El Escorial*, Madrid, 1987, pp. 203-20.

³⁰ George KUBLER: *Portuguese Plain Architecture. Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972, pp. 87-89; Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARIAS: «Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa», en *As Relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos, II Simposio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra, 1987, pp. 277 y ss. Sobre los Sagrarios cartujanos véase nuestro artículo.

esbozó el plan de remodelación por orden del rey Felipe III. La mesa del altar se halla adosada al retablo pero elevada sobre una plataforma a la que se llega por una gradería de tres peldaños, peldaños que luego se aumentaron únicamente con la intención de hacer más visible el altar desde las naves de la iglesia, pues por debajo de ellos no existe ninguna cripta funeraria como en la basílica escorialense. El dibujo del retablo, entregado por Juan Gómez de Mora en 1614 para su inmediata realización, preveía en medio del primer cuerpo un voluminoso expositor del Santísimo, también visible a gran distancia, tabernáculo que se hizo de plata y, desaparecido, fue sustituido por el bastante mezquino actual. La sistematización del ábside incluía igualmente cenotafios en los costados laterales con las estatuas orantes, en expresión de «adoración perpétua», del rey Enrique IV y de su madre María de Aragón³¹.

Podría aducir otros muchos ejemplos de lo dicho, pero quizás el más notable sea el del retablo de la catedral-mezquita de Córdoba diseñado en 1616 por el jesuita Alonso Matías, quien propuso como modelo al obispo y cabildo del monasterio de El Escorial. Sin embargo, la semejanza con el prototipo no pasó del empleo de mármoles y bronce para su realización, pues Matías superó el modelo creando un nuevo tipo de retablo íntegramente eucarístico. Para ello redujo los cuatro cuerpos del retablo escorialense a solo dos, poniendo todo el énfasis en el gigantesco tabernáculo, convertido en pieza fundamental a la que el aparato arquitectónico y la serie de pinturas de las calles y del ático debían servir de mero acompañamiento³². Hasta 1742 no se construyó en la catedral de Córdoba la sillería coral ocupando el centro de la nave. Parece que hasta entonces los canónigos recitaban el oficio coral en la llamada capilla real o de Villaviciosa, que había venido funcionando como catedral primitiva desde la conquista de la ciudad por Fernando III el Santo, ya que en ella existió un sillería labrada ya en 1490. Esta sillería fue trasladada en 1606 a la capilla del Sagrario donde cumplió su función hasta que fue fabricada la nueva sillería por Pedro Duque Cornejo y colocada en el centro de la nave, según costumbre. Si esto sucedió así quiere decir que el crucero y la nave de la catedral incrustada en la mezquita estuvieron libres y desembarazados para la reunión de los fieles, los cuales desde este lugar privilegiado podían participar con mayor proximidad física en el culto celebrado en el altar mayor. El enorme expositor eucarístico ideado por Ma-

tías contribuía inmejorablemente a este efecto³³.

Una de las muestras más palpables de cómo las directrices culturales y litúrgicas de Trento influyeron en la configuración del espacio arquitectónico la encontramos en el convento de monjas cistercienses de Alcalá de Henares. Fue fundado por el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Rojas y Sandoval en 1617. Tío del duque de Lerma, hombre de mundo con amplias relaciones en la corte de Madrid, fue, sin embargo, como prelado, celoso y casi intransigente promotor de las reformas promulgadas por el Concilio de Trento. Cuando era obispo de Pamplona reunió de 1590 el sínodo diocesano encargado de promulgarlas, uno de cuyos decretos fue precisamente el de la renovación del culto eucarístico, con orden expresa de erigir grandes tabernáculos en los altares de las iglesias. Lo mismo hizo en Toledo en cuyo sínodo, reunido en 1601, confirmó los cánones que sobre tal asunto había establecido los prelados antecedentes. Fue además generoso protector de los escritores, entre ellos Miguel de Cervantes, y constructor de suntuosas edificaciones³⁴.

Encomendó el proyecto del convento de Alcalá de Henares al maestro de las obras reales Juan Gómez de Mora. La fundación había de ser bastante elitista pues las venticuatro religiosas tenían que ser reclutadas exclusivamente entre las parientas pobres del fundador o entre las de sus inmediatos colaboradores y ministros. De ahí que la forma de la iglesia conventual resultase de un refinamiento planimétrico bastante sorprendente en el magro panorama arquitectónico español de aquel momento³⁵. Es posible, aunque no probable, que Gómez de Mora llegase a conocer el diseño de Francesco da Volterra para San Giacomo degli Incurabili hecho en 1590, con el que su proyecto presenta algunas concomitancias. Sin embargo, parece más lógico emparentarlo con el dibujo perdido de iglesia elíptica confeccionado por Vincenzo Danti para la basílica de El Escorial al que Gómez de Mora debió tener acceso como maestro de las obras reales³⁶; acaso también con la copia de un proyecto de planta ovalada de Vignola hecha por Giovanni Vicenzo Casale —quien estuvo en España desde 1593 al servicio de Felipe II—, copia que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid³⁷. Pero no interesa aquí tanto rastrear el origen filológico de la planimetría de la iglesia diseñada por Gómez de Mora cuanto señalar su adaptabilidad al funcionalismo ritual y litúrgico auspiciado por la Contrarreforma.

³¹ Jonatan BROWN: *Images and ideas in Seventeenth-Century Spain*, Princeton, New Jersey, 1978, pp. 115-18; L. de la CUADRA: *Catálogo-inventario de los documentos del Monasterio de Guadalupe*, Archivo Histórico Nacional de Madrid, 1973, n. 933 y ss.; Virginia TOVAR MARTÍN: *Juan Gómez de Mora*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1986, pp. 237-39.

³² Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS: «Alonso Matías, precursor de Cano». *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, 1967, pp. 165 y ss.; María Angeles RAYA: *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987, pp. 22-29.

³³ José MARTÍN RIBES: *Sillería del coro de la Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1981, pp. 41-43.

³⁴ Rafael LAINEZ ALCALA: *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes (1546-1618)*, Salamanca, 1959; José GONZÁLEZ GAZTAMBIENDE: «Bernardo de Sandoval y Rojas», *ad vocem*, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, suplemento, Madrid, 1987, pp. 651-67.

³⁵ Carmen ROMAN PASTOR: *Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1979, pp. 73 ss.

³⁶ Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS: «La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, II (1990), pp. 151 y ss.

³⁷ Klaus SCHWAGER: «Ein Ovale Kirchenentwurf Vignola's für San Giovanni dei Fiorentini», *Festschrift für Gerog Sheja*, Sigmaringen, 1971, pp. 151-73.

Las iglesias de matriz elíptica habían pasado de la fase de experimentación a la de consolidación constructiva acomodada a variados objetivos³⁸. Si se orientaba el eje longitudinal de la elipse desde el ingreso de la iglesia hacia la capilla mayor, se obtenía un espacio axialmente dirigido hacia donde estaban ubicados el altar y el tabernáculo del Santísimo Sacramento. La iglesia ovalada equivalía de esta forma a la de cruz latina o basilical; era, en expresión de R. Wittkower, un aula congregacional de nave única inflada por los lados, pero con la ventaja de su aproximación formal y estética a las planimetrías centralizadas del Renacimiento. En el templo de las monjas bernardas de Alcalá de Henares se percibe especialmente este efecto porque el eje mayor de la elipse apunta unívocamente hacia el tabernáculo exento que preside la capilla mayor. El ábside no ostenta el retablo tradicional español, aunque de alguna manera hacen sus veces las pinturas de Angelo Nardi que cuelgan en la pared del ábside. El enorme tabernáculo eucarístico aislado —al que sin embargo se adosa la mesa del altar— fue excepcional por aquellas fechas en España; fue fabricado por el jesuita Francisco Bautista³⁹. También resulta excepcional la situación del coro de las monjas, que no está ubicado a los pies del templo ni a uno de los lados del presbiterio, como era lo habitual, sino detrás de él, separado del tabernáculo por una reja de hierro. De este modo el coro se aproximó a la solución italiana del retro-coro, por lo menos en cuanto que las religiosas podían contemplar el tabernáculo y la capilla sin interferir en el espacio de la nave reservada a los fieles; ni éstos, que estaban físicamente próximos al altar dándole cara, molestaban para nada a las monjas cuando recitaban las horas canónicas o practicaban sus devociones dentro del coro monástico.

Una caso análogo, aunque ha muy tardío, se encuentra en la iglesia del convento de Santa Clara de Murcia. Cuando en 1746 se remodeló el templo, el ensamblador José Ganga erigió un tabernáculo-baldaquino exento en sustitución del antiguo retablo. En su primer piso se expone el Santísimo permanentemente, excepto cuando se celebran ciertas funciones litúrgicas como el sacrificio de la misa. Detrás, como en Alcalá de Henares, se abre en la pared del fondo del presbiterio la reja que comunica con el coro de las monjas que así funciona como retro-coro⁴⁰.

Ya indiqué anteriormente que el retro-coro fue prácticamente inexistente en España hasta la segunda mitad del siglo XVIII, momento en que intentó imponerlo Ventura Rodríguez en la arquitectura española, específicamente al modo palladiano. Antes de esa fecha lo volve-

mos a encontrar en la iglesia compostelana de San Martín Pinario como resultado casual de la erección del magnífico retablo diseñado por Fernando de Casas y realizado entre 1730 y 1735 por Miguel Romay. En esta iglesia quinientista perteneciente a la orden de San Benito se hizo a sus pies la tribuna para colocar el coro, pero la sillería coral terminó colocándose en el presbiterio fabricada por Mateo de Prado en 1639. Como altar funcionaba un baldaquino que fue sustituido por el mencionado retablo, el cual, para no desplazar la sillería, no fue levantado en el fondo del ábside sino entre éste y el crucero. Fernando de Casas diseñó habilidosamente un retablo bifronte presidido por un monumental tabernáculo eucarístico donde, al exponerse el Santísimo, fuese simultáneamente visible tanto por los monjes situados en la sillería coral cuanto por los fieles colocados en la nave del templo. De esta forma el color monástico se convirtió automáticamente en un retro-coro⁴¹.

Otro panorama bastante distinto obtendríamos si estudiáramos a fondo la arquitectura del otro país ibérico, Portugal, donde los aspectos que hemos examinado acusaron otros usos y costumbres que los de España. Es cierto que en el país vecino se hizo también un uso masivo del retablo, bien que situándolo generalmente al fondo de una capilla mayor más profunda que las españolas y, por consiguiente muy alejado de la vista de los fieles, como si de esta manera se deseara subrayar el misterio y el respeto que debían envolver a las ceremonias de la misa y del culto eucarístico. Pero, en cambio, encontramos variantes muy interesantes que suponen una mayor aproximación a los principios rituales y litúrgicos emanados de Trento.

En fecha tan temprana como 1560-1569 se construyó por diseños del arquitecto Alfonso Alvares el ábside de la catedral de Leiria donde se ubicó el coro en torno al altar mayor⁴². Por lo general pocas son, por otra parte, las catedrales portuguesas, al menos las levantadas en el siglo XVI, que tengan la sillería coral, como las españolas, ubicada en el centro de la nave mayor.

Otro ejemplo más drástico fue el de la iglesia de San Domingos en el barrio lisboeta de Bemfica. Fue edificada, al parecer, a comienzos del siglo XVII, y en ella se deslindaron decididamente los espacios de la nave y crucero y el del coro monástico situado a espaldas del altar mayor. Como en los modelos palladianos el retro-coro quedó separado de la nave mediante una pantalla de ocho columnas corintias, entre las cuales se colocó el altar y encima de él un voluminoso tabernáculo eucarístico exento, visible por igual desde la nave ocupada

³⁸ Wolfgang LOTZ: «Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento», *Römisches Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1955, pp. 9-99; Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada», *Goya*, n.º 177 (1983), pp. 98-108.

³⁹ Antonio BONET CORREA: «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquinos del Barroco español», A.E.A., XXXIV (1961), pp. 285-96; Id., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, 2.ª ed., Madrid, 1984, pp. 29-30.

⁴⁰ Cristóbal BELDA NAVARRO: «La talla y el diseño de retablos», en *Historia de la Región Murciana*, VII, Murcia, 1980, p. 395 y ss.; Concepción MARTÍNEZ DE LA PEÑA: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena, (1670-1758)*, tesis doctoral inédita, parte V, pp. 1192-1201.

⁴¹ Ramón OTERO TÚÑEZ: «El retablo de San Martín Pinario», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1956, pp. 229-43; ID., «Miguel de Romay, retablista», *Compostellanum*, 1958, pp. 86 ss.

⁴² George KUBLER, *op. cit.*, pp. 33-36.

por los fieles y desde la sillería coral destinada exclusivamente a los religiosos ⁴³.

El caso especial de la iglesia de la Cartuja de Evora fue examinado anteriormente, por lo que aquí sólo cabe señalar el influjo que sobre la configuración de la cabecera y el Sagrario ejerció la modalidad cartujana española, totalmente diferente de la europea. Finalmente para concluir este sucinto recorrido habrá que mencionar la iglesia de San Vicente de Fora, también en Lisboa. En ella la sillería coral de los agustinos se ubica como retro-coro detrás de la capilla mayor, separada de ésta por el retablo, pero comunicada con ella mediante dos

puertas que se abren a los lados de su frente. G. Kubler opina que este rasgo se debió tanto al sedimento de la formación italiana del proyectistas del templo, Filippo Terzi, cuanto a la influencia de lo herreriano, en cuanto que también Juan de Herrera había previsto una suerte de retro-coro en el diseño de Santa María de la Alhambra. Lo último es posible si nos atenemos al débil dato de que esta iglesia lisboeta fue costeada por la corona española, pero no probable si se tiene en cuenta la tradición autónoma que en este sentido se había desarrollado anteriormente en Portugal ⁴⁴.

⁴³ Carlos DE AZEVEDO: «Andrea Palladio e l'influenza italiana nell'architettura portoghese», *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio*, VI (1964), pp. 67 y ss.; G. KUBLER, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁴ G. KUBLER, *op. cit.*, pp. 80-82; Jorge SEGURADO: *Da obra filipina de São Vicente de Fora*, Lisboa, 1976.

Pedro y Alonso de Tolosa: un plano y nuevos datos

Natividad Sánchez Esteban.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

La actividad constructiva de los Tolosa fue muy significativa durante la segunda mitad del siglo XVI en la zona centro de la Península. Intervinieron en algunas de las obras clave de la época: a Pedro de Tolosa se le encuentra en las fábricas del monasterio de El Escorial, el convento de Uclés y la catedral de Valladolid, esta última continuada por su hijo Alonso, difusor de la arquitectura clasicista de la Corte en la Meseta Norte. A la familia se unieron por matrimonio Lucas de Escalante, también aparejador de cantería en El Escorial y luego maestro mayor de Aranjuez, y Diego de Matienzo, maestro de cantería asentado en Segovia que se ocupó en las obras reales y en las del Colegio jesuita de San Felipe y Santiago. Así pues, todos ellos estuvieron relacionados de una u otra manera con las obras más significativas de la región en que cada uno llevó a cabo su trabajo. El presente artículo da a conocer nuevos datos sobre la vida y la obra de estos maestros, aún no suficientemente conocidos.

SUMMARY

During the second half of the XVIth Century the construction activity of the Tolosa's family was very significant in the centre of the Iberian Peninsula. They built some of the key stone works of the period: Pedro de Tolosa participated in the construction of the Escorial, the Convent of Uclés and the Cathedral of Valladolid, which was followed up by his son Alonso and to whom the Castillian Meseta owes the spreading of the Court classical architectural style. The Tolosa's were also related by family ties with two other important artists: Lucas de Escalante and Diego de Matienzo. The former stone master in Segovia in charge of the crown works and the Jesuit College of Saint Felipe and Santiago. The other, stone assistant first to the Escorial and later in Aranjuez. Therefore, all these artists were related one way or another among them and with the most significant works in that region. This paper brings out some new data about their life and work still not very well known.

Pese a la fama adquirida en la segunda mitad del siglo XVI por los miembros de la familia Tolosa como constructores, y en determinadas ocasiones como trazadores de edificios, no son muchas las noticias documentadas con que se cuenta a la hora de intentar trazar las lí-

neas fundamentales de sus biografías. Su actividad tuvo lugar en un espacio geográfico amplio: es de sobra conocida la actuación de Pedro de Tolosa (h. 1525-1583) en Avila, Madrid, Cuenca, Toledo y Valladolid¹, acompañado al menos en estos dos últimos casos por su hijo

¹ Dada la abundante bibliografía que recoge las noticias de la actividad de Pedro de Tolosa se presenta aquí una pequeña parte de la misma, bien aquellas obras que dan a conocer una cantidad importante de datos documentales, bien las más recientes, que compilan y dan cuenta de lo escrito con anterioridad. E. LLAGUNO da una visión panorámica de lo llevado a cabo por Tolosa a lo largo de toda su carrera en *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, t. II, pp. 39-41 y 227-229. En la provincia de Madrid, su participación en El Escorial está recogida en varias publicaciones: P. SIGUENZA: *Historia de la orden de San Jerónimo*, Ma-

Alonso. Quizá se deba a esa dispersión la dificultad para seguir el desarrollo de sus vidas, aún más notoria en el caso del hijo que en el del padre, y el desconocimiento de las de los miembros femeninos de la familia, las dos esposas de Pedro y sus tres hijas, Catalina, Mariana y Estefanía.

Aunque no se conoce el origen exacto de la familia —si bien se ha supuesto que Pedro sea el mismo cantero, vecino de Tolosa, que en 1549 concertó con la cofradía de zapateros de Logroño la construcción de un edificio en las Adoberías² —se sabe que en 1562 trabajaba en las obras del convento de Guisando (Ávila), desde el que pasó en ese año a las de El Escorial gracias al apoyo de fray Juan de Colmenar³. Probablemente se encontraba en la zona de Guisando desde bastantes años antes, pues en el mencionado año de 1549 debió nacer su hijo Alonso, natural de la cercana villa de San Martín de Valdeiglesias (Madrid), de la que Pedro fue vecino hasta el fin de su vida según atestiguan en diversos documentos: el 17 de diciembre de 1560 en la escritura de compañía otorgada por él y Pedro del Valle en Ávila, el 24 de mayo de 1562 en el concierto para la torre de la iglesia de Villa del Prado (Madrid), en 1565 en el pleito por la obra de la parroquia de Cadalso de los Vidrios (Madrid) y en 1580 en las condiciones del convento de monjas de Moya, otorgadas ante el escribano Fernando de Gálvez⁴. Como veremos más adelante, tras su muerte las casas en San Martín pasaron a sus herederos y fueron habitadas por su hija Catalina. Tal vez el motivo del asentamiento permanente de Pedro en la villa madrileña, aunque su trabajo se desarrollase en poblaciones mucho más importantes, sea el matrimonio con una mujer de ese lugar, quizá la primera esposa de quien se tiene noticia, María de la Candelaria, madre al menos de dos de sus hijas, Catalina y

Mariana, según consta en las escrituras de dote matrimonial otorgadas por su padre en El Escorial cuando iban a casar —muerta ya la madre— con Lucas de Escalante, en 1571, y Diego de Matienzo, en 1576, respectivamente⁵.

Como quiera que fuese, lo cierto es que la familia permaneció ligada a esa villa aún después de la muerte del padre, probablemente ocurrida en 1583, año en que está fechada —el 15 de noviembre— la cédula por la que el rey concedía a su viuda, Magdalena de Pineda, 25.000 maravedís anuales durante toda su vida por los servicios de su marido en las obras reales, a librar en las rentas y señoríos de Castilla más cercanos a su casa⁶.

Ya dijimos que Catalina vivía en las casas paternas de San Martín de Valdeiglesias, de donde era vecina, como declaró su hermano Alonso en su testamento, otorgado en Valladolid el 24 de diciembre de 1587⁷, por una de cuyas cláusulas le cede los 1.000 reales que le correspondían de su parte en las casas que heredaron de su padre, «*las quales al presente tiene e posee la dicha mi hermana*». Por aquel entonces Catalina era ya viuda de Lucas de Escalante, aparejador de cantería en la obra de El Escorial y luego trasladado a Aranjuez —al tiempo que Pedro de Tolosa lo fue a Uclés (Cuenca)—, que según consta en una cédula real había muerto con anterioridad al 17 de octubre de 1579, después de haber «*estado siempre enfermo él y su mujer, y habérsele muerto un hijo*» durante el año 1578⁸. No sólo había enviudado, sino que tras obtener del rey un regimiento en la villa de Sancho Pérez, de la orden de Santiago, para ayudarla en las deudas del difunto con los 200 ducados que valía, y que acabaron haciéndosele efectivos en 1583 al no haberlo podido vender⁹, regresó a San Martín y casó con un vecino de la villa. Probablemente por eso es a ella —que tam-

drid, 1909, libro III, p. 413; R. PORTABALES y PICHEL: *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente herreriano*, Madrid, 1945, y *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*, Madrid, 1952; G. DE ANDRÉS: *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio de El Escorial existentes en el archivo de su real Biblioteca*, Madrid, 1972; J. J. RIVERA BLANCO: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, 1984; en 1562 se comprometió a continuar la obra de la torre de la parroquia de Villa del Prado, comenzada por Hernán González y Ochoa de Muniategui: A. PERIS BARRIO: *Villa del Prado. Historia y arte*, Madrid, 1980, pp. 89 y 91; en 1565 revisó con su hermano Mateo —quien declaró tener 33 años y ser vecino de Toledo en la colación de San Justo— la obra de Campero en la parroquia de Cadalso de los Vidrios para intervenir en el pleito que se había iniciado a consecuencia de un desacuerdo en las tasaciones de la misma: F. MARIAS: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1985, t. II, p. 325. De su obra en Toledo dan cuenta F. MARIAS, *op. cit.*, t. II, pp. 325-326, y J. M. PARRADO DEL OLMO: «*Algunas noticias del escorialense Pedro de Tolosa*», *B.S.A.A.*, 1985, p. 458. De la realizada en Cuenca lo hace M. L. ROKISKI LÁZARO: *La arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, 1985, pp. 302-303 y 375-376. Pedro de Tolosa interviene en dos edificios fundamentales para el desarrollo de la arquitectura clasicista en Valladolid, la Colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos y la Cuarta Colegiata de Valladolid, de ellas se ocupa A. BUSTAMANTE GARCÍA: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983, pp. 53 y ss. y 113 y ss., respectivamente. PARRADO DEL OLMO, *op. cit.*, pp. 453-459, hace una revisión de la actuación de Tolosa en Ávila.

² La noticia documental la proporciona G. MOYA VALGAÑÓN: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta*, Logroño, 1980, t. II, p. 28, docs. núms. 88-90 (A.H.P. Logroño, protocolo 010, escribano Lope de Villoslada, 1545-1549, fols. 599-600, 601-602v.º y 603-603v.º). La relación fue establecida por Piedad RODRÍGUEZ ROBLEDO en su Memoria de Licenciatura (inédita), *Pedro de Tolosa, primer aparejador de cantería de El Escorial*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

³ P. SIGÜENZA, *ibídem*.

⁴ Los datos están tomados, respectivamente, de J. M. PARRADO DEL OLMO, *op. cit.*, p. 457, A. PERIS BARRIO, *op. cit.*, p. 91; F. MARIAS, *op. cit.*, p. 325; E. LLAGUNO, *op. cit.*, p. 41.

⁵ A.H.P. de El Escorial. La escritura de dote de Catalina se otorgó el 16 de febrero de 1571 (Protocolo 842) y la de Mariana el 26 de mayo de 1576 (Protocolo 872).

⁶ E. LLAGUNO, *op. cit.*, pp. 40 y 229. Archivo del Palacio Real de Madrid, Cédulas Reales, registro n.º 6, fols. 289 y v.º.

⁷ El testamento se encuentra en el libro de la memoria fundada por Alonso de Tolosa en la iglesia parroquial de San Martín de Valdeiglesias, conservado en su archivo. Fue otorgado ante el escribano vallisoletano Antonio López.

⁸ E. LLAGUNO, *op. cit.*, p. 227. Las Cédulas Reales están fechadas el 28 de agosto de 1578 y el 17 de octubre de 1579.

⁹ *Idem.*, p. 40 (adiciones de A. Ceán Bermúdez). Archivo de Palacio, Cédulas Reales, registro n.º 6, fols. 289v.º-290.

bién era uno de sus albaceas testamentarios— y a sus sucesores a quienes nombró Alonso para cuidar el cumplimiento de las condiciones bajo las que fundó una memoria en la parroquia de San Martín de Valdeiglesias, de donde era natural, ya que dejaba a su alma como heredera de sus bienes.

Amancio Portabales, siguiendo la creencia de Ceán Bermúdez de que Catalina y Mariana eran hermanas de Pedro de Tolosa¹⁰, identifica a la primera con la viuda homónima, vizcaína pero residente en Burgos, que aparece en el capítulo XXXI del *Libro de las Fundaciones* de Santa Teresa de Jesús, cuando trata de la del convento de San José de Santa Ana en quella ciudad; supone que la santa se hospedó en la casa de Escalante cuando estuvo en El Escorial, manteniéndose desde entonces esa relación amistosa¹¹. Esto no es así en manera alguna, puesto que ya vimos que Catalina se trasladó a San Martín de Valdeiglesias y allí volvió a casar con un vecino del lugar. En cuanto a la Catalina de Tolosa que aparece en la obra de Santa Teresa, fray Higinio Gandarías proporciona algunos datos sobre ella y su familia que subrayan la imposibilidad de esa identificación: la viuda burgalesa, que lo era de don Sebastián de Muncharaz, había nacido en Guipúzcoa y era hija de don Gaspar de Tolosa y doña Catalina de Sarabia; de su matrimonio tuvo ocho hijos, de los cuales los siete que sobrevivieron ingresaron en el Carmelo, al igual que ella misma, que fue priora desde 1601 hasta su muerte, el 13 de julio de 1608, del convento que contribuyó a fundar en su ciudad. Catalina tenía un hermano llamado Pedro de Tolosa —de ahí la confusión de Portabales—, socio de cuñado en los asuntos comerciales que llevaba en Burgos, y también relacionado con Santa Teresa, a la que ayudó en sus fundaciones palentinas y sevillanas¹².

Mariana, la otra hija de Pedro y María de la Candelaria, aparece también en el testamento de su hermano, quien la deja 600 reales y el importe de lo que le correspondía en las obras que quedaron acabadas pero aún por tasar a la muerte de su padre, el cual debía repartirse entre ella, Catalina y Estefanía. Había casado con el maes-

tro de cantería Diego de Matienzo —albacea testamentario de Alonso— cuando éste trabajaba en El Escorial como asentista. Matienzo era vecino de Segovia —trasmerano de nacimiento—, en donde trabajó, además de en la casa real de la Fuenfría, en las obras de la Casa e Ingenio de la Moneda y del Alcázar¹³; a estas dos últimas iba destinada la piedra a que se refiere la carta de obligación dada por Matienzo, ante el escribano Juan de Zuazo, a sus aparejadores Juan de la Secada y Juan de Casares el 23 de julio de 1590, año en el que se obligó también —el 9 de diciembre— a hacer en el Alcázar un mirador de piedra junto a la capilla y delante de la Sala de Armas, siguiendo la traza de Juan Gutiérrez, y la obra «en el tránsito encima de la Casa»; dos años después contrató la obra del «cuarto al lado del cierzo», conforme a la traza de Francisco de Mora, y el patio principal, que debía dar acabado el día de San Juan de 1593¹⁴. Llaguno da cuenta, además, de la presencia del cantero en Escalona (Toledo) en 1580, en donde hizo postura de 30.000 ducados para la obra del monasterio de monjas de Moya, trazado por Pedro de Tolosa, figurando entre las fianzas ofrecidas los bienes de su mujer, Mariana de Tolosa; así mismo, en 1587 y 1588 visitó la obra de la iglesia de El Espinar (Segovia) por orden del Consejo, para asegurarse de que la construcción se realizaba de acuerdo con la traza y condiciones de Juan de Minjares¹⁵. En la provincia de Segovia tuvo a su cargo la construcción de numerosos edificios, o participó en ellas de una u otra manera; las noticias más antiguas se remontan a diciembre de 1563, cuando tasó con Juan de Matienzo la obra de Juan González de Pontones en la iglesia de Fuenterrolo, y a febrero de 1573, época en la que residía en el lugar de Paradinas, en donde tenía a su cargo la obra de la capilla y la torre de la iglesia, cuyo importe cobraron los oficiales de cantería Miguel de Holguero y Jaun Ruiz de acuerdo con un poder otorgado a tal efecto por Matienzo el 19 de julio de 1575¹⁶. No se tienen más noticias de él hasta los últimos años de la década de los ochenta; el 27 de septiembre de 1587 él y Pedro de la Pedraja dan poder a Bartolomé de la Pedraja para que los

¹⁰ *Idem.*, pp. 40 y 74.

¹¹ A. PORTABALES Y PICHEL: *Los verdaderos artífices de El Escorial...*, pp. 64-65. Estas ideas habían sido expuestas anteriormente por I. NIÑO AZCONA: *Felipe II y los artistas de El Escorial hasta el año 1600*, Madrid, s.a., pp. 47-49, aunque no sea citado por Portabales.

¹² Fr. HIGINIO GANDARIAS: *Santa Teresa de Jesús y los vascos*, s. l. (Bilbao), 1971, pp. 167-170.

¹³ E. LLAGUNO da cuenta de parte de lo realizado por Matienzo, afirma que en enero de 1576 trabajaba en las obras de El Escorial (*op. cit.*, t. II, p. 125) y posteriormente en las obras reales segovianas (t. III, p. 73). A ellas se refieren algunas cédulas reales ordenando sus pagos: el 25 de julio de 1592 se mandan pagar las obras de cantería realizadas en el Ingenio de la Moneda, que ascendían a 3.000 ducados, a librar en derecho de señoriaje que se cobraba para el rey de la moneda acuñada en el mismo (Archivo de Palacio, Cédulas Reales, registro n.º 8, fol. 148); en la misma fecha se le adjudican otros 1.000 ducados por las obras realizadas en el Alcázar (A. P., Cédulas Reales, reg. n.º 8, fols. 151-151v.º); el día 10 del mes siguiente se hacía lo mismo con 4.000 ducados, parte de lo que se le debía por su trabajo en el Ingenio, en el Alcázar y en la Fuenfría (A. P., Cédulas Reales, reg. n.º 8, fols. 157v.º-158). El 1.º de octubre de 1596 el rey ordenaba a Sebastián Gutiérrez, pagador del Alcázar, que diese 2.448.549 maravedís —la mitad a finales de septiembre y la otra mitad a finales de abril de 1597— a los herederos de Matienzo, que se le debían por los mismos trabajos, con la condición de que corriese a su cargo la reparación de los daños causados en los terrados del Alcázar y en la esclera de la Fuenfría por culpa de Matienzo (A. P., Cédulas Reales, reg. n.º 9, fols. 164-164v.º).

¹⁴ M. VILLALPANDO y J. DE VERA: «Notas para un diccionario de artistas segovianos del s. XVI», *Estudios Segovianos*, 1952, pp. 116-117; J. DE VERA: *Piedras de Segovia. Apuntes para un itinerario heráldico y epigráfico de la ciudad*, Segovia, s.a. (1950), pp. 458 y 460. M. VILLALPANDO, *Diccionario de artistas y artesanos en Segovia. Siglos XVI y XVII*, Segovia, 1985, p. 99.

¹⁵ E. LLAGUNO, *op. cit.*, t. III, pp. 73-74.

¹⁶ M. QUINTANILLA: «Algunas notas sobre artífices segovianos (1560-1660)», *Estudios Segovianos*, 1962, p. 144. M. VILLALPANDO, *op. cit.*, p. 99.

presentes como sus fiadores en el concierto de la obra de dos de las capillas de la iglesia de El Espinar¹⁷. Entre 1590 y 1594, año de su muerte, se ocupó de la obra del Colegio de San Felipe y Santiago, para la compañía de Jesús, trazado por el jesuita Giuseppe Valeriani y luego revisado por Juan de Herrera¹⁸; en septiembre de 1590 contrató la obra de la escalera y cuarto del claustro¹⁹, aunque en diciembre, al morir el cantero San Juan de Gogorza, se hizo cargo también de la iglesia²⁰, que tampoco él pudo ver terminada, ocupándose luego de ella su yerno, Diego de Sisniega. Este había casado con Inés²¹, hija única de Matienzo —habida con su primera mujer, Catalina Hernández²²—, y eran vecinos del lugar de San Mamés del Valle de Aras, en la Junta de Boto²³.

Como era habitual en la época Diego de Matienzo estaba emparentado con otros maestros de cantería, además de con Sisniega, como el ya mencionado Juan de Matienzo, de quien era primo y curador de su hija, María de Matienzo²⁴, o Juan de Mazas, su sobrino, maestro de cantería y de la obra principal del convento de Santiago de Uclés²⁵. No obstante, los Tolosa son los más importantes de todos ellos; su relación debió de ser bastante estrecha puesto que Matienzo no sólo fue albacea testamentario de Alonso, sino también curador de Estefanía, que aún aparece como menor de edad en 1592 —tal vez fuese hija del segundo matrimonio de Pedro y por ello mucho más joven que sus hermanos—. En su condición de tutor de Estefanía, además de marido de Mariana, «*hijas y herederas de Pedro de Tolosa*», dio poder en 1586 al oficial de cantería Juan de Casares para

que reclamase «*las quantias de maravedis que me deben de plaço pasado en la villa de san martin de baldeyglecias de la almoneda que se hizo de los vienes del dicho Pedro de tolosa pertenecientes a las dichas mariana de tolosa y estefania de tolosa y a mí en su nombre*»²⁶. También en relación con la herencia de ambas hermanas se otorgó otra carta de poder, ésta en 1592, al cantero Lorenzo Martín, vecino de Villa del Prado, para que en su nombre prosiguiera la obra de la torre de la iglesia parroquial de ese lugar, que tenía concertada Pedro de Tolosa y que quedó sin terminar a su muerte, manteniendo las condiciones que con él regían la obra en cuanto a traza, pagos y personal²⁷; la torre había sido iniciada por Hernán González de Lara y Ochoa de Muniátegui, con su propia traza y condiciones, por orden del arzobispo toledano don Juan de Tavera, y proseguido desde mayo de 1562 por Pedro de Tolosa, luego por el maestro Lorenzo —que aún trabajaba en ella en 1599— y rematada por un tal Muñoz, vecino de Bernardos (Segovia), a quien se pagó la hechura del chapitel en 1622²⁸.

Pocos datos personales más se conocen sobre Diego de Matienzo, salvo que otorgó testamento el 3 de marzo de 1594 en Segovia, ante García de Zorrilla²⁹, y que murió el día 14 del mismo mes, encargándose el pintor Alonso de Herrera del depósito del cuerpo en el monasterio de Nuestra Señora de la Merced, lo que se efectuó al día siguiente en la «*yglesia en una sepultura, que confina con la grada de la entrada de la capilla mayor que es la tercera sepultura comenzando del altar de nuestra señora*», hasta que pudiera trasladarse a «*una capilla y entierro que mando hazer en la yglesia de san martin del*

¹⁷ M. VILLALPANDO y J. DE VERA, *op. cit.*, p. 116. Aunque la carta se otorgó ante el escribano de El Espinar Miguel de Arreaz, se encuentra en el protocolo de Juan de Zuazo.

¹⁸ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, 1967, p. 240 y «Juan de Herrera y los jesuitas, Villalpando, Valeriani, Ruiz y Tolosa», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, t. XXXV, Roma, 1966, pp. 285-321.

¹⁹ Las informaciones proceden de las escrituras hechas a la muerte de Matienzo para continuar las obras del Colegio ante el escribano Juan de Zuazo (A.H.P. de Segovia, Protocolo 642, fols. 44 y ss.). Matienzo contrató la obra el 18 de septiembre de 1590, ante Juan de Junquito, quien también protocolizó la nueva escritura de Diego de Sisniega para proseguir la construcción de la iglesia, otorgada el 8 de mayo de 1594.

²⁰ M. VILLALPANDO y J. DE VERA, *op. cit.*, p. 117. Así consta en la escritura de concierto de 18 de diciembre de 1590, ante Juan de Junquito. El 4 de mayo de 1593 se le pagaron, ante Pedro de San Martín, 500 ducados por deshacer y volver a levantar de cantería un paredón en la iglesia (A.H.P. de Segovia, Protocolo 166, fols. 240-240v.^o).

²¹ La escritura de dote de Inés Hernández de Matienzo se otorgó el 12 de mayo de 1576 (A.H.P. de El Escorial, Protocolo 854).

²² Otorgó su testamento el 29 de enero de 1576 en El Escorial (A.H.P. de El Escorial, Protocolo 855). El 26 de mayo de ese año, como ya dijimos, Pedro de Tolosa protocolizó la carta de dote de Mariana.

²³ Así consta en las cartas de poder que dió Inés a su esposo para que la representara y se ocupara de sus intereses en el reparto de los bienes de su padre, realizado en Segovia tras su muerte ante el escribano Juan de Zuazo (A.H.P. de Segovia, Protocolo 473, fols. 716v.^o-719).

²⁴ A.H.P. de Segovia, Protocolo 455, fols. 615v.^o y 685-685v.^o. Se trata de dos cartas de poder de Diego de Matienzo a terceros para resolver asuntos de su primo difunto, se otorgaron ante Juan de Zuazo el 1 de mayo y el 9 de septiembre de 1586.

²⁵ Juan de Mazas fue nombrado en mayo de 1594 por Diego de Sisniega para tasar las obras de cantería que quedaron a la muerte de Matienzo; Mariana de Tolosa nombró para lo mismo a Pedro de Hermosa, vecino del Valle de Ruesga pero residente en Segovia (A.H.P. de Segovia, Protocolo 473, fols. 716v.^o-717). A la hija del primero, María de Mazas, dotaron para su matrimonio con el pintor Esteban de Barahona su padre, Diego de Sisniega e Inés de Matienzo y el difunto padre de ésta, según determinaba una de las cláusulas de su testamento; el pago de esta última parte fue llevado a cabo por los herederos de Diego de Matienzo el 21 de junio de 1608, ante Juan de Zuazo (A.H.P. de Segovia, Protocolo 642, fols. 293-296).

²⁶ La carta de poder se otorgó a finales de octubre de 1586 ante Juan de Zuazo (A.H.P. de Segovia, Protocolo 455, fol. 715v.^o). Ref. en M. VILLALPANDO y J. DE VERA, *op. cit.*, p. 116.

²⁷ El poder está fechado el 18 de junio de 1592 y otorgada ante Pedro de San Martín (A.H.P. de Segovia, Protocolo 165, fols. 491-492v.^o). Rev. en M. VILLALPANDO y J. DE VERA, *op. cit.*, p. 117.

²⁸ A. PERIS BARRIO, *op. cit.*, pp. 89-94. La carta de obligación de Pedro de Tolosa para continuar la obra de la torre está fechada el 24 de mayo de 1562 y se conserva en el Archivo Parroquial de Villa del Prado.

²⁹ El escribano no figura en el A.H.P. de Segovia, la información procede de la carta de pago de María de Mazas por la cantidad que determinó Matienzo para su dote en una de las cláusulas del testamento. Anteriormente, el 28 de agosto de 1582, había otorgado otro testamento en El Escorial, que quedó invalidado al hacer el último (A.H.P. de El Escorial, Protocolo 879).

lugar de matienço en la montaña», como había dispuesto en su testamento³⁰. Tras su muerte su esposa encargó a Gregorio de Soto el inventario de los bienes del difunto —realizado en su presencia, «*estando echada en una cama por ser «persona ympedida»*—, que posteriormente fueron tasados por diferentes personas nombradas por las dos partes interesadas en la herencia, Mariana de Tolosa —que encargó a su hermana Catalina la tasación de la ropa blanca— e Inés de Matienzo, en nombre de la cual estaba en Segovia su marido³¹. Esta es la última noticia recogida sobre Mariana; tampoco se sabe nada más de Estefanía, que no aparece mencionada en las es-

crituras realizadas para llevar a cabo el inventario, tasación y partición de los bienes de su cuñado.

Al igual que ocurre con respecto al resto de la familia, los datos de que disponemos referidos al único hijo varón de Pedro de Tolosa, Alonso, no son muy abundantes. Sin embargo, el documento al que ya hemos aludido con anterioridad, desconocido hasta ahora, proporciona nuevas noticias que completan en parte su vida profesional y privada: se trata del testamento que otorgó en Valladolid el 24 de diciembre de 1587, escasamente un mes antes de morir³². En él se declara «*criado del rey nuestro seño maestro de su canteria de las obras del alcaçar*

³⁰ A.H.P. de Segovia, Protocolo 473, fol. 703, escribano Juan de Zuazo. Ref. en M. VILLALPANDO, *op. cit.*, p. 99.

³¹ A.H.P. de Segovia, Protocolo 473, el inventario en los fols. 705 y ss. y la tasación en los fols. 720 y ss. En el inventario figuran, además de la ropa, joyas y objetos de uso doméstico, tres tapices con figuras y dos reposteros, todos de buena calidad. La casa tenía un oratorio con un retablo en el que había una imagen de vestir de la Virgen, tres imágenes más, una con San José, de la misma, y varias tablas que la representaban; un Ecce Homo, varios Cristos, una imagen de bulto de Santo Domingo y otra de Santiago —de azabache—, además de dos cruces con reliquias y cinco estampas de papel —una representando a la Verónica—; el oratorio se cubría con «*un cielo de rred*», en él había también un retrato de Mariana de Tolosa y una lámpara. En relación con su profesión se encuentran las herramientas necesarias para las obras del Alcázar y de la Compañía de Jesús que aparecen en él, «*un libro grande de marquilla que son los diez libros de vitrubio*», «*un repertorio de los tiempos*» y varios ocupados en parte por manuscritos. Se alude también a algunas obras inacabadas de Matienzo, como las torres del Homenaje y del Reloj del Alcázar, el Colegio de la Compañía —cuya iglesia fue tasada al efecto por Juan de Mazas y Pedro de Hermosa—, la iglesia del lugar de Cobra (?); y a otras que aún no se habían terminado de cobrar, como las iglesias de Paradinas, San Miguel de Segovia o la parroquia de Fuente de Coca.

³² Ver nota 7. El contenido del testamento es el siguiente:

«In dey nomine Amen. Sepan quantos esta publica escriptura de testamento ultima e postrimera voluntad vieren como yo alonso de tolosa criado del rey nuestro seño maestro de su canteria de las obras del alcaçar e Vosque de Segovia natural que soi de la villa de San Martin de Valdeyglesias residente en esta villa de Valladolid estando enfermo en la cama de enfermedad que dios nuestro señor fue servido de ma dar y estando en todo mi seso juicio y entendimiento natural recelandome de la muerte que es cosa natural a toda criatura vibiente en este mundo de la qual ninguno puede huyr ni escapar tomando por mi señora e avogada en todas mis cosas a nuestra señora la Virgen Santa maria a la qual suplico humyldemente sea ynteresora e rogadora para rogar a mi señor Jesucristo su precioso hijo me quyera perdonar mis culpas e pecados e llevar mi alma a su santa gloria quando su voluntad fuere servido creyendo como firmemente creo en la Santissima trenidad ques padre e hijo y espiritu santo e un solo dios verdadero y en todo aquello que tiene e cree la Santa madre yglesya de Roma y porque la ora de mi muerte no la se ni quando dios nuestrro señor sera servido de me llevar desta presente vida por tanto por esta presente carta otorgo e conozco que hago e ordeno este my testamento ultimo e postrimera voluntad e las mandas e legatos en la forma e manera que se sigue.

Primeramente mando mi cuerpo a la tierra do fue formado.

cumplido Yten mando que si la boluntad de dios nuestrro señor fuera servido de me llevar deste presente vida mi cuerpo sea sepultado si muriera en esta villa de Valladolid de la enfermedad que al presente tengo en el monesterio de señor san françisco desta villa de Valladolid en una sepoltura que sea en medio del dicho menesterio frontero del altar mayor que sea sepoltura prenzpal pagando por ella lo que fuere justo.

cumplido Yten mando que sea enterrado con el avito de señor san françisco o de señor san Jeronimo dando por ello lo acostumbrado.

cumplido Yten mando que los capellanes de la yglesia mayor desta villa de Valladolid do soy parrochiano y los mas clerigos que se pudieren aver acompañen mi cuerpo a cada uno de los quales mande se les de una vela de cera y un rreal de su limosna.

cumplido Yten mando que aconpañen mi cuerpo tres o quatro cofradias las que mis testamentarios mandaren e ordenaren con su cera e ynsinias e se les pague a cada una dellas lo que es costumbre.

cumplido Yten mando que vayan con mi cuerpo los niños de la dotrina cristiana desta villa e los viejos del Espital de San Juan de letran desta dicha villa de Valladolid y mando que se les de de limosna a los niños de la dotrina una dozena de reales o lo que paresciere deversele e a los viejos de San Juan mando se les den de limosna veinte e quatro reales.

cumplido Yten mando que el día de mi enterramiento si fuere a tienpo e ora que se puedan dezir misas se me digan en el dicho monesterio de señor san françisco desta dicha villa de Valladolid una misa cantada de requien con diacono e sudiacono e su vixilia e responso sobre mi sepoltura e mando que el dicho día de mi enterramiento se me digan en el dicho monesterio todas las misas reçadas que se pudieren dezir e cada día destes tres días se diga una misa de requyen cantada e salgan con los resposos sobre mi sepoltura a los dezir e se pague por ellas lo acostumbrado.

dichas Yten mando que si falleciere por la tarde los clerigos e flayres e capellanes que a mi enterramiento se allaren me digan una vixilia cantada con su responso.

dichas las desta villa Yten mando que demas de las misas que tengo dichas que se digan por mi anima se digan ansy mesmo otras duçientas mysas reçadas por mi anima las cient misas en el monesterio de nuestra señora de prado extramuros desta dicha villa de Valladolid e las otras cient misas en el monesterio de la Vitoria desta dicha villa de Valladolid e se pague por las dezir lo acostumbrado.

dichas Yten mando se me digan ansy mesmo veinte misas reçadas las nueve en el monesterio de Santispiritus desta dicha villa ofrezidas al espíritu santo e animas de purgatorio e santo alfonso las otras misas y en la hermita de nuestra señora de la nueva junto a san martin otras dos misas e se pague por ellas lo acostumbrado.

dichas Yten mando que se me digan quatro misas en la yglesia de nuestra señora de San llorente desta dicha villa de Valladolid las dos a nuestra señora e las otras dos a señor san bartolome e se pague por ellas lo acostumbrado.

e vosque de Segovia natural que soi de la villa de San martin de Valdeyglesias residente en esta villa de Valladolid», lo que viene a puntualizar el contenido de la cédula real de 19 de septiembre de 1583 por la que el rey le tomaba

a su servicio, con 50.000 maravedis de salario anual, «acatando lo que pedro de tolosa nos sirvio... y la buena relacion que se nos ha hecho de la havididad y sifiçiençia que alonso de tolosa su hijo tiene en cosas de archi-

<i>dichas</i>	Yten mando se me digan seis misas en las yglesyas e altares adonde se sacan anymas de purgatorio e se pague lo acostumbrado.
<i>tomose</i>	Yten mando se me tome la bula de la cruzada de difuntos.
<i>cumplida y firmada</i>	Yten mando se den duçientos reales de limosna a quatro espitales desta villa de Valladolid el uno sea el espital de señor San Iaçaro y el otro al de la rresureçion y el otro el de san bartolome y el otro espital sea el que a mys testamentarios paresciere.
<i>cumplidas</i>	Yten mando que se den de limosna o se rrepartan en obras pias como al dottor Gutierrez de la companya de jesus desta villa de Valladolid paresciere o al prior e proposito les paresciere asta en cantidad de çien ducados tomando anys mesmo parecer del canonigo toro e con su consejo o pareçer se distribuyan los dichos çien ducados.
<i>ase de cumplir en S^t martin</i>	Yten mando a mi hermana catalina de tolosa vezina de la villa de San martin de Valdeyglesias mill e seisçientos reales los myll reales que tengo e me cupen de mi parte de las casas que herede de mi padre las quales al presente tiene e posee la dicha mi hermana e los seisçientos reales mando que se le den en dineros.
<i>ase de pagar en S^t martin</i>	Yten mando a mi hermana Estebania de tolosa myll reales. Yten mando a mi hermana maria Ana de tolosa seisçientos reales. Yten mando a las dichas mis hermanas lo que se me debe e aya de adjudicar de las obras que dexo mi padre por tasar e a acavadas.
<i>cumplido</i>	Yten mando a la trenidad e merçed e redençion de cautivos e las demas demandas acostumbradas a cada una dellas medio real con que las aparto de todos mys bienes. Yten mando que en dia de mi enterramiento y en los otros dos dias que tengo dichos syguientes se ofrenda por my anyma en el dicho monesterio de San francisco pan e vino e çera como a mis testamentarios paresciere.
<i>pagado a la cathalina su hermana</i>	Yten digo y declaro que ove y herede de pedro de tolosa my padre ya difunto cierta parte de unas casas en la dicha villa de San martin de Valdeyglesyas como uno de sus hijos e herederos que tengo sobre ellas myll reales de my parte.
<i>cargado</i>	Yten declaro que me deve pedro bazquez vecino de la dicha villa de San martin duçientos e beinte ducados en oro los quales yo le ove dado pa que conprase una heredad e no la compro e tengo çedula en mi escriptorio del rezivo dellos.
<i>cargado</i>	Yten declaro que di a guardar al canonigo diego de toro canonigo en la yglesya mayor desta villa de Valladolid ciento e noventa e dos escudos en oro.
<i>cargado</i>	Yten digo y declaro que tengo al presente en mi casa e posada do al presente vibo en un caxon çient escudos en oro.
<i>cargado</i>	Yten digo que voi haçiendo mi gasto en plata asta çien ducados poco mas o menos.
<i>debese</i>	Yten declaro que me deve diego martines del varrio vezino del lugar de Santiyuste de coca çient reales de rresto de lo que a cobrado de mis salarios.
<i>debese</i>	Yten declaro que me deve el rei nuestrro señor el salario corrido desdel año de ochenta a seis e ochenta e siete a raçon cada año de a cinquenta myll maravedis.
<i>cargado cobrose 38.456</i>	Yten declaro que med debe bernaldo garçia cambio vezino desta villa de Valladolid por una çedula de cambio que tengo en mi poder treinta e nueve myll maravedis.
<i>cargado desde 1-junio-1587 asta 20 de henero 1588</i>	Yten declaro que me deve esta villa de Valladolid lo corrido de mi salario desdel dia de San Juan de junio deste año de ochenta e siete asta agora a respeto de a açiento e çinquenta ducados cada año.
<i>esto se le pago a el mesmo el dia de año nuebo y lo firmo el libro de cabildo</i>	Yten declaro que me deve la yglesya mayor desta villa de Valladolid lo corrido de my salario de todo este año de ochenta e siete. Yten se me deve lo corrido de mi pensión que tengo sobre este ovispado de palençia a racon de a çien ducados cada año desdel fiad de las bulas del papa asta agora de don fernando miguel ovispo que al presente es del dicho ovispado de palençia.
<i>desto se cobro por pleyto quarenta ducados en reales cargado 440</i>	Yten declaro que me deve goncalo de la varcena maestro de las fuentes desta villa de Valladolid ochocientos reales.
<i>cobraronse en S^t martin cargado</i>	Yten declaro que me deve juan tofiño vezino de la dicha villa de san martin de valdeyglesyas quatroçientos e diez reales sobre un xarro de plata que esta en poder de juan martines del varrio vezino desta villa de Valladolid. Yten declaro que me deve antonyo de Riaça vezino de la dicha villa de san martin çient reales que le preste.
<i>cargado</i>	Yten que me deve Rodrigo corral vezino de la dicha villa de San martin veynte e quatro reales que le preste en esta villa de Valladolid. Yten me deve pedro Ramos vezino de la dicha villa de San martin lo que paresciere aver cobrado del haçienda que me cupo de mi padre que yo ove e herede porque le tengo dado poder para la dicha cobrança e no me a dado quenta de lo que a cobrado e reszevido mando que mis testamentario se la tomen para esto yo le devo un roçin que me presto que en el camino se me murio el qual podia valer asta diez o doze ducados.
<i>no se a cobrado, deyo a cuenta</i>	Yten declaro que me deve el canonigo muçientes canonigo de la yglesia mayor desta villa de Valladolid duçientos reales que le preste.

ectura»³³; no obstante su cargo no resulta tan claro si nos atenemos a la relación de criados de las obras del Bosque de Segovia desde 1570 que se hace en la visita efectuada por el Licenciado Galarza, del Consejo Real, a las obras de dicha ciudad en 1591, en la que se afirma que «maestro mayor fue Gaspar de bega y sucedieronle pedro de tolosa, y su hijo Alonso de tolosa que a muchos dias que murieron, no ubo mas maestro mayor que el gaspar de bega, que los tolosas, no tubieron título de ello,

y hasta oy mas no le a abido»³⁴. Da cuenta además de los diferentes salarios que se le debían —como veremos más adelante— y de las deudas de varias personas, y ordena que todo ese dinero, una vez descontadas las mandas a su hermanas y lo que habria de gastarse en su entierro y funerales, se emplee en comprar «un censo seguro a racon de a catorçe» en San Martín de Valdeiglesias, para la memoria que debía fundarse a su nombre en la parroquia, de cuya renta se pagarían las misas que

nunca ha hecho diligencia rriño a cuyo cargo esta

Yten declaro que me pareçe que podran valer los bienes muebles que al presente tengo en mi casa en esta villa de Valladolid asta mill e quinientos reales poco mas o menos.

aqui la fundacion de la memoria clausula que se a de cumplir en s^t martyn fundar anse de obligar de lo que obiere a emplearlo en rrenta y cumplir esta clausula los señores doctor Joan Lopez y catalina de tolosa

Yten me deve doña Ysauel vezina desta villa de valladolid diez e seis reales sobre unos cuerpos que le preste. Yten mando y es mi voluntad que acavando de cumplir e pagar las mandas e legatos en este mi tetamento contenidas lo que sobrare de mys bienes se junte todo e haga un cuerpo de bienes e se enple e conpre renta e censo seguro a racon de a catorçe para que de la dicha renta e censo se me digan cada un año las misas que montare en la renta e censo que se conprare las quales misas mando se digan la mitad por mi anima e la otra mytad por las animas de mi padre e madre e se digan en dias de santo lifonso e san françisco e san geronimo e de nuestra señora e mando que mis testamentarios se encarguen de conprar la dicha renta e censo e de la fundar e cargar sobre haçienda çierta e segura para que aya he sea e se me digan de la renta e censo della las dichas mis por mi anyma e de los dichos mis padre e madre como esta dicho.

patronos

Y ten mando que la dicha renta e censo se conpre y enple en la dicha villa de San martin de Valdeyglesyas do soi natural a donde mando se digan las dichas misas de la dicha renta e censo que se empleare los dias que tengo declarado e mando que tenga cuenta e cargo de que se digan cada un año perpetuamente para siempre jamas catalina de tolosa mi hermana conforme a como las repartieren mis testamentarios a la qual dicha mi hermana mando que se le de por-que travaxo de las acer deçir dos ducados cada un año e despues de su muerte tenga quenta e cargo de acer dezir las dichas misas la persona que della suçediere y heredara sus bienes e se le den los dichos dos ducados cada un año.

catalina de tolosa para la fundacion desta memoria salario a catalina de tolosa

E para cunplir e pagar las mandas e legatos en este my testamento contenidas dexo e nonbro por mys alvaças e testamentarios si muriere e falleçiere en esta villa de Valladolid al canonigo diego de toro canonigo de la yglesia mayor desta villa en cuyo poder mando entre el dinero e bienes que yo al presente tengo e a diego de matienço mi cuñado vezino de segovia e a juan martinez del varrio vezino desta villa de Valladolid e a diego de praves maestro de canteria estante en esta villa e a catalina de tolosa mi hermana e al dothor juan lopez cura de la yglesia de san martin de Valdeyglesyas en cuyo poder mando ente el dinero que se oviere de juntar de comprar la dicha renta e censo juntamente con la dicha catalina de tolosa mi hermana a los quales e a cada uno dellos ynsolidum doy poder cunplido bastante en forma para que cunplan y executen este my testamento e las mandas e legatos en el contenidas.

receui yo solo el dinero los bienes recibio su hermana la muger de matienço y praves y rriño y los vendieron y dieron cuenta dellos

esta demanda venga en la carta de pago

E cunplido dexo por mi heredera a mi anima para que como dicho es se conpre la dicha renta e censo de lo que sobrare de mys bienes e se diga de mysas por mi anyma la mitad e la otra mitad por las animas de los dichos mis padre e madre como esta dicho.

entren en poder del cura no en mis dias

E por este mi testamento revoco e anulo e doy por nynguno e de nyngun valor ni hefeto otro qualquier testamento que antes deste yo aya echo e otorgado ansy por escrito o de palabra o manda o mandas codezlio o codezlios que antes deste aya echo los quales con que parezcan ninguno dellos quyero y es mi voluntad que no valgan ni hagan fee en juycio ni fuera del salvo este my testamento que al presente hago e ordeno ante el presente escrivano que quyero que valga por my testamento e sy no valiere por my testamento quyero que valga por mi covdezlio e sy no valiere por mi covdezlio quyero que valga por mi ultima e postrimera voluntad como escriptura publica o en aquella mejor via e forma que aya lugar de derecho en firmeça de lo qual otorgue este dicho my testamento ante el presente escrivano e testigos de yuso escriptos que fue hecho e otorgado en la dicha villa de Valladolid a veynte e quatro dias del mes de deziembre de myll quinientos e ochenta e siete años testigos que fueron presentes a lo que dicho es diego mynguez e bartolome callexo e lucas niño de Reynoso e cristobal gutierrez e santiago dieguez vecinos e estantes en esta villa y el otorgante que yo el escrivano doy fee que conozco lo firmo de su nonbre Alonso de tolosa paso ante mi Antonio lopez e yo el dicho antonio lopez escrivano del rey nuestro señor e vecino desta villa de Valladolid fuy presente a lo que dicho es que uno con los testigos e fize my syno. antonio lopez.

³³ E. LLAGUNO: *op. cit.*, t. III, pp. 40, 228-229. Archivo de Palacio, Cédulas Reales, registro n.º 6, fols. 272-272v.º.

³⁴ A.G.S., Casa y Sitios Reales, leg. 268, fol. 5v.º.

a ella correspondiere, la mitad por su alma y la otra mitad por las de sus padres, en los días de San Ildefonso, San Francisco, San Jerónimo y Nuestra Señora, de lo que habrían de cuidar su hermana Catalina y sus herederos y por lo que recibirían dos ducados al año.

Alonso, que había nacido en San Martín hacia 1549³⁵, murió el 20 de enero de 1588 en Valladolid, según refiere una de las anotaciones marginales que dan cuenta del cumplimiento de las diferentes cláusulas. Se le enterró, tal como había dispuesto, en la iglesia del monasterio de San Francisco de esa ciudad, «*en una sepultura que sea en medio del dicho monasterio frontero del altar mayor que sea sepultura prenzipal*»³⁶, con el hábito de San Francisco o de San Jerónimo y acompañado por los capellanes de la catedral —de donde era parroquiano—, además de otros clérigos, tres o cuatro cofradías, los Niños de la Doctrina y los viejos del Hospital de San Juan de Letrán. Demostraba una enorme preocupación por su alma, a quién dejó por heredera de todos sus bienes —salvo lo dispuesto para sus hermanas, 200 reales a repartir entre cuatro hospitales vallisoletanos y 100 ducados para obras pías—, para ella había de tomarse la bula de la cruzada de difuntos y decirse varios cientos de misas cantadas y rezadas en varios monasterios e iglesias de Valladolid y en la ermita de la Virgen de la Nueva de San Martín de Valdeiglesias.

Para el cumplimiento de todas las mandas testamentarias dejaba por albaceas, en caso de que muriese en Valladolid, al canónigo Diego de Toro, que debía hacerse cargo del dinero y bienes que tuviera al morir —según declaración del propio Tolosa los bienes de su casa de Valladolid podían valer hasta 1.500 reales—, a su cuñado Diego de Matienzo, a Juan Martínez del Barrio, vecino de Valladolid —posiblemente relacionado con el cantero Diego Martínez del Barrio, al que nos referimos después—, a Diego de Praves, maestro de cantería y estante en esa ciudad, a su hermana Catalina y al cura de San Martín de Valdeiglesias, el doctor Juan López. Una vez muerto se hizo inventario, tasación y almoneda de sus bienes, a cargo de Mariana de Tolosa, Praves y un tal Riaño, quienes dieron cuenta de lo hecho y lo cobrado, mientras que del dinero se ocupó el canónigo Toro.

Desgraciadamente el testamento es parco en noticias sobre su actividad como constructor, aunque sí se refie-

re a lo que se le adeudaba de los distintos salarios que recibía. Así, el rey le debía 100.000 maravedís, correspondientes a los años 1586 y 1587, y Diego Martínez del Barrio, vecino de San Tiuste de Coca, al que había otorgado poder el 27 de julio de 1585 para cobrar esos salarios³⁷, otros 100 reales que aún no le había entregado a cuenta de los mismos. La villa de Valladolid le adeudaba su sueldo desde el día de san Juan de 1587 —aunque se le pagó desde el 1 de junio hasta el día de su muerte— a razón de 150 ducados al año. Para el Concejo de Valladolid había actuado como veedor de las obras de la traída de aguas de Argales, con el fontanero Gonzalo de la Bárcena —nombrados el 21 de mayo de 1586—, que además había dado las trazas para las mismas, junto con Benito de Morales, Francisco de Montalbán y Juan de Herrera³⁸. El 16 de septiembre del año siguiente Tolosa dio un informe sobre las obras de las Panaderías —comenzadas por Juan de Nates según trazas de Herrera—, que se ordenó seguir en la ejecución a Nates y Juan de Mazarredonda. Pese a estas noticias su salud debía estar ya bastante quebrantada, puesto que aunque era el arquitecto municipal las obras de las Carnicerías se encargaron a Diego de Praves, y el 23 de octubre se anotó en el asiento de pareceres del Regimiento, tratando de las fuentes, una interesante noticia que explica la necesidad que tenía la villa para esas obras de todos sus asalariados, excepto Tolosa, «*el cual se puede excusar, tanto por no ser nezesario cantero de tanta costa, como porque está malo y sin esperanza de salud*»³⁹, predicción cierta pues murió el día 20 de enero del año siguiente.

La catedral de Valladolid, de la que fue nombrado aparejador por su padre en 1582⁴⁰ —cargo que debía mantener ya que en el testamento no se titula maestro mayor de la Cuarta Colegiata— le debía su salario del año 1587, que le fue pagado a él mismo, el día de Año Nuevo de 1588, firmando en el libro de Cabildo. También el obispado de Palencia, del que era veedor de sus obras⁴¹, le adeudaba la pensión anual en razón de tal cargo. En esas dos provincias castellanas —Valladolid y Palencia— fue donde llevó a cabo la parte más amplia e importante de su obra, pues en Toledo parece que se limitó a continuar las obras iniciadas por su padre en Navamorcuende, ocupándose probablemente del cuerpo de la iglesia⁴²; en Avila no se tienen datos seguros de su presencia, aunque se le haya atribuido al iglesia de Nuestra Señora de

³⁵ A. BUSTAMANTE: *op. cit.*, pp. 168 y 213, nota 170. El 6 de mayo de 1585, en el pleito entre el Cabildo de la Colegiata de Valladolid y el Ayuntamiento de la ciudad a causa de la casa de la Alhóndiga, declaró tener 36 años (A.H.P. de Valladolid. Escribano Amador de Santiago, Protocolo 483, fols. 48-48v.º).

³⁶ Pese a la importancia de la sepultura elegida por Alonso de Tolosa no hay ninguna referencia a ella en los estudios sobre el convento de San Francisco. Véase M. SANGRADOR VITORES: *Historia de Valladolid*, Valladolid, 1854, pp. 231-240 (facs. Valladolid, 1979).

³⁷ A. BUSTAMANTE: *op. cit.*, p. 213, nota 171. Transcribe en parte la carta de poder; en ella «*Alonso de Tolosa criado de su magestad y arquitecto de sus obras residente en Madrid corte de su magestad*» da poder a «*Diego Muñoz del Barrio*» —en realidad es Diego Martínez del Barrio—, maestro de cantería residente en Madrid, para cobrar los salarios correspondientes de Luis Hurtado y Diego de Casado, veedor y pagador, respectivamente de las obras reales (A.H.P. de Valladolid, Protocolo 6106, fol. 598).

³⁸ J. MARTÍ Y MONSO: *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, s.a., p. 561.

³⁹ M. PEREDA DE LA REGUERA: *Juan de Nates*, Santander, 1953, pp. CXLIII-CXLIV.

⁴⁰ A. BUSTAMANTE: *op. cit.*, p. 168. Documenta su intervención en ella hasta mediados de 1586, siendo luego ocupado su puesto por Diego de Praves.

⁴¹ J. MARTÍ Y MONSO: *op. cit.*, p. 543.

⁴² F. MARIAS: *op. cit.*, p. 325.

las Vacas⁴³, y por lo que respecta a las obras reales tampoco es posible determinar en qué consistió su actuación. Los obispos de Valladolid y Palencia le confiaron la supervisión de algunos de sus edificios eclesiásticos, aunque nunca dirigió personalmente las obras, limitándose a proporcionar las trazas o a dar informes sobre la marcha de las mismas⁴⁴. Precisamente esa fue su actuación en San Pedro de Amusco (Palencia), única referencia a sus obras —salarios aparte— que se hace en el testamento; el mayordomo de la iglesia aún le debía el viaje —3.000 maravedís— que hizo desde Valladolid, por orden del obispo de Palencia, para ver el edificio⁴⁵. Es posible que esa falta de datos sobre obras por cobrar se deba a lo prolongado de la enfermedad que debió sufrir antes de su muerte y alejarle del trabajo más duro.

Aunque esto es todo cuanto contiene el testamento de Alonso de Tolosa, no acaba aquí la información que el archivo parroquial de su villa natal guarda sobre él. Allí se conserva un libro de cuentas de la ermita de Nuestra Señora de la Nueva, patrona de San Martín de Valdeiglesias, en el que se encuentra una traza de Alonso para la remodelación de la zona de la cabecera de la misma, compuesta por una planta, un corte longitudinal y un dibujo a mano alzada que muestra cómo debían construirse las ventanas circulares que iluminaban el interior, todo en una sola hoja de papel verjurado; El diseño está anotado y firmado (Fig. 1), acompañado por las condiciones para la realización de la obra, todo incluido en el traslado de un pleito que tuvo lugar ante el Consejo real, entre 1585 y 1587, a causa de las diferencias exis-

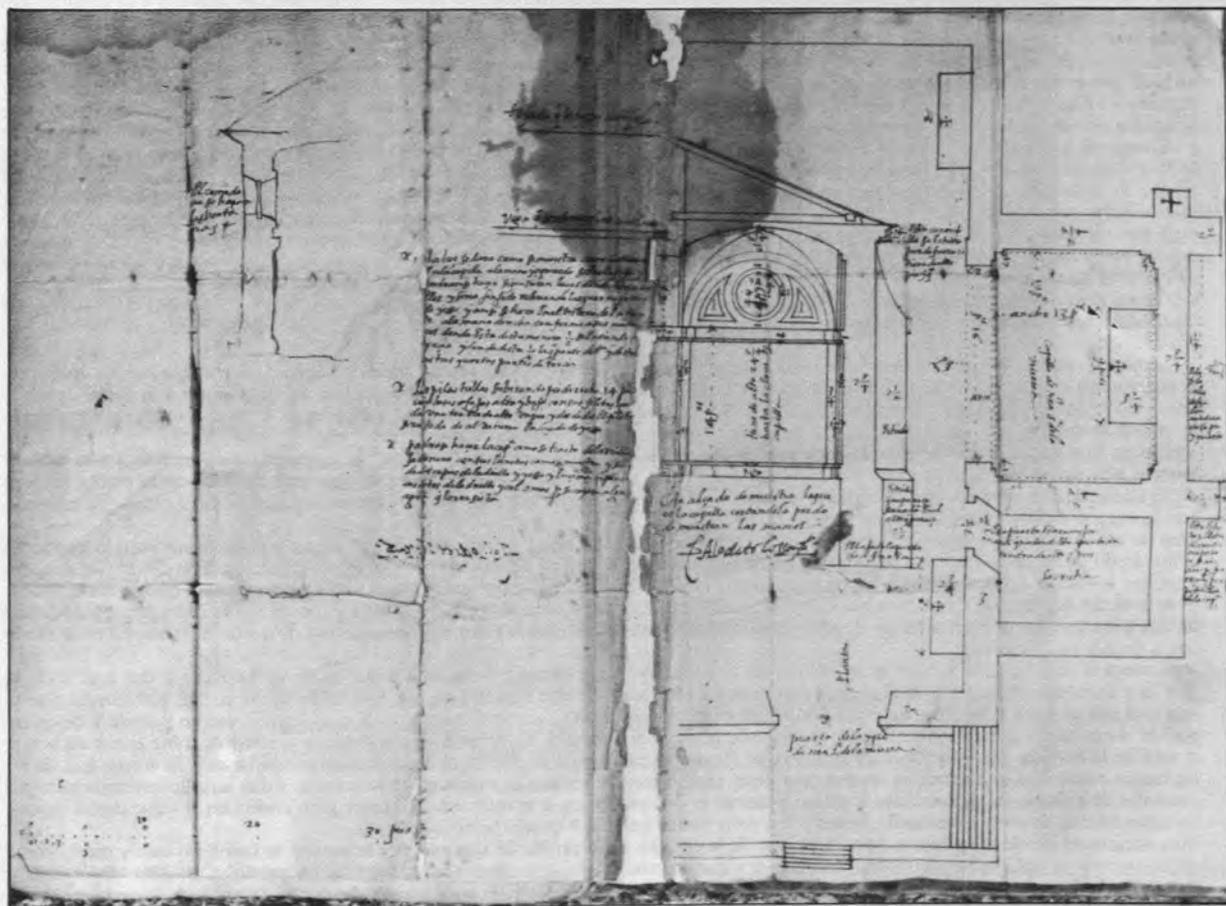


Fig. 1

⁴³ F. CHUECA GOITIA: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1972, p. 74. Véase también L. CERVERA VERA: «La capilla de San Segundo en la catedral de Avila», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1952, pp. 209-213.

⁴⁴ La recopilación más amplia de la obra de Alonso de Tolosa la ha llevado a cabo A. BUSTAMANTE: *op. cit.*, pp. 167-174, quien además proporciona una extensa información bibliográfica sobre la misma. Sus obras en Palencia, además de las recogidas en la publicación mencionada, están compiladas —y su número aumentado— por J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, 1978, pp. 91, 149, 189, 199 y 281.

⁴⁵ Sobre la iglesia de Amusco véase M. PEREDA DE LA REGUERA: *op. cit.*, pp. CI y ss.

tentes entre los maestros de obras y el comitente⁴⁶. Era éste Pedro Vázquez Ibáñez Domingo, vecino de San Martín de Valdeiglesias, que concertó con su vecino Alonso Soriano y con Domingo Hernández, vecino de la Puebla de Montalbán, la obra de albañilería, carpintería y cantería de la ermita, que se comprometieron a dar terminada para el día de la Natividad de Nuestra Señora —8 de septiembre— de 1585, su fiesta patronal, a contento del tracista, que era también el tasador nombrado por Pedro Vázquez, quien daría los materiales y Domingo, vecino de San Martín de Valdeiglesias, que concertó con su vecino Alonso Soriano y con Domingo Hernán-

dez, vecino de la Puebla de Montalbán, la obra de albañilería, carpintería y cantería de la ermita. Se comprometieron a darla terminada para el día de la Natividad de Nuestra Señora —8 de septiembre— de 1585, su fiesta patronal, a contento del tracista, que era también el tasador nombrado por Pedro Vázquez, quien daría los materiales y pagaría el trabajo de ambos en tres plazos.

Los problemas surgieron a raíz de los cambios que se introdujeron en la traza y condiciones dadas, según los maestros de obra por encargo de Pedro Vázquez y según éste por las innovaciones introducidas por ellos mismos, hecho en el que se apoyaba para negarse a pagar su tra-

⁴⁶ Archivo parroquial de San Martín de Valdeiglesias. Libro de Cuentas de la ermita de Nuestra Señora de la Nuevda, s. fol. El dibujo mide 418 × 299 mm. Los diseños de la planta y el corte longitudinal van acompañados de una serie de anotaciones tocantes a la construcción —aparte de las medidas—. En la primera: junto a la puerta de entrada, «puerta de la yglesia de nuestra señora de la nueva», en la sacristía, «Esta puerta estara mejor aqui que no donde esta apuntada tendra de alto 7 pies», junto al muro exterior, «Esto se socalce de piedra añadiendolo pie y cuarto» y «Este estribo y el otro de arriba me parece se añadan pa fuerza y perpetuidad de la capilla». En el segundo: «tejado que es agora de la Yglesia» y «viga que se a de rreçibir con el arco», junto al tejado; «tiene de lado 24 3/4 hasta la clauve esta capilla» y «Este alçado demuestra lo que es la capilla cortandola por do muestran las manos», en el interior del corte; «Esta cornisilla se echara por de fuera tiene de alto pie y quarto», junto a la cornisa exterior; «Estribo que me parece se añada en el alto que parece» y «El bajo de la parte de afuera», en el estribo; «La luz se dara como se muestra como entramos en la capilla a la mano yçquierda sobre la faja y podranse haçer si quisieren luçes donde estan las eles y si no fingido releuando las guarniçiones de yesso y ansi se hara en el testero de enfrente a la mano derecha conforme a sus numeros donde esta desta manera 1/2 se entienden terçia y donde esta 1/4 la quarta parte de terçia y desta... tres quartas partes de terçia», «Las pilastrillas subiran de pie derecho. 14. pies con basas o fajas alta y baja con sus filetes que da una terçia de alto un pie y dos dedos el filete sera todo de alvañeria enluçido de yesso», «podrase haçer la capilla como se tracto de ladrillo jabonero con sus lunetos como se muestra y si no de dos capas de ladrillo y yesso y ençima un pie de cascotes de ladrillo y cal o mas para si cayera algun agua que lo rresista», en el centro de la hoja. Junto al dibujo a mano alzada: «El como deue se hagan las ventanas». En el ángulo inferior izquierdo aparece el pitipí: 30 pies = 117 mm. En los fols. 35 y 36 figuran las condiciones de la obra, firmadas, como la traza:

«Condiciones para la forma y manera y con las cuales se ha de haçer y reedificar la capilla de nuestra señora de la nueva son las siguientes. Primeramente se rreçibirá el tejado de la dicha yglesia donde vienen a dar las maderas al arco por donde se entra a la dicha capilla y echo esto se quitara el tejado y se desara el arco y pies derechos de la capilla y si pareçiere las paredes de la dicha capilla no estan como lo vienen se desaran hasta que pareçca esta bueno.

Yten echo lo arriba dicho se sacaran los dos estribos de cantería con dos pies y medio de salida y otro tanto de grueso y ansi subiran hasta el alto del andar de la capilla y del un estribo al otro se sacara el socalço de pie y medio que esta señalado en la planta hasta el dicho alto porque sustenta el terrapleno de la yglesia y si pareçiere açiendose la hobra que es necessario se haga el estribo que esta señalado con la cruz se hara y subira como los demas.

Yten de allí arriba se proseguiran los estribos de cantería u de ladrillo segun se muestran en la montea y ansi mismo todo lo que toma el cuadrado de las esquinas hasta lo ultimo y las paredes de en medio seran de tapieria con su çinta y clauo y costras de cal por de fuera y subiran hasta que ençima se eche la cornisa que corre a la redonda de la capilla por de fuera que sera de ladrillo sobre que vendra el tejado.

Yten se haran las pilastras e pies derechos como se muestran en las traças echando primero la basa y çocolo con su filete de piedra labrado de una boca descoda que tenga un pie de alto y el filete dos dedos el qual çocolo a de correr en todo por de dentro de la capilla resaltando como pareçe en la montea.

Yten sobre el dicho çocolo o basa se levantaran las dos pilastras de la entrada de la capilla que an de ser labrados a dos açes haçia la yglesia y haçia donde a de bolver el arco la qual pilastra a de tener de alto con la basa y çocolo dicho y con la faja alta catorçe pies la faja alta con el filete a de tener un pie o terçia que es lo mismo de alto sera ansi mismo de piedra como el çocolo porque a de correr por de dentro de la misma manera y con los mismos resaltos que pareçen en la traça, el pie derecho o pilastras sobre que a de bolver el arco de la entrada de la capilla si ser pudiere que sea de piedra labrado de una boca descoda adornaria mucho y lo mismo han de ser las medio pilastrillas que suben en los rincones de la capilla con los anchos que parecen en la montea y con aquellos mismos numeros dandolas de salida a las dichas fajas o medio pilastras lo que pareçe en la planta conviene tener gran cuenta en el subir destas porque agraçian mucho la obra y siendo de piedra y los entre panos enluçidos pareçe bonissimamente.

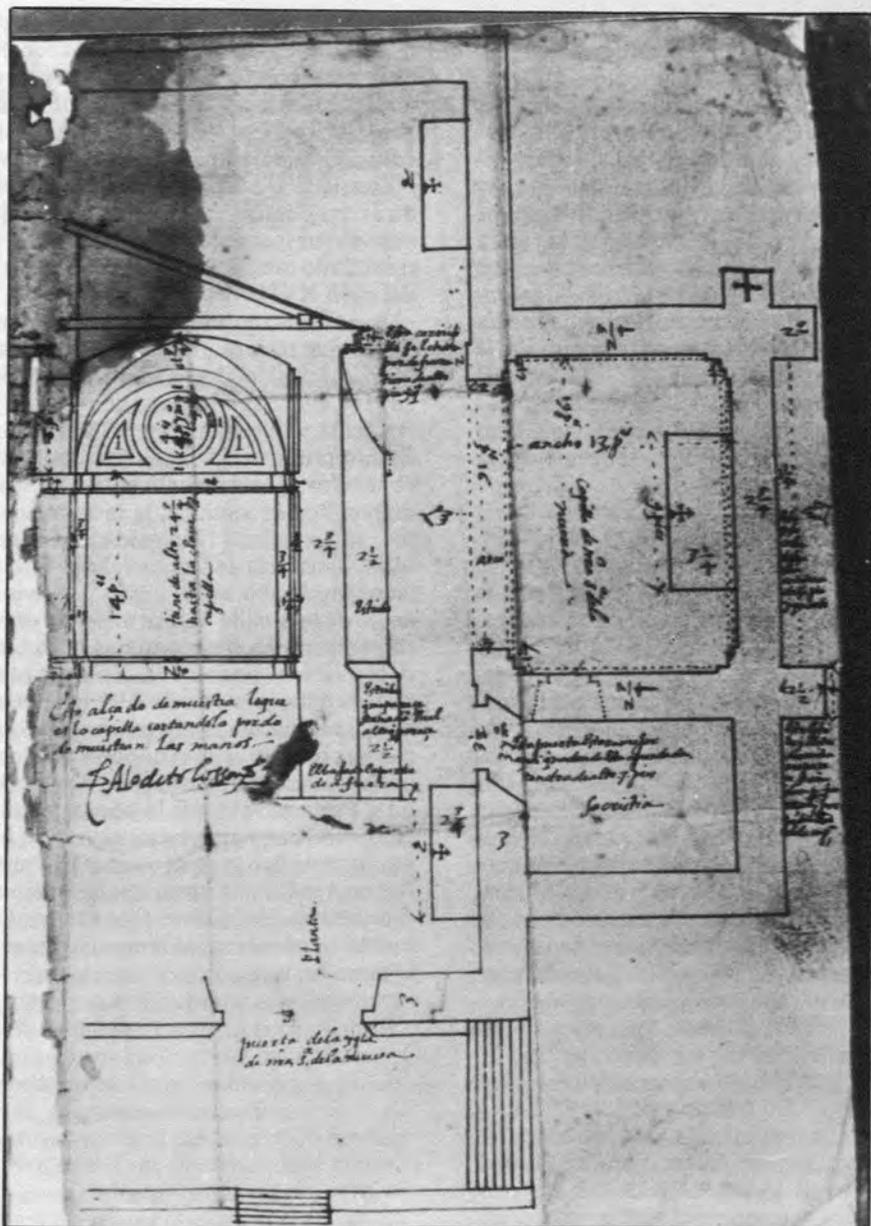
Yten ençima de las dichas pilastras bolvera el arco de la entrada de la capilla de una asta por lo menos de ladrillo o asta y media como mejor pareçca si pudiera ser de piedra fuere mejor y ansi mismo bolveran las formas que salen de las medio pilastrillas como pareçen en la montea o traça en lo qual se tenga advertençia guardar las correspondençias y sobrellas volvera y se çerrara por arista la capilla de ladrillo jabonero o de dos capas de ladrillo y yesso echando ençima un terçio de pie de cascotes de ladrillo y cal pa fortaleça de la capilla y rresistir si cayere alguna agua y rreynchiendo de lo mismo los rincones ençima de la dicha capilla y enluçiendola por abajo, y si hiçieren sus lunetas en la dicha capilla pareçeran bien.

Yten ençima de la faja que tengo dicho se eche a los catorçe pies con el alto que ella tiene, como entramos en la capilla a mano yçquierda y a mano derecha debajo de las formas se daran las luçes a la dicha capilla de la manera que pareçe en la traça que son unos espejos con sus fajuelas que corren a la rredonda que tiene en diametro quatro pies y medio y se a de haçer como esta donde diçe el como deue se hagan las ventanas y tambien an de ser luçes donde estan las eles en los dos lados del espejo y los espaçios dentro de las fajuelas an de ser enluçidos dejando el relieve en las dichas fajas, convendra se hagan los dos espejos o luçes como esta dicho pa ermosura de la dicha capilla aunque para ello sera neçessario quitar el aposento que esta ençima de la sacristia y si no fuere posible quitarse se haran finjidos en el mismo lugar.

Yten çerrada la capilla como esta dicho se echara el tejado de la manera que mas convenga.

Yten la puerta de la sacristia donde agora esta me pareçe convendria çerrarse y ponerse donde esta puesta en la planta.

Yten se hara el altar y enladrillara la dicha capilla y es lo que me pareçe conviene se haga en la dicha capilla de nuestra señora de la nueva que reedifica el llustre señor pedro vaçquez».



bajo dado que habían quebrantado la cláusula del contrato tocante a la fidelidad a lo diseñado por Tolosa, cosa negada por Soriano y Hernández. Estos trajeron para corroborar su declaración a los maestros de albañilería Juan Romero, vecino de Pelayos, y a Pedro de Pedrosa, vecino de El Escorial, que trabajaban en el monasterio filipino, y al maestro de cantería Agustín González, vecino del Hoyo, a quien nombraron también su tasador. Al tiempo, pedían que Pedro Vázquez hiciese venir para tasar la obra a Tolosa, quien no llegó a ir, probablemente debido a sus problemas de salud, y fue sustituido por el oficial de albañilería Juan Romero. En este punto se interrumpe la información sobre el asunto re-

cogida en el libro de cuentas, lo que hace que no conozcamos la sentencia final.

El corte longitudinal (Fig. 2) para la remodelación de la cabecera de la ermita muestra un proyecto muy similar a las obras vallisoletanas y palentinas de Tolosa, adornado en sus paramentos con las yeserías de poco relieve habituales en ellas. En las condiciones, sin fechar al igual que el dibujo —no deben ser anteriores a los últimos meses de 1584—, explica que se debían deshacer el tejado y el arco de ingreso a la capilla, incluso las paredes si se encontraban en mal estado —como se hizo, sacándolas de cimientos y ensanchando y alargando el recinto tres pies—. El diseño de Tolosa respetaba la estructura exis-

tente, limitándose a variar el lugar en que se abría la puerta de la sacristía —que quedó finalmente en su emplazamiento primitivo por deseo del comitente— y a recomendar, si era posible, la desaparición de la estancia sobre la sacristía para poder abrir los lunetos de iluminación, que deberían fingirse en caso contrario —estas ventanas se hicieron cuadradas, según los maestros por orden del comitente y según éste por iniciativa de los constructores—. Los materiales previstos eran la piedra para las pilastras, zócalos, esquinas y estribos —en los dos últimos casos podía sustituirse por ladrillo—, la «*tapiaria con su cinta y clavo y costras de cal por de fuera*» para las paredes y el ladrillo para el arco y la bóveda de arista que cubriría la capilla, que había de ser «*de ladrillo jabonero o de dos capas de ladrillo y yeso echando encima un tercio de pie de cascotes de ladrillo cal*». Para disimular la pobreza de los materiales se recurrió a la mencionada decoración de yeserías.

En San Martín de Valdeiglesias encontramos la única obra segura de Alonso de Tolosa en Madrid, ya que desconocemos su intervención en las obras reales, y aunque trabajase con su padre en El Escorial —lugar en el que A. Bustamante supone su formación como constructor, directa y profundamente influenciada por la figura y la obra de Juan de Herrera⁴⁷— su actuación en el Monasterio, si tuvo lugar, no puede ser tenida en cuenta más que como simple etapa de aprendizaje.

En este caso, como en todos aquellos en que está documentada la participación de Alonso de Tolosa, el edificio en cuestión ya estaba construido y sólo necesitaba una reparación parcial; que se sepa nunca tuvo la fortuna de enfrentarse al proyecto de una construcción de nueva planta, su labor se limitó a las reparaciones e informes sobre edificios ya existentes o a la tasación de obras ajenas. Por otra parte, la ermita de la Virgen de la Nueva desapareció en los años sesenta bajo las aguas del pan-

tano de San Juan, después de un proceso de deterioro iniciado por los arreglos poco convenientes que se le hicieron para preservarla de la ruina y culminado por el abandono en que cayó ante su inminente desaparición, lo que hizo que en 1952 sólo quedasen algunos restos del edificio, despojado de la imagen de la Virgen que se había trasladado a la parroquia de San Martín catorce años atrás, en donde estuvo hasta el mes de abril de 1966, cuando fue inaugurada la vieja ermita, a la que se había trasladado también el retablo mayor de la antigua, obra del siglo XVI⁴⁸.

Es por tanto importante, si no abundante, la documentación que se conserva en el archivo parroquial de San Martín de Valdeiglesias sobre Alonso de Tolosa, ya que en él se encuentra la traza de su única obra madrileña conocida y su testamento, un documento precioso por cuanto proporciona datos personales hasta ahora desconocidos: su nacimiento en San Martín, su desahogada posición económica, la inexistencia de familia propia, su extremada religiosidad, su muerte en enero de 1588 —ausencia de Valladolid que hizo suponer un traslado inexplicable a otro lugar—, y la vinculación permanente de la familia Tolosa a la villa donde se estableció su padre —suponiendo que él mismo no fuese natural de la misma— hacia 1549, como muy tarde, fecha aproximada del nacimiento de Alonso. Este aparece como un hombre bien capacitado en materia constructiva, como parece corroborar su monopolio de los cargos más importantes relacionados con la arquitectura en Valladolid y Palencia; aunque la obra conservada no permite considerarlo un gran arquitecto —ya hemos dicho que nunca pudo hacerse con un encargo importante—, su influencia en la zona norte como transmisor del nuevo estilo clasicista de la corte debe ser tenida en cuenta y valorada como merece, lo temprano de su desaparición no le permitió más.

⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 168-169.

⁴⁸ Archivo Diocesano de Madrid. Parroquias de los Pueblos de Madrid, carpeta de San Martín de Valdeiglesias, s. fol.

La escuela conquense de Fernando Yáñez de la Almedina

Pedro Miguel Ibáñez Martínez

E. U. Fray Luis de León de Cuenca

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Este trabajo está dedicado a analizar las circunstancias en que se gestó la escuela conquense de Fernando Yáñez, el protagonismo esencial de ciertos seguidores como Martín Gómez el Viejo y las distintas respuestas que se formularon ante el arte superior del maestro.

Dentro de la historiografía yañezca tocaron el tema, generalmente muy de pasada, estudiosos como Post, Angulo y Garín, que se fijaron en unas pocas obras existentes en la catedral de Cuenca. El hecho de escribir en fechas ya relativamente lejanas (años cincuenta), las escasas referencias documentales entonces conocidas y el no haberse planteado ofrecer una visión de conjunto, hace necesario un estudio global que abarque tal problemática. Nuestra opinión está sustentada en el completo examen de los archivos locales y el análisis de un extenso catálogo de pinturas conquenses del renacimiento.

El primer renacimiento pictórico conquense se extiende entre 1500 y 1525, fuertemente incluido por Juan de Borgoña y la escuela toledana. A partir de 1525 Fernando Yáñez trabaja en Cuenca, revolucionando la pintura local y adecuándola a las normas del pleno renacimiento. Pero su oferta va a encontrar respuestas diversas. En unos casos, se consiguen creaciones impregnadas en un grado apreciable del espíritu del maestro. En otros, el italianismo aportado por Yáñez se desnaturaliza en un arte rudo y provincial. Martín Gómez el Viejo, entre 1526 y 1562, será el principal heredero de Yáñez en Cuenca. Después, entre 1562 y 1585, le sucederá su hijo Gonzalo con un yañecismo ya de segunda mano e inferior calidad pictórica. Finalmente, en los nietos de Gómez el Viejo, Juan y Martín Gómez el Joven, se diluyen los últimos restos yañezcos ante el empuje de los pintores italianos que irrumpen en Cuenca en el último tercio del siglo, Rómulo Cincinato y Bartolomé Matarana fundamentalmente.

SUMMARY

This article is devoted to analyze the circumstances around which Fernando Yanez de la Almedina's conquense Art School was created, the main part played in it by some Yañez's followers as Martin Gomez the Elder, and the different answers drawn up about the teachers's superior art.

Researches as Post, Angulo and Garin studied this topic very briefly within Yañez historiography, paying attention to some pieces of his work, kept in the cathedral of Cuenca. The fact of having already written a few references about documents known by the, in dates relatively far away (the fifties) besides the fact of not having questioned themselves to offer an overall view of the work, makes necessary to carry out a complete study that should cover such issue.

The first conquense pictorial Renaissance dates back to the period between 1500 and 1525, influenced strongly by Juan de Borgoña and the Toledo School. Fernando Yañez works in Cuenca from 1525, revolutionizing the local painting and adapting in to the full Renaissance patterns. But his offer brings about different answers. In some cases, creations pervaded with the teacher's high worthy spirit were got. In others, the italianism brought forward by Yañez becomes itself denaturalized in a rough provincial art. Martin Gomez will become Yañez's heir between 1526 and 1562. Afterwards, between 1562 and 1585, his son Gonzalo succeed him with a Yañez second-hand influence and inferior in pictorial quality now. Finally, the last Yañez remains are watered down with Gomez the Elder's grandsons faced with the italian paitn'thrustfulness, mainly Cincinato and Matarana, that burst into Cuenca in the last third of the century.

Al margen de las hipótesis que puedan establecerse sobre su estancia en Italia, la biografía de Fernando Yáñez de la Almedina se desenvuelve en los distintos puntos de la geografía española: Valencia y su territorio, Barcelona, Almedina y Cuenca. Al menos en dos de ellos, Valencia y Cuenca, su fuerte personalidad impuso rupturas de ritmo en los artístico, abriendo nuevos cauces de expresión a los pintores contemporáneos¹. Precisamente, el presente trabajo está dedicado a analizar las circunstancias en las que se gestó la escuela conquense del maestro, los miembros que la componen y las dimensiones que cabe atribuirle. No se pretende hacer un catálogo exhaustivo de todas las obras que puedan relacionarse con Yáñez, ni tampoco un estudio pormenorizado de quienes puedan ser considerados sus discípulos, lo que exigiría un espacio muy superior al disponible. Únicamente entender la dialéctica que se establece entre las antiguas y nuevas formas, el protagonismo esencial de ciertos seguidores como Martín Gómez el Viejo y las distintas respuestas que se formulan ante el arte superior del maestro de Almedina.

El primer renacimiento había penetrado en tierras conquenses de mano de Juan de Borgoña, que va a extender su estilo —como en toda la región castellanueva— durante el primer cuarto del siglo XVI. Varias tablas procedentes del extinto convento dominicano de Carboneras de Guadazaón, hoy en el Museo Diocesano de Cuenca, son paradigmáticas del arte de Borgoña ayudado por su taller². Desvelan un mundo sosegado, envuelto en atmósfera cristalina y poblado y tranquilos y elegantes personales que, con su poética quietud, contrastan con las desencajadas figuras del anterior estilo hispanoflamenco.

No son muy numerosos los testimonios conservados de la pintura conquense del primer cuarto del siglo XVI, pero todos ellos —retablo Pozo de la catedral, retablos de San Pedro y de la Inmaculada de la colegiata de Belmonte, entre otros— revelan a las claras su adscripción a las corrientes toledanas y la difusión de los usos de Juan de Borgoña. Estos venerables altares evocan, dentro de una peculiar sencillez representativa, todo un mundo de seres medidos en su expresión de sentimientos, desenvolviéndose en composiciones despejadas y claras definidas por medios intervalos de espacio. No hay duda que nos encontramos en los albores del movimiento renacen-

tista, dentro de unas coordenadas cuatrocentistas en las que se va a permanecer, como hará el propio Borgoña, a lo largo de todo el período.

En esta coyuntura interviene decisivamente con su arte renovador Fernando Yáñez. El año de su llegada a Cuenca, 1525, se convierte en el hito más decisivo de toda la pintura comarcal, significando una censura inevitable en su evolución y haciéndola evolucionar drásticamente en el interior de la corriente renacentista³. Supone el arribo a la ciudad de elementos estilísticos más avanzados que los del anterior período, aún cuatrocentistas, y más adecuados a las normas del primer Quinientos italiano. La obra realizada por Yáñez para la catedral, entre 1525 y hacia 1532 —*Epifanía*, (Fig. 4), *Piedad* y retablo mayor de la capilla de los Caballeros, retablo de la capilla Peso—, representa el ápice de la pintura conquense de todos los tiempos. Convertida la de los Caballeros en una suerte de pequeña «capilla Sixtina» para los artistas locales, debió despertar desde el primer instante infinitos entusiasmos entre ellos planteando, como planteaba, un lenguaje nuevo y lleno de múltiples sugerencias italianizantes al lado de una calidad poco común⁴. Lenguaje nuevo pero también complejo, repleto de dudas y alusiones a muy diversos artistas italianos del pleno renacimiento: Leonardo, Rafael, Perugino y otros. La novedosa expresión rompía —como queda dicho— con la esclerotizada pintura conquense de los años veinte, repetidora de los modelos del primer renacimiento toledano.

El maestro de Almedina coloca a la pintura en cabeza de las artes dentro del territorio conquense. Nada semejante ofrece la arquitectura. En 1527 se erige la capilla de los Apóstoles en la catedral. La portada es plate-resca pero el interior aún gótico: equivaldría al primer renacimiento pictórico. Pese a su belleza y al italianismo de los detalles decorativos, algo semejante puede decirse de la capilla de los Caballeros. Solamente en 1546, con veinte años de retraso, se llega a una obra equiparable a las aportaciones de Yáñez: el zaguán del claustro de la catedral (Arco de Jamete).

Sin embargo, hay que constatar un hecho: a la inmensa mayoría de los pintores conquenses les venía grande la oferta de Yáñez, no sabiendo extraer de ella todas las consecuencias que ofrecía. La complejidad del arte manchego y su alto nivel técnico se adecuaban malamente a los pintores-artesanos locales, absolutamente impregnados

¹ Dentro de la historiografía yañezca es necesario tener en cuenta, entre otros, a F. M. GARIN: *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Valencia, 1953; CH. R. POST: *A History of Spanish Painting, XI*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1953; D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954.

² Aunque el ciclo de Carboneras suele ocupar reducido espacio en los trabajos dedicados a Juan de Borgoña, se le considera de la propia mano del maestro con mayor o menor colaboración de su obrador. Véase M. GÓMEZ MORENO: *El arte en España; Guía del Palacio Nacional. Exposición Internacional de Barcelona, 1929*, p. 296; A. L. MAYER: *Historia de la pintura española*, Madrid, 1942 (2.ª edic.), p. 187; CH. R. POST: *A History of Spanish Painting, IX*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1947, pp. 220-223; D. ANGULO: *Juan de Borgoña*, Madrid, 1954, p. 30. *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, p. 119. *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Cuenca, 1956, pp. 13-15; J. CAMÓN: *La pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1970, p. 139; J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Retablos inéditos de Juan de Borgoña», *Archivo español de Arte*, 209 (1980), pp. 52-53.

³ P. M. IBÁÑEZ: «Un nuevo documento sobre Fernando Yáñez de la Almedina», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVI (1986), pp. 111-123.

⁴ Sobre la problemática del último Yáñez véase P. M. IBÁÑEZ: «El último Yáñez de la Almedina. Necesidad de una revisión», *Goya*, 216 (1990), pp. 336-343.

por la tradición. Por eso, las aportaciones que más calaron en ellos fueron las monumentales figuras del maestro, que podían aislar y reaprovechar en composiciones más sencillas y tradicionales.

Ninguna obra como el retablo de la iglesia parroquial de Valdecabras puede ejemplificar este proceso (Figs. 1, 2 y 3). Su interés máximo estriba en la fecha de realización, 1534-1535, cuando apenas si habían sido colocados en sus altares los retablos yañezcos de la capilla de los Caballeros. Es una obra paradigmática de las limitaciones receptoras de los pintores conquenses ante el arte maduro y elitistas de Yáñez de la Almedina. Se constatan dos tendencias muy diferentes⁵. La primera, que afecta especialmente a los esquemas compositivos, se caracteriza por su tradicionalismo y conexión con la pintura castellana de hacia mil quinientos. Las articulaciones de los planos se logran mediante sencillos esquemas de geometría elemental, predominando los agrupamientos en los primeros planos frente a un desarrollo en profundidad prácticamente inexistente en todos los tableros.

La segunda tendencia, más moderna, actualiza en lo que se refiere a las figuras los elementos representativos de la pintura conquense anterior, con continuas evocaciones de diseños utilizados por Yáñez. Es el caso del pastor que aparece en el *Abraso ante la Puerta Dorada*. Lo novedoso aquí no es la inclusión del pastor con un carnero sobre los hombros, lugar común en las homónimas representaciones del primer cuarto del siglo, sino su ejemplaridad en relación con el espíritu de aggiornamento que caracteriza en este aspecto a la pintura conquense del segundo cuarto de siglo, claramente dependiente del artista de Almedina. Recordemos que Yáñez utiliza esta misma figura en la *Santa Generación* del Prado⁶.

El retablo de Valdecabras es obra de Martín Gómez el Viejo y sus parientes Gonzalo y Pedro de Castro, suegro y cuñado respectivamente⁷. Certifica plenamente cómo es el taller familiar constituido por todos ellos el que más precozmente asimila el estilo del maestro de Almedina. Pero el protagonismo que cabe atribuir a cada uno de los tres pintores es muy diferente. Se distinguen dos grupos de tableros de una bondad desigual. El primero engloba trabajos como la *Visitación*, *Santa Inés* y *Santa Lucía*⁸. De baja calidad técnica y estética, y mostrando escasos reflejos de Yáñez, ninguna de estas obras puede adjudicarse a la mano de Martín Gómez, por muy joven e inexperto que se le quiera imaginar.

El segundo grupo, más nutrido, comprende las producciones de mayor excelencia. Todas ellas irradian



Fig. 1. Martín Gómez el Viejo. Anuncio a Santa Ana. Valdecabras (Cuenca). Iglesia, Retablo mayor.

abundante estilemas italianizantes, evidenciando ecos continuos del arte de Yáñez. Quizás los que más llaman la atención sean dos tondos figurando a *David e Isaías*, (Fig. 6) porque son copias fidelísimas de los medallones del retablo de la Crucifixión dedicados a *Isaías* y *Habacuc* (Fig. 5). La doncella del *Abraso ante la Puerta Dorada* remite a una figura femenina que pasa prácticamente inadvertida en la *Crucifixión* de Yáñez. Demuestra, como en los casos anteriores, que se ha estudiado de cerca el original y no un simple dibujo o estampa. De lo contrario, no se habría llegado a tal conformidad en el colorido (véanse los tornasoles en el velo), luces sobre el rostros, modo de resolver los cabellos o el mismo modelado.

A lo largo de toda su obra repite Fernando Yáñez, incansablemente, un peculiar rostro femenino sobre el que ya escribió Tormo, conceptuando su belleza «como tomada indiscutiblemente de un modelo vivo y amado»⁹. Entre el legado de Yáñez a la pintura conquense no po-

⁵ P. M. IBÁÑEZ y M. C. PÉREZ: *El retablo de Valdecabras*, Cuenca, 1984, pp. 11-102 y 169-175.

⁶ En este momento, únicamente nos interesan los contactos directos, de primera mano, para mostrar la incontrovertible deuda de la pintura conquense hacia Yáñez. Consideramos esta suerte de correlaciones más precisas que las —por ejemplo— subrayadas por Post entre la *Natividad* de Gómez en el Museo Diocesano de Cuenca y la tablita homónima en el retablo de la *Crucifixión* (*op. cit.*, p. 344).

⁷ Para referencias documentales sobre estos y otros pintores conquenses de la época véase P. M. IBÁÑEZ: *Documento para el estudio de la pintura conquense del renacimiento*, Cuenca, 1990.

⁸ Para no interrumpir constantemente la exposición con datos metrológicos y de cualquier otro signo, en los casos en que ya hayan sido dados a conocer previamente se remiten a la bibliografía correspondiente. Únicamente cuando se trate de obras rigurosamente inéditas y de las que se haga un comentario mínimamente particularizado se ofrecerán estas referencias en el texto. Para todo lo relativo al retablo de Valdecabras puede consultarse P. M. IBÁÑEZ: *El retablo...: op. cit.*, pp. 23-27.

⁹ E. TORMO: «Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII (1915), p. 200.



Fig. 2. Martín Gómez el Viejo. Abrazo ante la Puerta Dorada. Detalle. Valdecabras (Cuenca). Iglesia, Retablo mayor.

día faltar tan importante referencia. Dentro de esa básica encrucijada para al pintura local que es el retablo de Valdecabras lo encontramos reproducido, con diversos matices, en la *Natividad de María*, *Presentación de la Virgen en el Templo* y *Anunciación*. La Virgen en oración de la *Asunción* y *Coronación de María* inicia un prototipo repetido posteriormente hasta la saciedad en la pintura conquense del renacimiento. Una vez más se comprueba la herencia yañezca. El antecedente más inmediato se encuentra en el *Martirio de Santa Inés* del retablo de la Crucifixión.

Como se observa, las conexiones directas con el arte de Yáñez son numerosas y podrían multiplicarse. Todas ellas, y más teniendo en cuenta su obra posterior, apuntan directamente a Martín Gómez el Viejo. El, y no los Castro, es el responsable de las corrientes modernizadoras presentes en el retablo de Valdecabras.

Gonzalo de Castro había nacido en 1475, hijo de un judío converso seguramente conquense. En la fecha del



Fig. 3. Martín Gómez el Viejo. Anunciación. Detalle. Valdecabras (Cuenca). Iglesia, Retablo mayor.

contrato del retablo de Valdecabras cuenta sesenta años de edad, fecha muy avanzada para facilitar el cambio estilístico de un viejo artífice formado en la hibridación de formas góticas con renacentes¹⁰. Se le debe atribuir el grupo de obras más flojas y tradicionales. Su hijo Pedro cuenta, aproximadamente igual que su cuñado Martín, con veinticinco años cuando Yáñez arriba a Cuenca. Es una buena edad para recibir el ascendiente de un maestro prestigioso. Pero no cabe hacer demasiadas especulaciones. Conocemos numerosas noticias sobre la vida familiar de Pedro de Castro, pero muy pocas sobre su actuación artística, probablemente debido a la mediocridad profesional que cabe suponerle a la sombra de Gómez el Viejo. El papel de Pedro en la elaboración del retablo de Valdecabras quedaría reducido al de simple colaborador de fondos y ciertos ropajes. Y a dar color a la mazonería que, si atendemos a sus orígenes como pintor, parece que podría ser para lo que estaba realmente preparado¹¹.

¹⁰ IBÁÑEZ: *Documentos...* op. cit., pp. 16 y 56-68.

¹¹ En 1513, Gonzalo de Castro puso a su hijo Pedro como aprendiz de Ginés López, pintor de imaginaria y vecino de Chinchón (Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Alonso Ruiz de Huete, 1513, n.º 65, ff. 53v.º-54).



Fig. 4. F. Yáñez de la Almedina. *Epifanía*. Cuenca, Catedral. Capilla Peso.



Fig. 5. F. Yáñez de la Almedina. *Isaías*. Cuenca. Catedral. Capilla de los Caballeros. Retablo de la Crucifixión.

Ignoramos documentalmente que tipo de relaciones unieron a Gómez con el maestro de Almedina aunque, como queda dicho, los análisis estilísticos le confirman como su principal heredero en Cuenca. La asimilación que lleva a efecto del sentido de la monumentalidad y reciedumbre de los caracteres yañezcos no puede explicarse, sin más, como producto de un influjo indirecto a través de la mera contemplación de las obras. La cuestión no estriba en saber si Gómez conoció a Yáñez de la Almedina, que es algo obvio. Lo conocieron todos los pintores que laboraban en Cuenca en los últimos años veinte y primeros treinta. En tal restringido ambiente artístico no podía pasar inadvertido un pintor de la talla del manchego. La discusión se centra en conocer la clase de vínculos profesionales que les unieron. Cuando Post estudia la *Presentación del Niño en el Templo* del Museo Diocesano, y ante las patentes conexiones con los postigos de la catedral de Valencia, supone obligadamente que Martín Gómez había estudiado con Yáñez en Valencia al comienzo del siglo XVI. O, al menos, había viajado alguna vez a dicha ciudad¹².

La primera suposición es imposible: Gómez no podía estudiar con Yáñez a principios de siglo porque entonces contaría escasos cuatro o cinco años. Respecto a la segunda, el viaje a Valencia, lo vemos tan improbable de haberse realizado como innecesario. El trasvase estilístico de uno a otro pintor debió realizarse en Cuenca. En 1525 consta documentalmente la presencia de Yáñez en la citada ciudad. En 1526 redacta Martín Gómez carta de dote a favor de Catalina de Castro, hija de Gonzalo de Castro¹³. Cabe pensar que se integrara a continua-



Fig. 6. Martín Gómez el Viejo. *David*. Valdecabras (Cuenca). Iglesia. Retablo mayor.

¹² POST: *op. cit.*, p. 343.

¹³ P. M. IBÁÑEZ: «Datos documentales sobre Martín Gómez el Viejo y su hijo Gonzalo Gómez», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXIX (1987), p. 131.



Fig. 7. F. Yáñez de la Almedina. *Epifanía. Detalle. Cuenca. Catedral. Capilla de los Caballeros.*

ción, en plenitud de derechos, en el taller que lideraba su suegro y que también acogía a sus cuñados Diego y Pedro de Castro. Pero lo cierto es que hasta febrero de 1532, quizá como producto de una laguna documental, no se certifica la actividad del taller Gómez-Castro en relación con trabajos concretos sucesivos. Si la hipótesis sobre la colaboración de Gómez con Yáñez debe tener una respuesta negativa para 1532 y los años siguientes, con los datos disponibles hasta la fecha nada impide pensar que lo hiciera entre 1526 y 1531. De hecho, es la explicación más lógica para entender todo el proceso.

La asimilación por Gómez de los modos de su maestro implica también el nuevo formato y estructura de los altares. El retablo de Valdecabras recoge todavía la tradición bajomedieval de numerosos encasamientos pequeños equilibrados en dimensiones. Sin embargo, el italianismo de Fernando Yáñez había impuesto en sus trabajos para la catedral de Cuenca dos nuevos modelos: la pala o simple cuadro de altar (*Piedad y Epifanía*) (Fig. 7), y el retablo con varias historias pero subordinados los paneles secundarios a uno dominante (retablos de la Crucifixión y de la capilla Peso). En sus producciones para la iglesia provinciales mantiene Gómez el esquema tradicional, como en los retablos de Castillejo del Romeral y Villarejo del Espartal. Pero en el ambiente más culto y preparado de la capital del obispado no duda en

utilizar profusamente las tipologías de Yáñez. Cuadros de altar son la *Natividad* (retablo del Cabildo) y *Presentación del Niño en el Templo* (Fig. 8) del Museo Diocesano, y la *Piedad* procedente de la antigua cárcel (hoy en el Ministerio de Justicia) que atribuimos al pintor conque. Al segundo tipo se ajustan el retablo de los Santos Mateo y Lorenzo de la catedral, el de la Asunción (Museo Catedralicio) y otros. El aumento de la superficie de las tablas facilita las composiciones complejas y monumentales, más ajustadas a los nuevos tiempos.

Para la caracterización del estilo de Martín Gómez el Viejo es imprescindible deslindar, con absoluta precisión, la obra genuina del pintor. Debe evitarse caer en la trampa de querer extraer conclusiones del farragoso grupo de obras tradicionalmente atribuidas, donde se incluyen numerosas pinturas que no le pertenecen. Conviene para ello aislar de ese grupo primario y nada selectivo aquellos trabajos documentalmente probados como suyos. Durante casi dos siglos la única obra cierta para los estudiosos fue el retablo de los Santos Mateo y Lorenzo que, como dice Post¹⁴, permitió iniciar la reconstrucción de su personalidad y obra. Afortunadamente, hoy en día se ha ampliado considerable la obra documentada del artista. Una vez establecidos con ciertas garantías

¹⁴ POST: *op. cit.*, p. 339.



Fig. 8. Martín Gómez el Viejo. *Presentación del Niño en el templo*. Detalle. Cuenca. Museo Diocesano.



Fig. 9. Martín Gómez el Viejo. *Retablo de Santos Lorenzo y Mateo*. Detalle. Cuenca. Catedral.

los estilemas en él habituales, puede pasarse a la discriminación, entre las pinturas que se le han ido atribuyendo, de aquellas que más legítimamente puedan corresponderle.

Ya nos hemos referido extensamente al retablo de Valdecabras, de 1534-1535. Debemos esperar catorce años para encontrar la siguiente obra documentada de carácter estrictamente pictórico: el retablo realizado para el cabildo de los canónigos. Conocida su documentación desde el pasado siglo, ha sido uno de los trabajos más citados por los estudiosos de Gómez¹⁵. Entre 1548 y 1550 se pagó al pintor la cantidad de cien ducados en que el tasador Bartolomé de Iñiga, vecino de Huete, valoró el trabajo de Martín Gómez. Sin embargo, se ignoraba en qué obra atribuida al pintor conquense podría reconocerse. Afortunadamente, la identificación es posible gracias a la inesperada mención que del altar realizado para los canónigos hace el nieto del pintor, Martín Gómez el Joven¹⁶. Enumerando las obras que su abuelo había ejecutado para la catedral, cita «el retablo del Nacimiento del altar del cabildo»¹⁷. Ante esta afirmación, debe pensarse en una importante pintura dedicada precisamente a la *Natividad* y que pertenece plenamente al estilo de Gómez el Viejo (Museo Diocesano de Cuenca). La composición evoca la que realizara Yáñez para el retablo *Peso de la catedral*, aunque más sencillamente estructurada, siguiendo un esquema muy repetido por el conquense: estricto eje de simetría y agrupamiento de las figuras en los primeros planos.

En el mismo documento citado anteriormente se hace referencia a una «Purificación de Nuestra Señora» que no puede ser sino una gran composición que, procedente de la catedral, se conserva actualmente en el Museo Diocesano (Fig. 5). Es una de las obras maestras de Martín Gómez, que no puede entenderse —una vez más— sin el precedente de Yáñez de la Almedina. Aunque Post afirma que toda la parte izquierda es una réplica del panel homónimo de la catedral de Valencia, lo cierto es que esto sólo puede aceptarse de la doncella que porta la cesta con los pichones. Desde el punto de vista compositivo, abismales diferencias separan a las dos creaciones. No es del primer Yáñez de Valencia de quien podríamos acordarnos sino, en todo caso, del de Cuenca, que, considerando ya lejanos y obsoletos aquellos ideales de claridad espacial de su etapa levantina, apiña y apretuja a sus personajes, antes ordenadamente dispuestos en composiciones equilibradas y claras¹⁸. Ya en 1902 observaba Karl Justi, ante la *Crucifixión* conquense, como falta «aire al agrupamiento de las figuras que se adelantan hasta los lindes del primer término y tocan casi el marco»¹⁹.

De aquí parte, indudablemente, Martín Gómez. Sus grandes composiciones siguen un patrón semejante: ape-tonamiento de las figuras en primer plano, formando una especie de aureola en forma de segmento de círculo que encierra en su interior a los protagonistas de superior jerarquía. En las figuras triunfa también plenamente la herencia yañezca. Además de la doncella de los pichones, el rostro frontal a la derecha de San José procede de un prototipo divulgado por Yáñez a partir del San Juan Evangelista de la predela del retablo de la Crucifixión. Los tipos femeninos yuxtaponen irradiaciones procedentes de Leonardo y Rafael, con sus rostros ovalados de ojos bajos, suave y enigmática sonrisa y soñadora concentración. Yáñez los recrea en toda su producción, incluida la etapa conquense de donde pasaron a Martín Gómez.

El retablo de San Juan Evangelista (palacio episcopal de Cuenca), de 1550, es otra de las obras recientemente incorporadas al catálogo pictórico de Gómez²⁰. Se realizó para la capilla del indiano Francisco Hernández, situada en la iglesia de Santo Domingo. Aunque hoy desmembrado, la tipología del retablo es corriente en la pintura conquense del segundo tercio de siglo XVI, con un panel de mayor tamaño en el cuerpo principal y otro más pequeño en la parte superior, rematado generalmente en forma semicircular. El prototipo básico y más valioso lo encontramos en el retablo *Peso de la catedral*, ejecutado por Yáñez de la Almedina. Para subrayar algunas correlaciones claras con la obra del maestro, evoquemos las facciones del soldado que porta la alabarda, que son las mismas de San José de la *Sagrada Familia* de la colección Grether. O el emperador que ordena la ejecución del Evangelista, que encuentra sus antecedentes en las dos tablas laterales del banco del retablo de la Crucifixión. En el personaje tocado con gorra que mira escrutadoramente hacia el espectador podríamos tener un autorretrato de Martín Gómez, y la cronología no contradice esta hipótesis. El artista debió nacer con el siglo y frisaría ahora la cincuentaena, edad que aparenta el barbado personaje al que nos referimos.

El retablo de los Santos Mateo y Lorenzo de la catedral es uno de los trabajos mejor documentados del pintor. Esteban Jamete ejecutó la mazonería entre finales de 1551 y finales de 1552. Entonces empezó Gómez su trabajo que terminaría en 1554. La estructura original se ha visto fuertemente alterada por su traslado desde un pilar del crucero hasta la capillita del trascoro donde hoy se encuentra. Aún así, el cuerpo principal se mantiene intacto, constituyendo una de las más soberbias y técnicamente cuidadas producciones de Martín Gómez. Con sus personajes monumentales, de posturas tan mo-

¹⁵ POST: *op. cit.*, p. 340 y 343 y D. ANGULO: *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*, Cuenca, 1956, pp. 19-20.

¹⁶ Archivo Catedralicio de Cuenca, Capitulares, 1603, f. 61 r.

¹⁷ P. M. IBAÑEZ: «El retablo del Cabildo, de Martín Gómez el Viejo», *Cuenca*, Revista de la Diputación Provincial de Cuenca, n.º 27 (1986), pp. 33-47.

¹⁸ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid, 1947, p. 132.

¹⁹ C. JUSTI: «El misterio del retablo leonardesco de Valencia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, X (1902), p. 207.

²⁰ P. M. IBAÑEZ: «Martín Gómez el Viejo: el retablo de San Juan Evangelista», *Archivo Español de Arte*, 237 (1987), pp. 79-82.



Fig. 10. Martín Gómez el Viejo (atribuido). *Santa Quiteria*. Cuenca. Depósito diocesano.



Fig. 11. Martín Gómez el Viejo (atribuido). *Visitación*. Detalle. Cuenca. Museo Catedralicio.

vidas e inestables, puede considerarse la obra más reveladora de la última fase del pintor, cuando ya su estilo se había impregnado de rasgos manieristas. El ángel de San Mateo llamó la atención de Ponz (Fig. 9), que subrayó la gracia con que está ejecutado. Se relaciona estrechamente con el Niño de la *Epifanía* de Yáñez, que sigue —como la Virgen de dicho altar— la estampa de tema rafaelesco *Virgen y Niño sobre nubes*—, grabada por Marcantonio Raimondi, en correspondencia que ha publicado Ana Avila²¹. Martín Gómez debió conocer la citada estampa: su figura se arquea del mismo lado que el Niño del grabado, mientras que la de Yáñez está del lado contrario, invertida. Pero para la ejecución, en aspectos tales como luces y modelado, siguió muy de cerca el trabajo de su maestro.

El retablo de la iglesia de Castillejo del Romeral es, por ahora, el último trabajo documentado y conservado que conocemos del pintor conquense²². Se trata en realidad de cuatro tablas supervivientes del antiguo altar mayor, ejecutado en 1554 y 1555, recompuestas modernamente a manera de nuevo retablo. Se manifiesta aquí el estilo final de Gómez el Viejo, con las inevitables

referencias a Fernando Yáñez. Prueba de ello es el rostro tan florentino de la doncella que porta los pichones en la *Presentación del Niño en el Templo*, así como la figura de Melchor en la *Epifanía*, heredero de un modelo que el maestro de Almedina ya empleara en la *Piedad* de la capilla de los Caballeros.

Consideramos ahora algunas obras no documentadas que parecen ejecutadas por Martín Gómez en solitario o con una mínima ayuda de taller, y que en su mayor parte son rigurosamente inéditas. La primera es un pequeño medallón con *Santa Quiteria* (T. 33 cms. diám.), conservado en el Depósito Diocesano de Cuenca (Fig. 10). Se trata del fragmento de un retablo desmembrado, fechable hacia 1536-1538. El rostro de la santa responde al prototipo femenino difundido a partir de la actividad de Yáñez en la catedral de Cuenca, como uno de sus más trascendentes legados al arte local.

En las dependencias del palacio episcopal de Cuenca se guarda un *Martirio de San Juan Evangelista* (T. 0,92 × 0,65) que pertenece, inequívocamente, a la mano de Gómez el Viejo. Se trata del típico cuadro de altar particular, con carácter funerario. Conserva el marco de

²¹ A. AVILA: «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas», *Archivo Español de Arte*, 225 (1984), p. 80.

²² P. M. IBÁÑEZ: «El retablo de Castillejo del Romeral (Cuenca) de Martín Gómez el Viejo», *Archivo Español de Arte*, 245 (1989), pp. 82-84.

la época donde se lee la fecha de 1542, particularmente interesante porque sitúa la pintura en una época en que no tenemos obras del pintor²³.

En el mismo lugar se conservan dos alas de retablo procedentes del pueblo serrano de Uña, que pueden fecharse hacia 1545. Las pinturas que encierran son: *Natividad* (T. 1,10 × 0,71), *Epifanía* (T. 1,10 × 0,71), *Ángel de la Anunciación* (T. 1,10 × 0,71), *Santa Catalina de Siena* (T. 0,47 × 0,47) y *San Sixto dando limosna a los pobres* (T. 0,47 × 0,47). Tipos humanos y fisonomía proceden del maestro almedinense, como el rostro de la Virgen en los diferentes paneles, indefinible en su mezcla de rasgos leonardescos y rafaelescos. La escenilla del fondo de la *Epifanía*, con infantes y caballeros de perfil portando estandartes, recuerda especialmente a un grupito situado al fondo de la *Adoración de los Pastores* de la capilla Peso. El hecho que este último grupo pase prácticamente inadvertido, semioculto bajo la mazonería, refuerza la hipótesis de que Gómez trabajó con Yáñez y conoció sus obras en los menores detalles. El mismo tipo de correlaciones pueden encontrarse en los restantes paneles de la serie.

Procedente de la parroquia de Talayuelas, se muestra en el Museo Catedralicio de Cuenca una *Visitación* (T. 1,18 × 0,94) claramente atribuible a Martín Gómez el Viejo²⁴. Como es típico en el arte del pintor, por derivación de su maestro Yáñez, las figuras se agigantan tendiendo a ocupar todo el espacio disponible y dejando escasa superficie para el desarrollo del paisaje, apenas abocetado. Nos fijaremos especialmente en la coluquiante pareja formada por José y Zacarías (Fig. 11). Los precedentes en la producción de Yáñez son numerosos. El continente leonardesco de Zacarías, de rasgos acusados y ensimismada potencia expresiva, deriva también del maestro manchego. Lo vemos en el personaje que examina los clavos de la Pasión en la *Piedad* de la catedral de Valencia, así como en el que puede identificarse con José de Arimatea en la *Piedad* de la capilla de los Caballeros. La fecha de realización cabe situarla hacia 1550²⁵.

En 1956 publica Angulo como del taller conquense de Yáñez una ignorada *Piedad* procedente de la cárcel de Cuenca²⁶. La pintura se encuentra actualmente en el madrileño Ministerio de Justicia. Mientras algunos estudiosos la adjudican al mismo Yáñez²⁷, otros la han catalogado como de pintor anónimo seguidor de Yáñez

y Llanos y vinculado a la escuela valenciana, llegando a sugerir el nombre de Martín Gómez²⁸. Según nuestra opinión la obra debe adjudicarse efectivamente a Gómez el Viejo, pero la argumentación debe diferir de la empleada hasta ahora. No es éste el momento indicado para detenernos en el análisis de tal problemática, porque nos apartaría excesivamente de la línea argumental que informa este trabajo. Únicamente subrayaremos una referencia documental que podría relacionarse con la *Piedad* de la cárcel: el día 5 de octubre de 1549 el Consejo de Cuenca manda pagar a Martín Gómez «veynte mil maravedís en que fue concertado la pintura del altar de Nuestra Señora de la Piedad, que es a cargo de esta cibdad»²⁹. Retomando el tema que nos ocupa, la tabla del Ministerio de Justicia es una de las piezas más reveladoras. Además de llevar a la cútica a pensar simultáneamente en los nombres del maestro y discípulo, el San Juan Evangelista que emerge del fondo de la composición es copia exacta del personaje homónimo de la *Piedad* de la capilla de los Caballeros. Una figura que pertenece en exclusiva al repertorio de Yáñez en Cuenca, ya que no vuelve a aparecer en ninguna otra fase de su producción.

El impacto de Yáñez sobre la pintura conquense del renacimiento se estratifica en muy distintos niveles, que varían según las capacidades de sus seguidores. Hemos ido viendo el papel de Martín Gómez como primer albacea del testamento pictórico del maestro. Pero cuando Fernando Yáñez llega a Cuenca trabajan en la ciudad numerosos oficiales. Además de los Castro, ya citados Luis Montero, Fernando Muñoz, Juan Suárez, Juan de la Zarzuela y otros³⁰. Aunque a la mayoría de ellos resulta difícil asignarle labores concretas, lo cierto es que se conserva un catálogo de obras anónimas que refleja la diversidad de la respuesta dada por los pintores locales ante el superior arte de Yáñez. Alrededor del núcleo básico, podrían sistematizarse como las ondas producidas por la piedra al caer el agua. Unas, muy próximas, impregnadas del más puro italianismo. Otras producidas por la piedra al caer al agua. Unas, muy próximas, impregnadas del más puro italianismo. Otras más alejadas de su espíritu, aunque aún se reconoce en ellas la fuerza original que les concedió la vida.

En una pared de la sacristía de la colegiata de Belmonte se conserva, aunque en mal estado, una grisalla con la *Adoración de los Reyes* (2,63 × 4,49). El tejido dibujís-

²³ La inscripción dice así: AQVI ESTA SEPVLTAO DON ALEXO DE VILLANVEVA CLERIGO FALEC (.....) DIAS DEL MES DE OTV-BRE DE MDXLI ANOS.

²⁴ El profesor Angulo ya la asignó a Gómez en 1956 (*op. cit.*, p. 21).

²⁵ Queremos recordar un poder otorgado por el pintor Francisco Villena a Martín Gómez el Viejo, el 20 de julio de 1549, para cobrar una cantidad de Enguidanos (A.H.P.C., Francisco de Santacruz, 1549 a 1551, n.º 258, s.f.). Aunque separadas por unos cuarenta kilómetros, Enguidanos y Talayuelas son dos poblaciones de la Baja Serranía muy alejadas de la capital del territorio. Puede pensarse que Martín Gómez trabajó en Talayuelas por esta época.

²⁶ D. ANGULO: «Pintura del siglo XVI en Toledo y Cuenca», *Archivo Español de Arte*, 113 (1956), pp. 54-58.

²⁷ F. M. GARIN: *Yáñez de la Almedina, pintor español* (2.ª edic. Ciudad Real, 1978, pp. 142-143); M. LUCCO: *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, 1980, p. 123; F. BENITO: «Una tabla atribuida a Pedro de Machuca en la Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, año 1985, pp. 45-46.

²⁸ V. TOVAR: *El palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de arte*, Madrid, 1986, p. 152. (En este sentido, Pérez Sánchez suscribe la proposición de Virginia Tovar en «Sobre una Piedad del Maestro de Alzira», *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 9-10).

²⁹ Archivo Municipal de Cuenca, Actas del Concejo de 1549 y 1550, leg. 251, f. 78v.º.

³⁰ IBAÑEZ: *Documentos...*: *op. cit.*, pp. 15-16, 23-55 y 91-112.



Fig. 12. Gonzalo Gómez (atribuido). *Natividad de María. Tres apóstoles*. Cuenca. Catedral. Capilla Barreda.



Fig. 13. Martín Gómez el Viejo y Gonzalo Gómez (atribuido). *Ultima Cena*. Detalle. Cuenca. Museo Diocesano.

tico presenta una gran calidad. Los rostros, tan rafaelescos, ubican la personalidad de su autor en el círculo conuense de Yáñez de la Almedina, con innegables paralelismos en el taller de los Gómez. De signo completamente opuesto es la *Presentación del Niño en el Templo* del Museo Catedralicio de Cuenca (T. 0,72 × 0,54). Es obra representativa de un nivel en que se yuxtapone la influencia yañezca con una neta persistencia del primer renacimiento, todo ello debido al pincel de un artista no excesivamente dotado. Se mezclan eclécticamente recuerdos de Juan de Borgoña con otros extraídos de Yáñez³¹. El italianismo de primera mano aportado por este maestro a la pintura conuense se desnaturaliza aquí en un arte rudo y provincial, meramente imitativo e incapaz de comprender la profundidad de las novedades.

El retablo de San Bartolomé de la catedral se adorna con cuatro tablas pintadas, escasamente perceptibles bajo una densa capa de suciedad: *Epifanía* (T. 0,37 diám.), *Natividad* (T. 0,37 diám.), *Misa de San Gregorio*

(T. 1,00 × 0,49) y *San Francisco recibiendo los estigmas* (T. 1,02 × 0,49). No son trabajos de calidad pero poseen cierta gracia y no carecen de expresividad. Un nudo seguidor de Gómez el Viejo transforma en toscas caricaturas las hermosas formas italianas aportadas por el maestro de Almedina a la pintura local. Nada más opuesto a los nobles y serenos semblantes de Yáñez, plenamente asimilados por Martín Gómez, que estas ásperas y deformes cabezotas del retablo de San Bartolomé.

Son muchas más las obras pertenecientes a este catálogo de maestros anónimos influidos por Yáñez de la Almedina (*Santa Ana, la Virgen y el Niño* del palacio episcopal, *Sagrada Familia* de la capilla del Socorro de la catedral, retablo del convento de las Monjas Blancas de Cuenca, etc.), pero creemos que para nuestro propósito basta con las aquí comentadas. Se trata siempre de producciones aisladas que no dan lugar a una corriente estilística definida y persistente en el tiempo. ¿Cabe pensar que el taller de los Gómez monopolizó las influen-

³¹ Dicha dicotomía parece haber confundido a la crítica, considerando la pintura de mano de un discípulo de Juan de Borgoña y fechándola a principios del siglo XVI. Así D. ANGULO: *Catálogo...: op. cit.*, p. 25; J. BERMEJO: *La catedral de Cuenca*, Cuenca, 1977, p. 170; J. M. DE AZCÁRATE: «Arte», en *Castilla la Nueva*, I. Madrid, 1982, p. 262.

cias yañezcas? En lo que se refiere a la mayor calidad e intensidad de dichos influjos, parece que sí. Entre las pinturas que presentan relación con el maestro manchego, las más valiosas se agrupan bajo un reducido número de manos en un conjunto de absoluta homogeneidad estilística. Primero se hace patente el protagonismo de Martín Gómez el Viejo, entre 1534 y 1553, y es lo que hemos analizado en páginas anteriores. Después vendrá el cambio de testigo hacia su hijo Gonzalo, colaborador de su padre entre 1553 y 1562 y luego responsable máximo del taller familiar, entre 1562 y 1585, en el que acabarán integrándose sus propios hijos Juan y Martín Gómez el Joven.

En Cuenca y su territorio se conservan numerosos altares que ilustran perfectamente la etapa final de Gómez el Viejo, intensamente ayudado por su hijo Gonzalo. Por lo general, son retablos de regulares dimensiones y con numerosos encasamientos pintados, por lo que un mínimo detenimiento en cada uno de ellos convertiría este estudio en un mero catálogo y nos obligaría a extendernos innecesariamente. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que los estilemas de la escuela son creados por Gómez el Viejo en su fase creadora más fructífera, entre 1534 y 1553, y que a partir de esa fecha lo que se hace es prolongar las formas anteriores con un descenso paulatino de la calidad del trabajo. Así pues, nos limitaremos a enumerar los citados altares, subrayando en su caso la casuística que complementa la hipótesis yañezca que estamos considerando.

En la catedral de Cuenca se conservan tres retablos de la etapa 1553-1562, de plena colaboración entre Martín Gómez el Viejo y su hijo Gonzalo, y subsiguiente transmisión de la formas emanadas de Yáñez hacia una nueva generación. Son el retablo de la Asunción³² (Fig.) y los altares mayores de las capillas Barrera (Fig. 12) y de los Caballeros. De nuevo, las muestras que patentizan el yañecismo de este taller conquense son numerosas. Así el *San Juan Bautista* de la predela del retablo de la Asunción que presenta un típico rostro frontal originado en la obra valenciana por los Hernando³³. Si en la ejecución de este conjunto parece mayoritaria la presencia de Gómez el Viejo, en la del altar de la capilla Barrera nos parece que sucede lo contrario, en favor de Gonzalo, pese a la opinión unánime de la crítica al adjudicárselo en exclusiva a Martín³⁴. Buscando patentes

conexiones con el arte de Fernando Yáñez, seleccionemos en la predela las figuras de Cristo y San Pedro como derivaciones de San Juan Evangelista y San Pedro del banco del retablo de la Crucifixión, y el grupo central de la *Visitación* que se inspira muy de cerca en el remate del altar de la capilla Peso. El tercer retablo catedralicio que citábamos es el de la capilla de los Apóstoles. Sus pinturas, que deben considerarse una de las últimas ocasiones de trabajo de Martín Gómez, llamaron tempranamente la atención de Ponz que las juzgó «de no poco mérito, fundado en el juicio y buen modo del tiempo de Rafael»³⁵. Efectivamente, la introducción de las formas rafaelescas en Cuenca, junto a las de otros maestros como Leonardo o Perugino, es una de las consecuencias de la presencia de Yáñez en dicha ciudad.

Una problemática similar presenta el retablo de la Cena, del Museo Diocesano (Fig. 13). Angulo subraya que la manera de plegar refleja intensa influencia de Yáñez³⁶. Los patentes vínculos estilísticos han llevado en alguna ocasión a atribuciones radicales³⁷. La figura majestuosa y monumental de Cristo llama la atención sobre todas las restantes. Post la compara con la tabla del *Salvador ante San Pedro y San Juan*³⁸, hoy en la colección Abelló, pero —una vez más— la articulación se produce en la misma Cuenca: San Juan Evangelista de la predela del retablo de la Crucifixión.

Se cierra esta etapa de colaboración intensa de Martín y Gonzalo Gómez³⁹ con dos trabajos ejecutados para parroquias provinciales. Del retablillo otro ya existente en una capilla de la iglesia del Peral poco puede decirse, ya que sus tablas fueron robadas en 1979. De hacia 1557-1558 a juzgar por fotografías anteriores a su desaparición, se acusa en los modelos una tendencia menos enérgica de la propugnada por Martín, los que nos lleva a suponer que el protagonismo de Gonzalo iría creciendo en los contratos tardíos del taller Gómez. El retablo mayor de la iglesia de Villarejo del Espartal se halla también plenamente dentro de este círculo. El hecho de que no alcance el nivel habitual de Martín nos incita a atribuirlo en su mayor parte a Gonzalo Gómez, hacia 1559-1560. Aunque algún panel como la *Epifanía* parece acreditar todavía la mano de Martín, el altar de Villarejo ofrecería el interés histórico de ser uno de los primeros retablos conservados de Gonzalo trabajando prácticamente en solitario⁴⁰.

³² Hasta ahora considerado de ignorada procedencia, el retablo de la Asunción (Museo Catedralicio de Cuenca) se pintó para la capilla que Francisco Ruiz, mayordomo del marqués de Cañete, tenía en la catedral de Cuenca (Archivo Histórico Provincial de Cuenca, Gabriel de Valenzuela, 1591 y 1598, n.º 504, f. 750v.º).

³³ Véanse como ejemplo un *San Juan Bautista* en colección particular levantino y un *San Juan Bautista y otro Santo*, antes en el comercio de Barcelona, reproducidos en F. M. GARIN: *op. cit.*, láminas 164 y 176.

³⁴ J. GIMENEZ: *Vademecum de la catedral de Cuenca*, Cuenca, s.a., p. 21; POST: *op. cit.*, pp. 344 y 346; D. ANGULO: *Pintura del Renacimiento*, *op. cit.*, p. 193; CAMON: *op. cit.*, p. 64.

³⁵ A. PONZ: *Viaje a España*, III, Madrid, 1774 (Reedic. Aguilar, Madrid, 1947, p. 240).

³⁶ ANGULO: *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ Se ha llegado a adjudicar el retablo de la Cena a Fernando Yáñez. Véase F. CHECA: *Pintura y escultura del renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983, p. 123.

³⁸ POST: *op. cit.*, p. 352.

³⁹ Hasta aquí no se ha hecho mención de otro hijo pintor de Martín el Viejo, Julián Gómez, por considerarlo profesionalmente irrelevante y supeditado primero a su padre y luego a su hermano Gonzalo.

⁴⁰ Las noticias de archivo confirman que, ya antes del fallecimiento de su padre, Gonzalo Gómez se responsabiliza de numerosas obras en exclusiva: retablos de la iglesia parroquial y de la ermita de la Virgen de las Nieves de Albaladejo de Cuende, retablo para el mercader Hernando de Soria, puertas del retablo mayor de la catedral, etc... (Véase P. M. IBÁÑEZ: *op. cit.*, pp. 162-166).



Fig. 14. Gonzalo Gómez (Atribuido). San Juan Bautista. Retablo de los Santos Juanes. Cuenca. Museo Diocesano.



Fig. 15. Gonzalo Gómez (atribuido). Asunción. Cuenca. Museo Diocesano.

Como queda dicho, a partir de 1562 y por la muerte de su padre lidera Gonzalo Gómez el taller familiar. Desde esa fecha y hasta 1585 se produce en su obrador una extensa serie de retablos que preservan un sustancial sobre Yáñez de la Almedina. También revelan que Gonzalo no posee la fuerte personalidad de su progenitor, impregnándose el estilo de una blandura e imprecisión de las formas antes inexistente. Un yañecisco de tercera generación, con la acentuación de los componentes de origen rafaelesco, se acomoda al arte amable, superficial y sin complicaciones del pintor. No cabe subrayar ninguna aportación estilística sustancial que no estuviese definida con anterioridad. Por ello, nos limitaremos a enumerar las realizaciones conservadas más significativas: pinturas del coronamiento del retablo de San Martín y *Cruz en el Gólgota* de la catedral; retablo con Santos Dominicos, *Inmaculada*, tablas procedentes de Piqueras del Castillo y retablo de la capilla de verano, todo ello en el palacio episcopal de Cuenca; retablo de los Santos Juanes (Fig. 14) y *Asunción* del Museo Diocesano (Fig. 15), alas de retablo en la casa de Curato de

la parroquia conquense del Salvador, retablo mayor de la iglesia de Villar de Aguila, etc..

Todavía persisten lejanos recuerdos de Yáñez en un grupo heterogéneo de obras del último tercio del siglo XVI que se inscriben, de manera más o menos evidente, en el círculo pictórico de los Gómez, y deben ser relacionadas con los tres hijos pintores de Gonzalo: Juan, Francisco y Martín Gómez el Joven⁴¹. Lo constituyen el altar mayor y un retablillo lateral de la parroquia de Tondos, varias tablas de la iglesia de Bólliga, el altar mayor de Buenache de la Sierra, un retablo desmembrado de la iglesia de la Trinidad de Alarcón con historias de la vida de Santa Lucía, entre otras creaciones. Los últimos testimonios del vocabulario pictórico transmitido por Fernando Yáñez a sus seguidores conquenses se disuelven aquí en una fase estilística muy diferente a aquella que les vio nacer, ahora con el magisterio preponderante de diversos artistas italianos que trabajan en Cuenca a partir de la década de los setenta, especialmente Rómulo Cincinato y Bartolomé Matarana.

⁴¹ IBÁÑEZ: *op. cit.*, pp. 17-18 y 183-207, y «La etapa conquense del pintor Juan Gómez», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XXXVIII (1989), pp. 25-36.

Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert

Jacobo Ollero Butler

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Un grabado de Johannes Sadeler sobre una pintura del artista flamenco Pieter de Witte —o Pietro Candido, como se lo conocía en Italia— ha dado a conocer al menos cuatro versiones de la misma, siendo probablemente la versión original una ante la que nos hallamos.

Por otra parte, una bellísima pintura tradicionalmente atribuida a Pedro de Campaña nos parece, y así tratamos de demostrarlo, obra de Denis de Calvaert, flamenca afincado en Bolonia, cuya obra y actividad teórica fue decisiva en el primer barroco boloñés.

Se presenta además una enigmática pintura, de Calvaert a nuestro juicio, que presumiblemente representa a San Juan con el paño de la Verónica.

SUMMARY

A Johannes Sadeler engraving after a painting by the flemish artist Pieter de Witte —or Pietro Candido as he was known in Italy— has made known at least four versions of the aforesaid painting, and we are probably in presence of the original one.

On the other hand, an extremely beautiful painting commonly attributed to Pedro de Campaña seems to be —and so we are trying to demonstrate— a work of Denis Calvaert, a flemish painter living in Bolonia, whose works and theories were conclusive during the first bolognese baroque period.

Likewise, an enigmatic painting, by Calvaert for all we know, presumably represents Saint John With Veronica's cloth.

Johannes Sadeler, uno de los más prestigiosos grabadores flamencos del siglo XVI, momento en que no son precisamente escasos ni desdeñables los artesanos de la grabación, realizó una plancha con una *Santa Cena*, sobre una pintura de Pieter de Witte. En torno a este grabado (Fig. 1) he encontrado algunas pinturas de diferente calidad y, casi siempre con sensibles variantes¹.

La primera de ellas y que, a mi juicio, es la más bella, es de propiedad particular madrileña y repite, casi al pie de la letra, la composición del grabado (Fig. 2). Pese a la excelente calidad de la pintura, pensé inicialmente que se tratara de una versión del grabado, sobre todo advirtiendo que la composición no está invertida con respecto a aquél. Supe de Sadeler que era capaz de reproducir composiciones pictóricas sin invertir el conjunto, por lo

cual pienso ahora que quizá nos hallemos ante el original de Pieter de Witte, llamado en Italia Pietro Candido, que es la traducción literal de su nombre y apellidos².

El grabado de Sadeler, en relación con la versión pintada, simplifica algunos elementos y complica otros... Como se advertirá, el fondo del grabado de Sadeler es neutro, mientras que la pintura que presentamos ostenta un cortinaje verde en el centro, detrás de los personajes, recogido a los lados dejando ver, a derecha e izquierda, sendas hornacinas con floreros, de excelente factura, y las basas de dos columnas de mármol sobre plintos.

La simplificación de las versiones grabadas sobre temas pictóricos es habitual, no sólo en Sadeler sino en cualquier otro grabador de su tiempo e incluso posterior-

¹ Hollstein's *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcut*, Amsterdam, 1980. Vol. XXI, p. 114, N.º 206.

² Pieter de Witte nació en Brujas en 1540 y, tras trabajar varios años en Florencia donde colaboró en la decoración de la cúpula de la Catedral, terminó muriendo en Munich ejerciendo de decorador y arquitecto, en 1624.



Fig. 1. Johannes Sadeler, según Pieter de Witte. *Santa Cena*.



Fig. 2. Pieter de Witte. *Santa Cena*. Madrid, Colección privada.



Fig. 3. ¿Pieter de Witte? *Santa Cena*. Paradero desconocido.



Fig. 4. Pedro Ruíz de Salazar. *Santa Cena*. Santo Domingo de la Calzada, Catedral.

res. Igualmente ha suprimido la mesita con jarra y vaso del primer término y dispuesto de otro modo la naturaleza muerta de la mesa del cenáculo. La aureola que rodea el rostro de Cristo ha sido agigantada en el grabado, probablemente para suplir, en parte, la ausencia ornamental del fondo. Por lo demás, la disposición de los personajes y sus propios rostros son idénticos. Todas las cabezas, salvo alguna excepción, están tomadas del natural y algunas reflejan rasgos tan personales que hacen pensar en retratos. La cabeza del cuarto apóstol por la derecha lo es sin duda. Está puesto en pie, junto a San Juan dormido y con las manos abiertas y extendidas hacia Cristo. Los rasgos de este personaje, salvando las diferencias técnicas, son idénticos en el grabado y la pintura.

La tabla, en un excelente estado de conservación, está realizada sobre cuatro listones de roble demasiado bien engatillados, y conserva un sello de lacre en el reverso donde puede leerse perfectamente: S.P.Q.R. y LAZIO. Supongo que el sello es de época mussoliniana; pero ello no impide que certifique la procedencia romana de la pintura y avalar también la paternidad de De Witte. El marco, ancho, dorado y con abundante decoración parece, sin embargo, cosa de fines del siglo XVIII con añadidos del siglo XIX.

Otra versión de la misma composición permanece en paradero desconocido y solo la conozco por fotografía. Esto impide un análisis técnico minucioso pero a través de la copia de que dispongo, parece realizada también sobre cuatro tablas horizontales en las que, a diferencia de la versión anterior, se aprecian fácilmente las juntas (Fig. 3).

La composición es idéntica y parece de una calidad muy similar. Las variantes, tanto en cuanto al grabado de Sadeler como a la primera versión presentada, son de poca importancia. En este caso, la mesita del primer plano se amuebla solamente con una espléndida vasija de peltre finamente realizada, sustituyendo al jarro y el vaso de la primera pintura. El bodegón sobre la mesa es también distinto en las tres interpretaciones aunque los tres mantienen, en diferentes posturas, el mismo cuchillo al borde del mantel.

El fondo, en las dos versiones pintadas, es también idéntico, con los floreros, las columnas y el cortinaje central en muy parecida disposición. Cambia, sin embargo, la actitud de San Juan, que aquí esconde su brazo derecho bajo la mesa, a diferencia de la versión grabada y la primera pintada. Varía también la aureola de Cristo, aquí más tenue, y algunos rasgos de la fisonomía de los personajes —fundamentalmente San Juan— pero

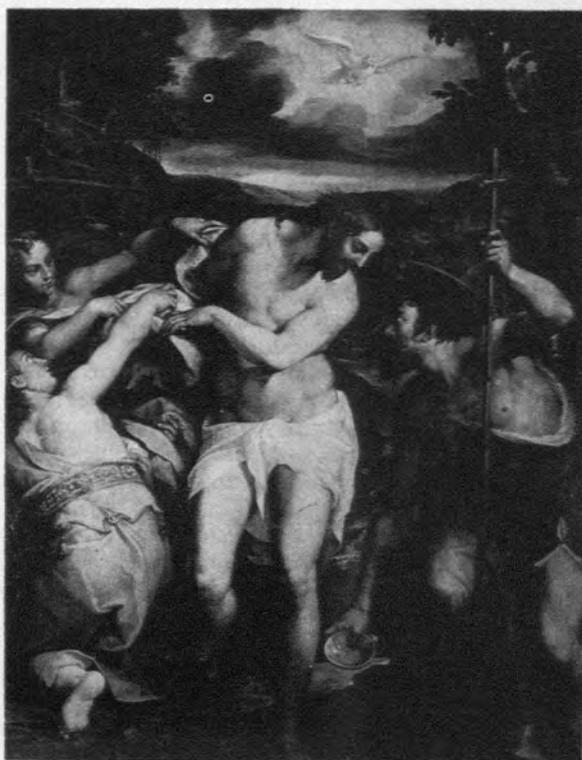


Fig. 5. Denis Calvaert. *Bautismo de Cristo*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.



Fig. 6. ¿Denis Calvaert? *Flagelación*. San Lorenzo de El Escorial. Monasterio.

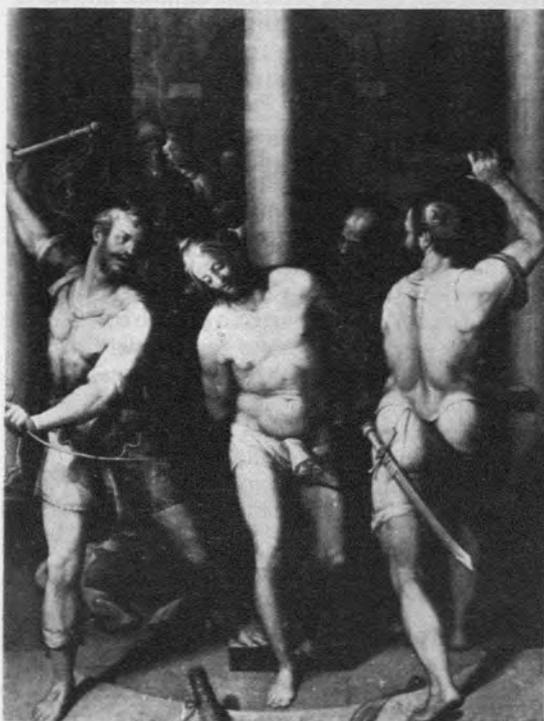


Fig. 7. Denis Calvaert. *Flagelación*. Bolonia. Pinacoteca Nazionale.



Fig. 8. Denis Calvaert. *San Juan con la Santa Faz*.

permanece prácticamente inalterable la del presunto retratado, que se muestra en idéntica actitud y el mismo gesto.

Fuera ya del siglo XVI existen, que yo conozca, otras dos versiones de la *Santa Cena* de Pieter de Witte. Una firmada por Pedro Ruiz de Salazar, probablemente en la década de los años cincuenta del siglo XVII, y que se encuentra en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) (Fig. 4). El soporte y el formato son, en este caso diferentes. Se trata de un lienzo en forma de frontón curvo apuntado que obliga a los personajes a apretarse un poco. Desaparece la mesita del primer plano y el fondo, neutro con en el grabado, se ornamenta con una lámpara de techo. Cristo apoya la mano izquierda sobre el hombro del dormido San Juan, cosa que no aparece en ninguna otra versión conocida por mí. Las fisonomías, que no las actitudes, son bastante diferentes y el bodegón de la mesa se simplifica aún más, dando importancia substancial a un cáliz en primer plano. El cuchillo permanece, en este caso, semi oculto tras el brazo de Judas. La presencia en todas las versiones de este instrumento, por otra parte explicable en una mesa donde se cena, pero siempre cerca de Judas, no deja de tener, a mi entender, alguna significación simbólica.

En la Universidad de Baylor (Texas), hay una pintura de Esteban Márquez³ que presenta una composición parecida pero que conozco muy mal y sobre la que no me atrevo a opinar con alguna exactitud.

Otro de los flamencos que trabajan en Italia, y de una importancia que, creo, no ha sido suficientemente tenida en cuenta, es Denis Calvaert⁴.

Que yo conozca, una de las pinturas más hermosas y representativas de éste flamenco italianizado es un *Bautismo de Cristo* (Fig. 5) en el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, que siempre se ha atribuido a Pedro de Campaña⁵.

El sólido desnudo de Cristo centra la composición, mientras que, a la izquierda, dos personajes presumiblemente angélicos, le despojan de las vestiduras. A la derecha San Juan Bautista se apresta a recoger con una escudilla el agua del río Jordán, mientras no pierde de vista el rostro de Cristo. El fondo es un bello paisaje, ágilmente tratado, dónde en un rompimiento celeste brilla la paloma del Espíritu Santo.

En la composición flotan insinuaciones de Parmigianino y Correggio, pero sobre todo, en la figura central, de Sebastiano del Piombo.

El Cristo de la *Flagelación*, de Sebastiano del Piombo, San Pietro in Montorio, de Roma, tiene mucho que ver con éste. La postura de las piernas y cabeza son prácticamente idénticas, variando sólo la de los brazos. El colorido brillante y el excelente dibujo, nos habla de la extrema habilidad de este tardomanierista preocupado

también por la teoría, vinculado a Roma, Parma y Venecia, sin perder el gusto por el paisaje y por esa corrección compositiva que caracteriza a los creadores flamencos.

Presumo que una copia de la *Flagelación* de San Pietro in Montorio, de Sebastiano, hoy en el Monasterio de El Escorial, sea una primera idea para esta espléndida pintura y también debida, por tanto, a Calvaert (Fig. 16). En la tabla se reproduce al pie de la letra el freco de Piombo, incluso los elementos arquitectónicos. Varía solo el colorido, más brillante y esmaltado, que contrasta con la tonalidad un poco mate que la calidad de fresco y el paso del tiempo han conferido al original.

La atribución de la copia escorialense a Calvaert la baso, no solo en el evidente conocimiento que del fresco de Sebastiano tenía Denis cuando realizara la pintura del Museo Lázaro Galdiano —mucho más evolucionada técnicamente— sino también en una pintura del Museo de Bolonia con el mismo tema (Fig. 7).

En ésta, la escenografía arquitectónica se repite con algunas variantes, como si el artista mantuviera en la memoria estos aspectos ambientales suficientemente alterados por el tiempo. La figura de Cristo es prácticamente la misma pero invertida y se advierte un tratamiento anatómico más naturalista. El «contraposto» de los sayones con mayor violencia gestual y aditamentos de «atrezo», muy de gusto flamenco no del todo olvidado por Calvaert.

Considero que la pintura de Bolonia debe situarse, cronológicamente, entre la del Lázaro y la de El Escorial, y avala, estilísticamente, las atribuciones.

En base a ello, quisiera presentar también una curiosa y bella tabla, de colección privada madrileña que poco tiene que ver con lo anteriormente comentado, pero que, creo, debe atribuirse a Calvaert (Fig. 8). Se trata de un tema insólito para mí: un *Paño de la Verónica* pero no sostenido por una mujer, como es habitual, sino por un joven rubio de barba rala, vestido de rojo y verde brillantes. La cabeza de Cristo sobre el paño —sin duda el motivo fundamental de la pintura— le presenta con los ojos cerrados, muerto por tanto, con corona de espinas, regueros de sangre en la frente y una breve aureola de oro. Su rostro no se parece en absoluto la «Vera Icon» presuntamente grabada por milagro en el paño con que una mujer enjugó el rostro de Cristo camino del Calvario, sino un rostro real, superpuesto a los pliegues del paño sin que estos alteren su casi total frontalidad.

La cabeza del presumible San Juan que lleva el lienzo, pese a ser rubio, es extremadamente similar a las de Cristo en las otras pinturas comentadas y el cromatismo brillante y esmaltado nos remite a la obra de este flamenco afincado en Bolonia.

³ Manuel PÉREZ LOZANO: en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, T. II.

⁴ Cronológicamente la vida de Calvaert y la de De Witte son paralelas, si bien el primero es menos longevo. Nacido en Amberes en 1545, murió en Bolonia en 1612. Creó allí una Academia, precursora de la posterior de los Carracci, donde se educaron no sólo estos, sino también los jóvenes Reni, Guercino, Domenichino y otros artífices del más clasicista barroco boloñés.

⁵ J. CAMÓN AZMAR: en *Goya*, 1968, p. 210. Idem, *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Fundación L.G. 1973, p. 68.

El Greco y el punto de vista: la Capilla Ovalle de Toledo *

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

La capilla de Isabel de Ovalle, en la parroquia de San Vicente Mártir de Toledo, es una de las últimas obras de El Greco en las se enfrentó con el diseño de un retablo y la pintura de los lienzos y la decoración de la capilla, en función de la estructura arquitectónica de la capilla parroquial. Nuevos documentos —en los que entre otras cosas se identifica el tema del lienzo principal como una «Inmaculada Concepción» en lugar de la «Asunción»— y planos arquitectónicos contemporáneos de la iglesia y capilla permiten una nueva aproximación al conjunto; una obra en la que reaparece el problema de la localización de un retablo en relación con la peculiar concepción del pintor relativa al punto de vista del que se tenía que contemplar una obra de arte.

El análisis de todo este material lleva a una discusión acerca de este problema central de la teoría y la práctica del arte en la Europa del siglo XVI; un problema básico conectado con temas como la perspectiva y su punto de vista preferencial, la arquitectura y las condiciones óptimas para la visión de una obra.

SUMMARY

The Chapel of Isabel de Ovalle, in St Vincent Martyr's parish of Toledo is one of the last works of El Greco in which he had to make the project of the altar-piece and paint the canvases and the decoration according to the architectural structure of the parochial chapel. New documents —identifying the subject matter of the main-canvas as an Immaculate Conception instead an «Assumption» as thought carlier— and the architectural plans of the church and chapel allowed us to make a new approach to such work; a work in which reappears the problem of the altar-piece's location in relation with the peculiar conception of the painter about «the point of view (or viewing)» of a work of art.

The analysis of all this material allowed us to study it and discuss about this central problem of the theory and practice of art in Europe in the XVI century; a central problem connected with such a subject as perspective, architecture, and optimal perception of a work of art.

Parece evidente que El Greco, desde su llegada a España, prescindió de uno de los recursos pictóricos más característicos del Renacimiento, la perspectiva. Este hecho ha sido constatado por todos los historiadores que se han ocupado de la construcción espacial del cretense,

y los testimonios escritos del propio pintor —a través de sus anotaciones a Vitruvio¹— han confirmado su desconfianza con respecto a este sistema de representación cuatrocenista.

El pintor rechazaba de forma radical la validez artís-

* Este artículo es versión del presentado en el congreso El Greco of Crete. International Conference on the Occasion of the 450th Anniversary of His Birth, Heraklion, septiembre 1990, organizado por N. Hadjinikolaou. Asimismo, quiero agradecer al Prof. Richard L. Kagan su generosidad al colaborar en la recopilación de los documentos utilizados.

¹ Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE: *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Cátedra, Madrid, 1981; F. MARIAS: «El Greco and the Eyes of Reason», *El Greco Exhibition*, Tokyo, 1986, pp. 48-72 y *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 610-13.

tica de las matemáticas, sobre las que se basaban los criterios tradicionales de la proporcionalidad arquitectónica o anatómica, oponiéndose abiertamente además al empleo de todo tipo de fórmulas correctoras, de estirpe vitruviana, de las distorsiones visuales que se producían en la percepción de un espectador. Su justificación se hallaba en su idea de que tales correcciones ópticas de las aberraciones producidas por la percepción visual solo podían tener sentido de estar fijo el espectador ante el objeto corregido. Sin embargo, al moverse éste y cambiar su punto de vista ante un edificio, una escultura o una pintura, la corrección tenía que dejar de funcionar o, incluso, llegar a resaltar el defecto que se pretendía remediar. De hecho, para él, la movilidad del espectador era una condición no solo lógica de su percepción, por ser dinámica y no inmóvil la relación real entre espectador y obra de arte, sino conveniente: «con el moverse de la vista se consigue variedad y ornamento»².

No obstante, como hombre de su tiempo, El Greco aceptaba lo que hoy conocemos como la falacia del punto de vista estático con respecto a la construcción de la perspectiva monofocal. Hoy sabemos que toda perspectiva monofocal posee la cualidad de la «robustez»; esto es, que su representación sigue siendo válida, aunque no exacta, a pesar de que abandonemos el llamado punto de vista preferencial, a partir del que el artista la habría construido, y desde el que el espectador sería requerido para la contemplación «correcta» de la obra³. Sin embargo, la idea de que la única visión correcta era la exacta, desde el punto de vista preferencial, estaba profundamente arraigada —salvo mínimas y fugaces excepciones, como Leonardo da Vinci— en la mentalidad artística del Renacimiento. Por lo tanto, al negar la validez de la percepción estática, inmóvil, del punto de vista preferencial, El Greco tenía que rechazar de plano el sistema de la perspectiva artificial lineal, basada en la geometría y la proporcionalidad matemática; máxime cuando, al llegar a España, la visión lejana —frente a la cercana de sus primeros perspectivas— y en movimiento era la única a la que se prestaban los lienzos, de mucho mayor tamaño, de un retablo⁴.

El sistema perspectivo, además, servía para corregir las deformaciones producidas por la visión enormemente escorzada de un sector de un lienzo, por la situación excesivamente elevada de un cuadro con respecto al espectador, o por su colocación completamente contraria a su contemplación frontal, por ejemplo, en el caso de los *quadri riportati* encajados en un techo o una bóveda. Con respecto a su empleo, al menos en el primero de los casos señalados, El Greco también parece haber estado

en guardia: «la figura de un hombre bien proporcionado y hermoso no es lo mismo a caballo que a pie...; bueno sería que porque a caballo sube más alto que el nivel de nuestra vista... le andáramos cambiando las proporciones...; procúrese dar a las cosas la proporción perfecta y dejarse de superfluidades»⁵. De esta frase se puede inferir que El Greco respetaba la realidad de las deformaciones y no intentaba enmendar, falseándola, la visión natural de cualquier objeto que se encontrara colocado por encima del horizonte normal del espectador, del horizonte de su *perspectiva naturalis* por medio de los recursos proporcionados por la *perspectiva artificialis*.

No obstante haber prescindido de tales recursos lineales, El Greco no regresó, sin embargo, a los presupuestos de la pintura anterior al Renacimiento; preocupado, como hemos visto en sus propios testimonios literarios, por la adecuación entre visión y representación, no podía renegar del concepto moderno de la pintura como «ficción paradójica» de volúmenes y espacios, controlados por el modelo que proporcionaba la percepción visual. No dejó de basar su pintura en el control que sobre ella tenía que ejercer el punto de vista, a partir del cual se organizaba toda visión, y toda representación que escogiera el visual como su modelo de desarrollo; pero de acuerdo con su concepción dinámica, móvil, de la realidad y la visión, su punto de vista tenía que ser también móvil y, por lo tanto, tenía que prescindir de los recursos de la perspectiva lineal y limitarse al juego establecido por los volúmenes y espacios no geometrizados en su relación con un horizonte; de esta forma, sus imágenes permanecerían visualmente «coherentes» a pesar de que cambiara el punto de vista del espectador, pero se mantendrían, al mismo tiempo y gracias al horizonte que marcaba el nivel de su vista, controladas visualmente en sentido vertical, fijando sus lienzos con respecto a la altura desde la que serían contemplados.

Esto es, los horizontes bajísimos abundan en los cuadros de altar, en los que sus figuras tendrían que ser vistas de abajo hacia arriba, situados a la altura de los ojos de un espectador o ligeramente por encima de ella. La composición de los cuadros que tendrían que colocarse en una bóveda, o en los muros de una capilla prácticamente inaccesible, se adaptan a una visión absolutamente escorzada, no frontal, aunque nunca llegara a la construcción que denominamos de *sotto in su*, algunos de cuyos máximos ejemplos cinquecentos había podido admirar en los frescos de Correggio en la ciudad de Parma, como si también hubiera querido mantener la validez de sus imágenes antes de ser colocadas en su definitiva colocación⁶. En este sentido, el ejemplo más conocido de la obra del cretense es su intervención en la capilla mayor de la iglesia del Hospital de Nuestra Se-

² F. MARIAS y A. BUSTAMANTE: *op. cit.*, p. 140: Vitruvio, V. Proemio, p. 128.

³ Sobre el tema véase, Michael KUBOVY: *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

⁴ Excepciones a esta regla son precisamente cuadros pequeños como sus tardías «Expulsiones de los mercaderes del templo» o su «Desposorios de la Virgen».

⁵ F. MARIAS y A. BUSTAMANTE: *op. cit.*, pp. 176-77: Vitruvio, III, ii, p. 79.

⁶ Véase, por ejemplo, John SHEARMAN: «Correggio's Illusionism» en *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, I, ed. por Marisa Dalai Emiliani, Centro Di, Florencia, 1980, pp. 281-94.

ñora de la Caridad de Illescas (1603-1605), con sus tres lienzos destinados a su bóveda y lunetos, elíptico aquél con la «Coronación de la Virgen», circulares estos, con la «Encarnación-Anunciación» y la «Natividad». Otro ejemplo, menos atendido por la historiografía, es el del conjunto de la capilla de la Inmaculada Concepción, o de Isabel de Ovalle, en la parroquia de San Vicente Mártir de Toledo⁷. Para ello será necesario reconstruir el aspecto original —hoy completamente modificado— de este grupo de cuadros y, previamente, repasar la historia de este encargo, a la que hoy se pueden añadir algunos datos documentales nuevos.

Como es bien sabido, la Capilla de San Cristóbal o de la Inmaculada Concepción fue fundada por Isabel de Ovalle, miembro de una familia toledana de artesanos, quien había hecho fortuna en el Perú, donde se había trasladado en los años treinta del siglo XVI. Casada en Lima por dos veces, con Cristóbal de Burgos y Pedro López de Sojo, otorgó testamento el 8 de marzo de 1557, antes de regresar a España. En su última voluntad, dejó estipulado que debía ser enterrada en la parroquia toledana de San Vicente Mártir, donde se crearía una capellanía, dotada con la suma de 50.000 ducados y sita en una capilla que debería decorarse con un «retablo grande», cuyo patronato estaría en manos de su marido y el cabildo de la ciudad de Toledo o, de volver a contraer nuevo matrimonio López de Sojo, como ocurrió, en las del ayuntamiento toledano únicamente. Muerta en Sevilla Isabel de Ovalle, y enterrada en San Vicente de la capital hispalense, su cuerpo no sería trasladado a Toledo hasta una fecha próxima a 1590, después del fallecimiento de su viudo.

Los derechos de patronato y el control de la demanda económica, tanto de la capilla como de la dotación para huérfanas que Isabel de Ovalle también había establecido, fueron motivo de diversos y prolongados pleitos entre la ciudad y los parientes toledanos de la difunta y la descendencia del segundo matrimonio de López de Sojo, algunos de los cuales se prolongaron durante todo el siglo XVII. El principal de ellos fue entablado por Inés de Aguilar (o de Salazar), como madre y curadora de Francisco de Sojo, hacia 1590; un primer paso en su resolución tuvo lugar en 1594, fecha en la que renunciaron al patronato de la capilla, para concluir en 1604, tras

el otorgamiento de un decreto real de 1601. A partir de estas dos fechas el consistorio toledano pudo iniciar su intervención para dar satisfacción a las mandas establecidas en la memoria de Isabel de Ovalle⁸.

Después de visitarse diferentes parroquias, el ayuntamiento decidió que, de acuerdo con lo estipulado por la fundadora, la de San Vicente Mártir era la más idónea para la nueva capilla. La obra se inició en 1597, contratándola el 21 de julio el alarife Francisco de Cuevas y el maestro de albañilería Juan del Valle, sobre proyecto del arquitecto Juan Bautista de Monegro; por aquellas mismas fechas, el maestro mayor de la ciudad Nicolás de Vergara el Mozo se encontraba trabajando en esta parroquia, necesitada de una restauración que conllevó su apuntalamiento. En 1599 se comenzó el derribo de la vieja torre parroquial, para contratar el maestro de albañilería Lázaro Hernández, el de carpintería Antonio de Espinosa, Cuevas y del Valle la construcción de una nueva el 15 de mayo y el 19 de julio de 1600, obra a la que se sumó la de un nuevo pórtico para el templo⁹. Al parecer, con motivo de la creación de la nueva capilla, se decidió acometer toda esta serie de reformas, incluso apropiándose de una pequeña zona de la inmediata Casa de la Inquisición; de hecho, el 24 de julio de 1598, Vergara levantó un plano de ambos edificios, gracias al que podemos conocer el aspecto de la parroquia, en la que ya aparecía prevista la capilla —descrita de forma sumaria— pero ni la torre nueva ni el pórtico nuevo hacían acto de presencia¹⁰.

Aunque la capilla estuvo muy pronto acabada en su estructura básica, tasándola Nicolás de Vergara y los alarifes Pedro de los Ríos Lorón y Mateo Sánchez, por parte del ayuntamiento, y el alarife Andrés García de Udiás y el maestro de albañilería Martín López, por parte de Juan del Valle, el 19 de enero de 1601¹¹, su conclusión se fue dilatando, quizá por no disponerse del dinero suficiente a causa de los últimos coletazos del pleito. En noviembre de 1605, Monegro dio las condiciones para el solado y las gradas de entrada y del altar, contratando esta obra de piedra berroqueña por 1.000 reales el cantero Miguel del Valle con el maestro de albañilería Juan del Valle, para que fuera tasada por el alarife Baltasar Hernández y estipulándose que el arquitecto podría decidir la colocación de un frontal de altar de piedra ne-

⁷ Véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Las series dispersas del Greco», *El Greco de Toledo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 149-76. La reconstrucción más válida del conjunto de Illescas sigue siendo la de Enriqueta Harris, «A decorative Scheme by El Greco», *The Burlington Magazine*, 72, 1938, pp. 154-64; véase también Susan J. BARNES: «La decoración de la iglesia del Hospital de la Caridad (Illescas)», en *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas (Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History. Tradition and Ideas, Studies in the History of Art, National Gallery, Washington, 1981)*, ed. por Jonathan Brown, Alianza, Madrid, 1984, pp. 75-92. Es posible, no obstante, que no se haya insistido suficientemente en la decoración de oro mate, sin bruñir, de los muros y bóvedas de la capilla mayor de esta iglesia, solución absolutamente excepcional en el marco del arte español, e italiano, de la época y cuyo costo ascendió a 436 ducados (163.488 maravedis), la mitad del oro bruñido del retablo y esculturas doradas.

⁸ Omitiremos, por mor de la brevedad, la bibliografía general sobre los lienzos de la capilla Ovalle de Toledo, limitándonos a las referencias particularizadas absolutamente necesarias. Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCERO: «Una toledana en Indias: Isabel de Oballe», *Anales Toledanos*, XXIII, 1986, pp. 23-100. Para las siguientes referencias monetarias, téngase en cuenta que el escudo equivalía, entre 1566 y 1609 a 400 maravedis (frente a los 375 del ducado); aunque en la última fecha se decidió que equivaliera a 440 maravedis, las cuentas posteriores parecen haber mantenido el cambio original.

⁹ Fernando MARIAS: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo, 1541-1631*, Toledo-Madrid, 1983-86, III, pp. 32-34.

¹⁰ F. MARIAS en *El Toledo de El Greco*, Madrid, 1982, p. 58.

¹¹ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Alcabalas».

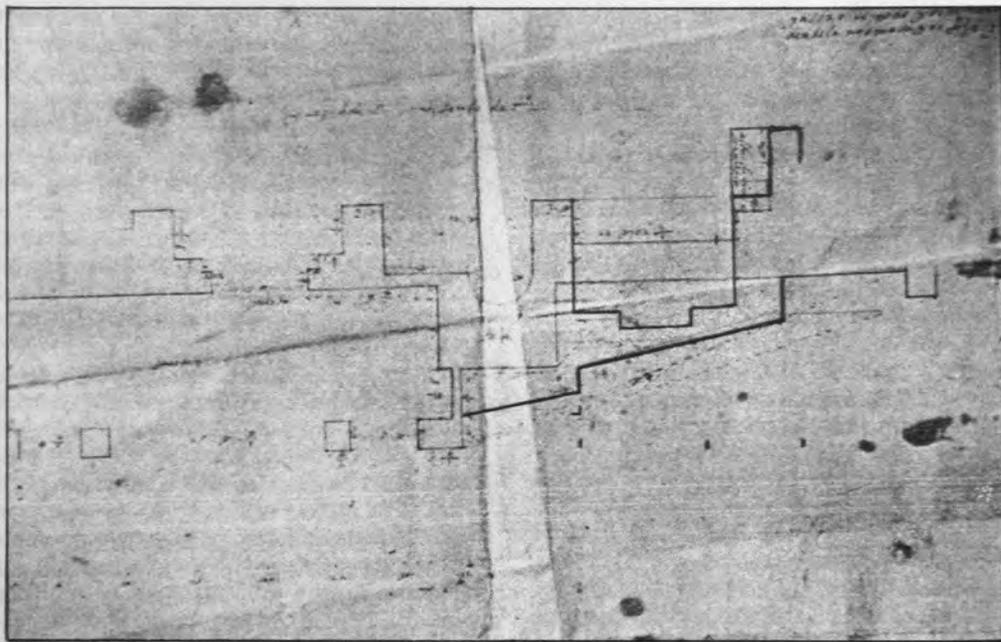


Fig. 1. J. B. de Monegro, *Planta de la capilla Ovalle en San Vicente Mártir, Toledo, con reconstrucción de líneas de F. Marías.*

gra. A pesar de este contrato, poco debió realizarse hasta varios años después, pues el 2 de marzo de 1612 el párroco de San Vicente, Francisco Merchante, declaraba que todavía faltaba solar y blanquear la capilla y hacer su altar¹²; Juan del Valle debió entonces aprestarse para su conclusión. De hecho, el 6 de junio, del Valle reclamaba que el ayuntamiento le abonara 2.150 reales, suma que se adeudaba desde la tasación de Vergara y García de Udías. El 8 de octubre de este mismo año, Gregorio de Angulo y Juan Pérez de Rojas, como patronos de la capilla, pidieron que Monegro visitara la obra y decidieran si estaba a satisfacción, para poder pagar a del Valle la suma requerida, aunque sin contarse el costo de la vidriera; el 25 de septiembre de 1613, del Valle volvía a exigir el finiquito, señalando que ya se iba a colocar el retablo y la reja de la capilla, por lo que hemos de concluir que todo estaba acabado y en orden desde el verano anterior. De hecho, el día anterior, visto el informe del arquitecto, los patronos Luis de Rivero y Manuel Pantoja habían solicitado del cabildo este pago.

Testimonio de esta situación es también el hecho de que, así mismo, Juan Bautista de Monegro, como tra-

zador de la capilla, urgiera el 1 de junio de 1612 el pago de su trabajo de arquitecto, realizado en tiempo del corregidor Alonso de Cárcamo. Había diseñado la capilla y la torre, y Nicolás de Vergara había procedido a su tasación pero nada se le había pagado por este trabajo ni por sus visitas a la obra por espacio de más de dos años; reclamaba por todo ello la suma de 200 ducados¹³. El 19 de noviembre de 1614 nada se había arreglado, a pesar del informe de los patronos Rivero y Pantoja; todavía el 29 de marzo de 1615 el arquitecto insistía¹⁴, reiterando sus pretensiones el 1 de febrero y el 2 de junio de 1617. Debió abonársele después la deuda, pues no reaparecen reclamaciones ulteriores. En su primera petición, Monegro presentó como prueba «parte de las trazas», pues «otra parte se quedó en poder de los maestros», dos de las cuales han llegado hasta hoy¹⁵.

La interpretación de estos dos planos, con el de Vergara de la Casa de la Inquisición, no deja de presentar problemas. El alzado de Monegro representa su proyecto de capilla y torre, en ladrillo y sobre un nuevo zócalo pétreo, que reaparece pormenorizado en el reverso del dibujo; la torre parece menos esbelta que la realizada,

¹² Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, siglos XVII-XVIII».

¹³ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo».

¹⁴ A. SANCHEZ-PALENCIA MANCEBO: *op. cit.*, doc. viii, p. 97.

¹⁵ A. SANCHEZ-PALENCIA MANCEBO da cuenta de los planos en *op. cit.*, pp. 56 y 59, y transcripción de los tanteos del primero de ellos en doc. vi, pp. 92-93.

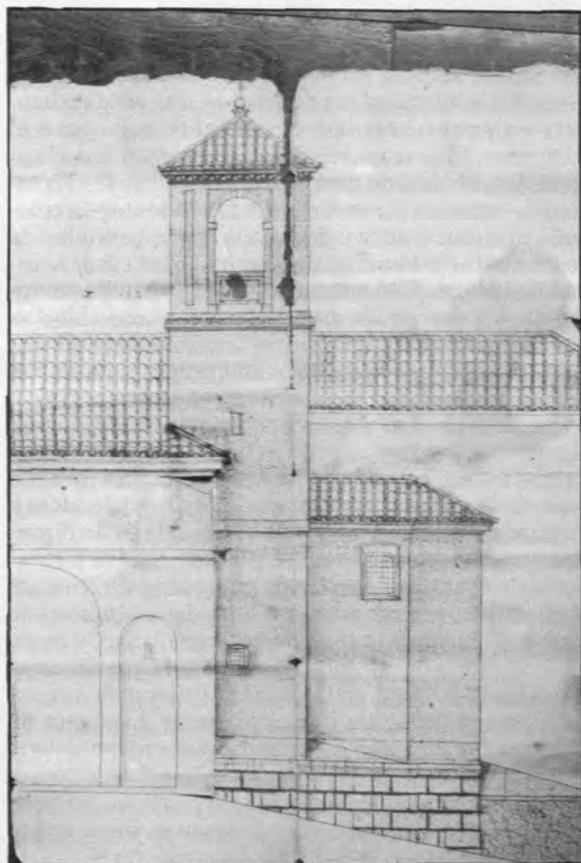


Fig. 2. J. B. de Monegro, Alzado del pórtico de San Vicente Mártir y capilla Ovalle.

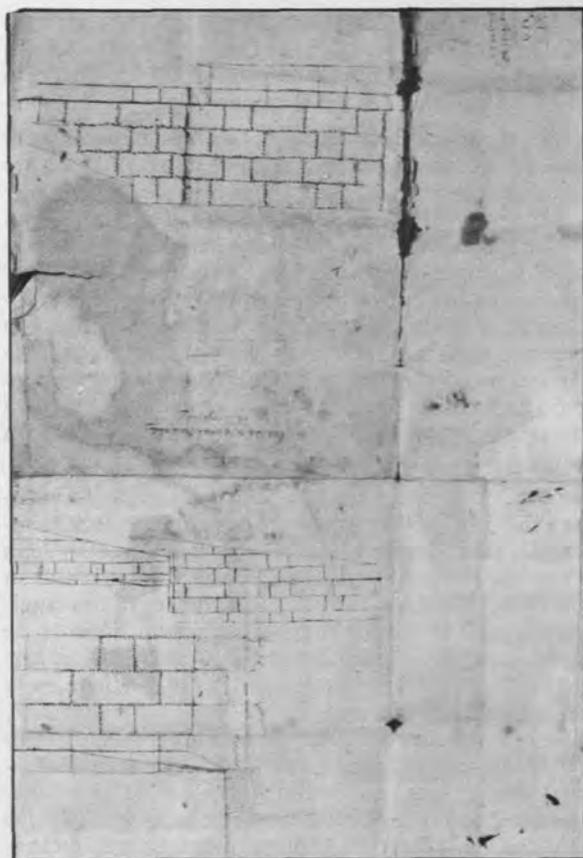


Fig. 3. J. B. de Monegro, Detalles de sillería de San Vicente Mártir.

por lo que hemos de suponer que se modificaran sus proporciones finales; en blanco se muestra el pórtico tripartito exterior que enseña, por medio de una solapa, otra solución para su parte superior. La planta parece combinar el trazado original del muro meridional de la iglesia, antes de que se incluyeran los nuevos volúmenes de capilla y torre, y un estudio del espacio —municipal— de calle que sería necesario ocupar para erigirlas, con la planta del nuevo pórtico tripartito, diferente al mostrado en 1598 por Vergara el Mozo —ya que penetra en el zaguán inquisitorial— y coincidente, en cambio, con el del alzado anterior. Es, por lo tanto, posible pensar ante este plano que nos encontremos con el pensamiento para un nuevo pórtico, a añadir a la vieja estructura parroquial, mientras que el alzado nos muestre los nuevos añadidos y las mínimas modificaciones que habría de sufrir el pórtico por su causa¹⁶.

Terminado el grueso de la obra y, sobre todo, resuelto finalmente el pleito en 1604, el ayuntamiento pudo iniciar las tareas de ornamentación de la capilla, cuyo costo haría probablemente palidecer la suma, de menos de 400 ducados, que reclamaban Monegro y Juan del Valle y suponemos cobraría Miguel del Valle, al alcanzar su costo los 1.200 escudos. Como se sabe, el primer encargo para la decoración se estableció con el pintor de origen italiano Alessandro Semini, presente en Toledo desde 1603 y quien en 1606 recibió en tres libranzas —de 9 y 20 de marzo y de 17 de mayo— un adelanto de 400 escudos¹⁷. Hoy sabemos que Semini había firmado el contrato el 30 de enero de 1606 con los regidores Juan de Paredes y Alonso de Alcocer, comprometiéndose a hacer el retablo, dorar la reja y pintar al óleo el lienzo del retablo, con la imagen de la Concepción de la Virgen, «con ángeles a la redonda y encima un dios padre»,

¹⁶ Alzado; papel verjurado, pluma y tinta sepia y roja, 595 × 448 mm.; firmado «Melchor de Avila», Planta; papel verjurado, pluma y tinta sepia, 243 × 359 mm.

¹⁷ A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCERO: *op. cit.*, p. 59.

y al fresco, en paredes y «cimbório», una serie de figuras, que incluían cuatro en los nichos de los muros¹⁸. Sin embargo, nunca pudo terminar la obra, cuyo costo habría alcanzado los 1.200 escudos.

Por declaración, sin fecha, su fiador Rodrigo Francos de Luna afirmaba que Semini había dejado a su muerte realizados «los modelos y trabajo suyo y... dada a hacer y labrar la madera del dicho retablo» al escultor Giraldo de Merlo, por la cantidad de 2.000 reales (170 escudos), habiéndole abonado 700 (casi 60 escudos)¹⁹. Aunque ignoramos exactamente cuándo murió Semini, después de abril de 1607, poco debía haber hecho, como veremos, pues nada podía pintar hasta que la capilla estuviera completamente acabada y blanqueada, a excepción de proceder al encargo de la armadura de madera del retablo, como había hecho, y no parece que hubiera empezado el lienzo de la Inmaculada Concepción²⁰.

Tras la muerte del italiano, se volvió a tratar del asunto a finales de 1607, cuando el ayuntamiento decidió encargar, el 28 de noviembre, a Gregorio de Angulo y Juan Langayo, y al corregidor Francisco de Villacís, entrar en tratos con El Greco. El 11 de diciembre, estos tres comisarios, más el alcalde mayor Licenciado Sánchez de León, acordaron con el cretense que éste se hiciera cargo de la obra, «de la manera e con las condiciones» y con el precio estipulados con el italiano, añadiéndose, no obstante, «las cosas contenidas en el memorial» y señalándose que el retablo se haría «conforme a una traza», aunque si en la de Semini hubiera «más obra y mayor que en esta», El Greco habría de hacer «todo lo que la dicha traza dixere». Al día siguiente se reunió el cabildo para decidir sobre el asunto. Antes de darse cuenta del preacuerdo, se leyeron «los apuntamientos», que hemos de identificar con el citado memorial y por los que se añadía nueva obra, «para cumplir con el arte y decoro que a tal obra se requiere».

Este documento, forzosamente redactado por el cretense, comenzaba interesándose por la arquitectura del retablo; el trazado por Semini salía directamente desde el altar, y El Greco introducía unos pedestales que lo hacían surgir desde el pavimento, añadiéndose 4 pies y medio en su altura total, de manera que quedaría «la fábrica de perfecta forma oy, no enana que es lo peor que

puede tener cualquier género de forma, por la mayoría de las columnas acrezienta la grandeza y riqueza». Mientras Semini se había propuesto además pintar al fresco —«sobre la misma pared de yeso»— una serie de figuras —algunas «menudencias sobre cal» para el cretense—, El Greco sustituía esta técnica por la del lienzo al óleo, añadiendo otro lienzo, dedicado a la «Visitación» —«por ser el nombre de la fundadora»— y colocado en un círculo con cornisa, a la manera introducida en la capilla del Hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas. Ello proporcionaría a la capilla «autoidad», máxime siendo ésta tan pequeña que «obligaba a mayor adorno».

De inmediato, Sánchez de León propuso que con el mismo precio de 1.200 escudos se contratara al Greco, que entregaría el retablo en ocho meses, encargándose el pintor de dar fianzas y de reclamar a los fiadores de Semini los 400 escudos ya cobrados; esta iniciativa fue secundada por el alguacil mayor, por Diego de Mesa y Fernando de Santa Cruz. No obstante, Juan de Figueroa, con el apoyo de Alonso de Alcocer, Juan de Uceda, Pedro de Ayala, Rodrigo Cerón y Jerónimo de Zorita se preguntaron si no era necesario proceder a la subasta de la obra en lugar de pasar a un encargo directo, a pesar de la categoría del pintor. Luis Gaitán, al que se sumaron Angulo y Diego de Grijota, insistieron en que era suficiente el hecho de que el pintor se encargara de cobrar el anticipo, aunque la ciudad no perdiera el derecho sobre esa cantidad hasta que lo hubiera conseguido, para que pudiera otorgarse la escritura de nuevo contrato; los cinco reticentes aceptaron entonces que se procediera a firmar la escritura de concierto²¹.

Este contrato parece haberse firmado entre Angulo, Langayo y el pintor el 18 de diciembre de 1607, confirmando el precio y el plazo, que El Greco se ocuparía de cobrar la cantidad abonada a Merlo y que, finalizada la obra, se tasaría, no pagándose más si en más era tasado y devolviéndose el exceso si se valoraba en menos²². De hecho, el 16 de enero de 1608 se procedió a una primera libranza, a la que siguieron tres más, de 6 de febrero y 9 y 30 de mayo, hasta alcanzarse la suma de 400 escudos. El 13 de mayo se contabiliza que El Greco había recibido la suma de 800 escudos, al sumarse la primera libranza y lo que debía reclamar a los herederos de

¹⁸ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo». Agradezco al Prof. Richard L. Kagan la información relativa a algunos de estos documentos.

¹⁹ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo».

²⁰ Manuel GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES: *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*, Toledo, 1982, p. 142, donde su nombre se transcribe como Alexandro Felimin, pintor extranjero. Aparece el 30 de noviembre de 1603, sin encargos por parte del Consejo de la Gobernación de arzobispado; ese mismo día se le pedía información para encargarse de un retablo en Colmenar de Oreja (Madrid). El 1 de octubre de 1604, se le pedía información para un retablo en Casarrubios del Monte (Toledo) y, el 30 de abril de 1607, para dos retablos laterales de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Illescas. Estas son las únicas noticias que pueden añadirse a lo recogido por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 42-43, quien dio cuenta de su «Crucifixión, San Juan, la Magdalena y donantes» de San Bartolomé de Sonsoles (hoy en el Museo de Santa Cruz, de Toledo), de 1605, para Pedro Pantoja y Ana de Zurita, y recogió las noticias sobre su intervención en el palacio del Pardo, en la pintura de la bóveda de las «Bodas de Cupido y Psiquis», que iniciaría antes del incendio de 1604, justificando este hecho su llegada a Toledo y que no reemprendiera estas labores madrileñas en 1607, al fallecer.

²¹ Francisco de BORJA SAN ROMÁN: «De la vida del Greco», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, viii-ix, 1927, doc. XXX, pp. 278-81; citaremos en adelante por la edición *El Greco en Toledo, Vida y Obra de Doménico Theotocopuli*, Toledo, 1982, doc. XXX, p. 349-51.

²² Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo».

Semini²³. El 13 de agosto El Greco reclamaba la segunda libranza de 400 escudos, estipulada al estar mediada la obra²⁴.

Algo grave debió ocurrir entonces, pues no reaparecen nuevas noticias hasta cinco años después, el 17 de abril de 1613²⁵; El Greco comunicaba que el retablo estaba acabado y solicitaba que se nombraran tasadores, ante lo que el cabildo decidía revisar su concierto. La siguiente noticia nos muestra el retablo asentado y a Jorge Manuel Theotocópuli, el 13 de marzo de 1615, muerto ya su padre, reclamando todavía el pago de lo que se le adeudaba²⁶. Algunos meses más tarde, la maquinaria para la tasación se puso en marcha; el 5 de noviembre de este año el regidor y patrón Juan Vaca de Herrera nombra tasador al dominico Fray Juan Bautista Maino y Jorge Manuel, el 9 del mismo mes, al casi desconocido pintor toledano Gabriel de Ruedas²⁷. El primero valoró lo realizado, el 31 de diciembre, en 775 escudos (300 ducados el ensamblaje, 500 la pintura de retablo y capilla y 10.000 maravedís el dorado de retablo, reja y nichos de la capilla); en cambio, Ruedas tasó el conjunto en 1.300 escudos, el 2 de enero de 1616.

Ignoramos exactamente qué es lo que había sucedido entre mediados de 1608 y 1613, pero quizá tenga que ver con los 400 escudos que El Greco debía cobrar de los herederos y fiadores de Semini. De fecha desconocida es la petición de Rodrigo Francos de Luna que hemos citado; por ella, se exigía que El Greco asumiera el contrato que Semini había firmado con Giraldo de Merlo para la realización de la ensambladura del retablo, al que había adelantado 700 reales, y se descontarán de los 400 escudos que se les pedían la suma que correspondía a la ejecución, por parte del italiano, de modelos y trazas para el retablo²⁸.

Quizá podría deducirse primeramente que El Greco, al no cobrar el segundo tercio en 1608 del ayuntamiento ni obtener la suma de Semini y Merlo, se desentendió de la obra hasta que la capilla estuvo lista en 1612, concluyéndola aparentemente entonces y solicitando su tasación en abril de 1613. No podemos olvidar que en el inventario de los bienes del cretense, realizado en 1614 por el hijo, aparecen tres cuadros, no acabados, de «San Pedro y San Ildefonso de pie» y de la «Concepción», que podrían coincidir con los previstos para la capilla Ovalle; concluidos por Jorge Manuel, se colocarían en el retablo y nichos de la capilla toledana en 1615, momento en que tuvo lugar la definitiva tasación. Esta es también



Fig. 4. Capilla Ovalle, fotografía anterior a su desmantelamiento.

elocuente; Maino, por parte del ayuntamiento, estima un costo similar a lo que el cabildo juzgaba debía abonarse al pintor, 775 escudos, que podrían ser la suma de los 500 pagados en 1608 y los 400 a cobrar a Semini, descontándose 25, en los que se habrían valorado sus modelos y trazas; Ruedas tasa el conjunto en una cantidad ligeramente superior a la estipulada en el contrato, por la que el ayuntamiento todavía se vería obligado a pagar los 400 escudos del último tercio.

²³ A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO: *op. cit.*, p. 63.

²⁴ Bartolomé M. COSSIO: *El Greco*, Madrid, 1908, I, p. 663.

²⁵ *Idem.*, pp. 663-64.

²⁶ *Idem.*, pp. 664.

²⁷ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo». La única información relativa a Gabriel de Ruedas, datada entre 1624 y 1637, en M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES: *op. cit.*

²⁸ Nada se sabía hasta ahora de la participación de Merlo en la obra encargada a Semino. Véase F. MARIAS: «Giraldo de Merlo, precisiones documentales», *Archivo Español de Arte*, 214, 1981, pp. 163-84. Es posible que el escultor se encargara, a la postre, de la ejecución del retablo de la capilla toledana, de forma que no tuviera que devolver cantidad alguna de los 700 reales que le había adelantado Semino, pues las relaciones entre él y, sobre todo, Jorge Manuel Theotocópuli, iniciadas en 1607 con la obra del retablo de Bayona de Tajuña (Titulcia), se mantuvieron en términos amistosos a lo largo de ésta y la siguiente década, como demostraría su intervención en el retablo del monasterio de Guadalupe.



Fig. 5. Taller del Greco, *San Ildefonso*, Toledo, Museo de Santa Cruz.



Fig. 6. Taller del Greco, *San Pedro*, Toledo, Museo de Santa Cruz.

Ninguna noticia ulterior ha llegado hasta nosotros sobre esta obra. Ignoramos, por lo tanto, cuál fue la estimación del eventual tercer tasador, si se produjo un pleito o varios, o si a Jorge Manuel se le abonó alguna cantidad más. De todas formas, esta historia no solo aclara en gran medida las circunstancias, la autoría y cronología del retablo, sino que permite tener una idea más cabal del conjunto ideado y realizado por El Greco para la capilla de la Inmaculada Concepción o de Isabel de Ovalle.

Así pues, El Greco en 1608 y 1613-14 y Jorge Manuel en 1614-15 se ocuparon de pintar los lienzos de la capilla Ovalle. El contrato de Semini, al que el cretense tuvo que atenerse, nos proporciona la clave del conjunto, compuesto por el retablo dedicado a la *Inmaculada Concepción* (hoy en el Museo de Santa Cruz de Toledo, 371 × 174 cm.)²⁹, la *Visitación* ligeramente ovalada (que quizá no llegara a colocarse nunca en su bóveda y hoy en Washington, Dumbarton Oaks, 97 × 71 cm.)³⁰ y los lienzos de *San Pedro* y *San Ildefonso*, que han ten-

²⁹ Véase Harold E. WETHEY: *El Greco y su escuela*, Guadarrama, Madrid, 1967, II, pp. 75-76. Las medidas previas a su restauración (347 × 174 cm.) se han mantenido en los siguientes catálogos, a pesar de que hoy es claramente visible que el retablo ha sido manipulado, con nuevos trozos de madera sobre sus capiteles, para poder albergar el lienzo con sus nuevas dimensiones.

³⁰ Véase H. E. WETHEY: *op. cit.*, II, pp. 87-88.



Fig. 7. El Greco, *Visitación*, Washington, Dumbarton Oaks.



Fig. 8. Illescas, *Capilla de la iglesia del Hospital de la Caridad*, reconstrucción del proyecto original según Enriqueta Harris, con añadidos de F. Marias.

dido a identificarse con la pareja del Monasterio del Escorial³¹, aunque quizá fuera necesario rectificarlo.

Como es sabido, estos dos cuadros, rematados en medio punto, pero no recortados, se citan por primera vez en la fundación filipina en 1698, en la segunda edición del libro de Fray Francisco de los Santos, pero no apareciendo en la primera de 1657. Han sido identificados asimismo con los dos lienzos del mismo tema que se recogen en el inventario de los bienes de Jorge Manuel de 1621, al coincidir sus medidas (2 2/3 varas × 1 1/3 o 222 × 111 cm.) y haberse supuesto que se entregarían a la parroquia de San Vicente Mártir tras esta última fecha³², lo que parece improbable, al haber tasado Maino varias pinturas, del retablo y la capilla, en 1615. Es posible, en cambio, que fuera más acertado identificar los lienzos de la capilla Ovalle con la pareja que, desde 1962, se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo,

cuyas alturas (235 × 111 cm.) es ligeramente superior y que permanecieron en la parroquia hasta la fecha de ingreso en el museo³³. Por una parte, estas dimensiones coinciden exactamente con las de los nichos situados en los laterales de la capilla, descubiertos en la restauración reciente que ha destruido su aspecto clasicista, de tal forma que rellenarían los paneles blanqueados de la capilla, antes de esta restauración, si los colocáramos a la misma altura que la base del lienzo de retablo. Por otra, sabemos que los medios puntos del Greco fueron trasladados desde la capilla al retablo mayor de la parroquia entre 1691 y 1711, fecha esta última en la que se afirmaba que dos cuadros —un *Cristo a la columna* y un *Ecce Homo* se encontraban en los nichos de la capilla Ovalle, «de donde se sacaron las dos pinturas del Dominico para el retablo nuevo»³⁴. Así pues, en 1711 los dos lienzos se encontraban en el retablo mayor parroquial, proce-

³¹ *Idem.*, II, pp. 156-57.

³² Números 27 y 28 del Inventario de 1621. Véase H. E. WETHEY: *Ibidem.*, II, pp. 156-57.

³³ Sugerencia de A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCERO: *op. cit.*, pp. 69-70, aunque confunde las medidas de los lienzos y la fecha de la llegada al Escorial de los cuadros citados por Fray Francisco de los Santos.

³⁴ Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO: *Catálogo de los artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus parroquias*, Toledo, 1920, p. 301 y *Las parroquias de Toledo*, Toledo, 1921, p. 287.

dentes de la capilla Ovalle, no pudiéndose vincular, por lo tanto, con la pareja escurialense, cuyo origen quedaría en total oscuridad, ni tampoco con los lienzos del inventario de 1621, que habrían debido ser obras de Jorge Manuel Theotocópuli más que de su padre³⁵.

La organización de la decoración del conjunto, como el propio Greco señalará en 1607, partía de la ideada por el cretense para Illescas; en la capilla del hospital, sin embargo, los cuadros laterales —cuyos temas se han supuesto que serían *San Ildefonso recibiendo inspiración de la Virgen de la Caridad* y los *Desposorios de María*³⁶— hubieron de ser sustituidos por las esculturas de Isaías y Simeón, en sendos nichos, es muy probable que la ubicación de sus emplazamientos hubieran imposibilitado la contemplación de tales cuadros y que sólo fueran perceptibles unas esculturas, de bulto redondo, cuyo volumen sobresaliera del espacio del propio nicho. La decoración de oro mate de los muros de Illescas, muy verosimilmente por razones económicas y por no tratarse de un verdadero santuario, fue desechable en la capilla Ovalle, quedando sus muros solamente blanqueados.

En la parroquia toledana, por lo tanto, la decoración se limitó al juego de los cuatro lienzos, de retablo, bóveda y paredes, y el armazón dorado del retablo sobre el fondo blanco de la capilla de Monegro, iluminada desde la ventana que servía de ático al retablo. De forma coherente con la tradición teórica albertiana, la iluminación de los lienzos laterales de San Pedro —a la izquierda— y San Ildefonso —a la derecha— procede respectivamente de su derecha y su izquierda, esto es, del foco natural de luz del interior de la capilla; de igual forma, el vano se convierte, por encima de la paloma del Espíritu Santo, en fuente de luz del lienzo de la «Inmaculada Concepción»; de ahí, la ausencia de entablamento en la parte central del retablo, recurso excepcional en su obra pero justificado para que su sombra no se proyectara sobre el lienzo.

El carácter ascensional y dinámico de esta composición no solo ha podido inducir a una confusión iconográfica —suponiéndola representación de la Asunción— sino que la configuración *serpentinata* de María permite dotarla de movimiento y variedad a medida que el espectador la contempla desde uno u otro extremo de la entrada de la capilla; de la misma forma, el violentísimo escorzo del ala izquierda del ángel del primer plano colabora en este mismo sentido; aunque nos movamos ante él, su agudo diedro nos dará siempre su vértice, como si el ángel girara sobre su eje mientras nosotros lo rodeamos. Por último, la *Visitación* evidencia de forma más clara su organización si la contemplamos escorzada, como si la contempláramos desde la entrada de la capilla, de la misma forma que adquieren mayor coherencia las composiciones redondas de Illescas si las vemos desde una posición escorzada; los trazos curvos de su parte inferior, desde este punto de vista, aparecen claramente como los pasos semicirculares de una escalinata a la bramantesca, según el modelo del Belvedere vaticano difundido por Sebastiano Serlio; no solo estaba prevista para ser contemplada desde abajo, sino desde casi fuera del recinto de la capilla, de mínimas dimensiones y clausurada —aunque dejándola visible— por su dorada reja.

Como hemos intentado mostrar, El Greco rechazó la perspectiva pero no el fundamento visual en el que se basaba no sólo este sistema de representación, sino toda la pintura renacentista, el punto de vista como control de la visión pictórica. El cuadro no nos fuerza a una posición fija preferencial, a través de una perspectiva lineal; es el lugar —espacio e iluminación— y el espectador no estático los que formulan un itinerario visual, y el pintor, asumiéndolo, organiza sus imágenes bajo el control de ese punto de vista móvil, empírico, absolutamente contingente.

³⁵ Otra posibilidad, aunque aparentemente remota, sólo podría haber sido que los cuadros de la capilla pasaran directamente al Escorial, realizándose copias de estos lienzos para colocarlos en el retablo mayor de San Vicente Mártir.

³⁶ S. J. BARNES: *op. cit.*, p. 83.

Una serie de la Pasión de Cristo firmado por Francisco de Solís

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

El polifacético y fecundo Francisco de Solís es el autor de una serie de ocho pinturas de la Pasión de Cristo, sobre mármol, existente en la catedral de Segovia. En ella se aprecia la interpretación más o menos personalizada de fuentes gráficas y compositivas dispares, muy especialmente de la órbita flamenca, por parte del artista madrileño.

SUMMARY

The versatile and productive Francisco de Solís is the author of a series of eight paintings on marble about the Passion. On these paintings existing in the cathedral of Segovia one can observe the more or less peculiar interpretation by this madrilanian artist of several graphic and composing sources, very specially of the flemish school.

Autor de un desaparecido libro de biografías de pintores, escultores y arquitectos españoles, para el que se nos dice que llegó incluso a abrir varias láminas de retratos —faceta de grabador, la suya, de la que no se tienen mayores referencias—; creador de una también perdida cartilla de dibujo, a la que se cree hubieron de pertenecer un par de estampas grabadas por Diego de Obregón; poseedor de una envidiable biblioteca y estudio de pintura —todo ello conjuntamente valorado a su muerte en más de 6.000 ducados—, y ávido coleccionista de estampas y dibujos, algunos de los cuales nos han llegado con su firma¹, Francisco de Solís (1620-1684), a quien Palomino presenta como hombre dotado en todo del talante de un gran príncipe —su sola armería era digna a su juicio de alguien de tan señalada condición—, es por muchas razones uno de los artistas de personalidad más singularizada entre los llamados pintores menores madrileños de la segunda mitad del s. XVII.

Como es bien sabido, Solís poseía antes que nada una sólida e inusual formación cultural, fruto de una inicial

dedicación a los estudios eclesiásticos a instancias de su progenitor, el también pintor Juan de Solís, artista éste de limitadas dotes, dedicado al ejercicio de una pintura de connotaciones paisajistas y que fue «pintor de la reina», como lo fuera luego su propio hijo. Es notorio que esta preparación intelectual, de la que a decir del tratadista cordobés salió el joven Solís especialmente aprovechado en Gramática y Filosofía², y de la quizá deriva su amistad con hombres como Calderón, dejó profunda huella en la personalidad del artista y, en consecuencia, en su concepto mismo del ejercicio de la pintura, algo que en cierto modo entendió también desde el distanciamiento de su condición hidalga. Todo ello, de una u otra forma, impregna, su arte, cuestión ésta que resulta interesante calibrar pero que escapa aquí a nuestro propósito.

Del estilo pictórico de Francisco de Solís y del catálogo de su obra poseemos hoy un conocimiento bastante amplio, gracias sobre todo a la labor recopiladora de Aurora Miró³. En realidad su manera de pintar dista de

¹ J. CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. IV, p. 385), destaca ya la abundancia de estampas y dibujos firmados por el pintor con señal de dominio.

² A. PALOMINO: *El museo Pictórico y Escala Optica*, ed. Madrid, 1947, p. 1010.

³ AURORA MIRÓ: «Francisco Solís», en *Archivo Español de Arte*, XLVI, núm. 184 (1973), pp. 391-422.

ser tan homogénea como se pretende, y subsisten importantes lagunas en su dilatada trayectoria. Poco tiene que ver desde luego la *Anunciación* de los Redentoristas de Madrid con la *Visitación* del Museo Balaguer, en Villanueva y Geltrú, o las pinturas de Boadilla del Monte, y lo mismo lo uno que lo otro con la *Anunciación* (1663) del Museo de Arte de Cataluña, de su segunda época, tan próxima al hacer del joven Ruiz de la Iglesia. Se han perdido, por otro lado, obras tan importantes como el retablo de Santa Teresa de la iglesia madrileña de San Miguel, las valientes pinturas que hizo para el convento de las Lauras⁴ o, entre otras muchas, las de que con temas herácleos realizó para el recibimiento en 1680 de María Luisa de Orleans, inevitablemente efímeras y excepcionalmente mitológicas.

Si nos atenemos a la práctica profesional hemos de pensar que Solís desarrollaría su irregular actividad pictórica al menos entre 1644 y 1684, por espacio de unos cuarenta años, siempre y cuando tengamos por un hecho único la realización de una pintura para los Capuchinos de Villarrubia de los Ojos cuando contaba sólo los dieciocho de edad, esto es, hacia 1638. Pero nada de lo que conocemos suyo puede situarse antes de la citada *Anunciación* de los Redentoristas, de 1656, aún con resonancias de la pintura madrileña de principios de siglo, y casi nada ha de ser anterior a la década de los setenta. Desconocemos en suma una gran parte de su producción, y la que tenemos por inconfundible manera de pintar, próxima al hacer de Van de Pere, Alonso de Arco y Pedro Ruiz González⁵, o Diego González de la Vega, y entroncada en el estilo Francisco Rizi⁶, responde a la fase más avanzada de su actividad, aquella que sin duda tiene que ver con esa «*manera muy fresca, hermosa y grata al vulgo*» que refiere Palomino. Pero acaso ni siquiera de ésta poseemos una noción completa. Por otro lado, cabe observar valoraciones de difícil conciliación en el testimonio de tratadista, cuyo apretado perfil biográfico de Solís constituye un excelente soporte para la estimación de su obra artística, más allá de mostrarnos las diversas facetas que conforman su particular personalidad.

En las vitrinas del museo catedralicio de Segovia se exhibe una interesante serie de ocho pinturas sobre mármol con temas de la Pasión de Cristo (44 × 62,2 cm.) que constituye un ejemplo desconocido, avanzado y por muchas razones singular de la obra de Francisco de Solís⁷; una serie dotada de delicados marcos deciochescos que parecen denotar lo tardío de la incorporación de estas pinturas a las colecciones del templo mayor, quizá por donación de algún prelado —no hemos tenido la fortuna de localizar el registro de un hecho tal—, y cuya selección de pasajes evangélicos, con ausencias como la

Oración en el Huerto, la Coronación de Espinas o la Subida al Calvario, mueve a pensar que posiblemente nos ha llegado incompleta.

Lo singular del soporte hace que las calidades pictóricas difieran sensiblemente de las habrían resultado de ser lienzos, por lo que en buena medida se diluye parte de lo que de característico hay de las creaciones de la escuela madrileña de la segunda mitad del s. XVII; no es de extrañar que en algunas ocasiones hayan sido tenidas incluso por italianas⁸, quizá sobre todo en la proximidad del pequeño altar portátil con pinturas sobre alabastro conservado en la capilla de Santa Catalina. Su tono general, no obstante, posee fundamentalmente resonancias flamencas, si bien hay ante todo en ellas un nutrirse de fuentes dispares, sean nórdicas o italianas, que se resuelve en una síntesis más o menos personalizada.

La serie se abre con el episodio de *Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación*, escena al uso de los textos devotos tendentes a subrayar la humildad de Cristo —lejos sin embargo de las extremas «complacencias» que alcanzan en esto las *Meditaciones* de Alvarez de Paz— que Solís interpreta con amplitud figurativa algo mayor de lo habitual. La composición está planteada con cierto criterio clásico, pero las figuras poseen un decidido aire flamenco, al margen de su exagerada estilización y de una factura nerviosa y algo sumaria. La filiación nórdica de las fuentes resulta especialmente obvia en el sayón que aparece sentado en primer término increpando a Cristo; es figura de robusta anatomía rubeniana, aquí forzada hasta la dislocación, y de un tanto deficiente inserción espacial que parece entresacada de la *Resurrección de Cristo* de Rubens (Amberes, Catedral) a través del la divulgadísima estampa de Schelte Adam Bolswert. Desconocemos cuál sea sin embargo la referente a la figura de Cristo, aunque no puede dejar de advertirse una notoria similitud con la versión de Jerónimo Jacinto Espinosa en lo que toca a la disposición corporal, por más que exita una inversión compositiva en términos de lateralidad. Por otra parte, al igual que Espinosa, Zurbarán o Cano, entre otros, Solís opta por introducir la columna de Santa Práxedes, dentro de las dos opciones iconográficas posibles, y no renuncia del todo a la dimensión intimista y pietista del tema, despejando el espacio central en torno a la figura de Cristo, que virtualmente se recorta sobre el fondo neutro del desnudo muro de la estancia. Probablemente el resto de los personajes, dispuestos en un juego equilibrado de verticales a derecha e izquierda, proceden igualmente de composiciones ajenas, pero sus actitudes resultan excesivamente convencionales para establecer relaciones que vayan más allá de lo genérico, si bien parece obligado subrayar la proximidad de Solís aquí a pintores como Ca-

⁴ PALOMINO: *op. cit.*, p. 1011, que subraya la calidad de las primeras, refiere que estas otras hicieron mucho ruido, lo que permite pensar que eran pinturas de gran efectismo.

⁵ A. MIRO: *art. cit.*, p. 418.

⁶ A. PÉREZ SÁNCHEZ: en Catálogo de la exposición, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura de su tiempo*, Madrid, 1986, p. 344. Señala también la proximidad estilística con Francisco Camilo.

⁷ La serie completa fue exhibida en la exposición *Crucis Mysterium*, Segovia, 1990, núms. 31-38; catalogadas como anónimas, s. XVIII.

⁸ SANTAMARÍA, *Segovia, Museos y Colecciones de Arte*, Segovia, 1981, p. 41.



Fig. 1. Francisco de Solís. Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación. Segovia, Catedral.



Fig. 2. Schelte A. Bolswert. Resurrección de Cristo, según Rubens.

Fig. 3. F. de Solís. Coronación de Espinas. Segovia, Catedral.

milo, Van de Pere y el mismo Herrera el Mozo en lo que atañe a la estilizadísima proporciones de los modelos humanos.

La *Coronación de Espinas* viene a ser la pintura de carácter más decididamente nórdico de cuantas componen el ciclo, tanto por los ecos rubenianos como por la desproporcionada violencia de los sayones y su malcarada y casi grotesca condición, digna de estampas de inspiración medieval o del mismo H. Goltzius. En el afán por subrayar el intenso dramatismo del episodio, la escena central adolece de excesivo alambicamiento debido a que su enfática teatralidad, cimentada en lo rotundo de las anatomías y en la crispación de los gestos, no tiene el refrendo de un realismo crudo, directo y convincente, debido sin duda a una absoluta renuncia del artista a los

elementos que hace más explícito lo cruento, algo muy habitual entre los pintores madrileños del momento. La ensañada actitud de los sayones se traduce incluso en torsiones, escorzos y gesticulaciones sin cuento. Algo no muy distinto ocurre con la figura de Cristo, en su inestable posición sedente, el acusado zigzag corporal y la forzada torsión anatómica, próxima a la dislocación. La conciliación de estos rotundos caracteres con la paciente, serena y dulce expresión del rostro evoca de inmediato los modos de Van Dyck, cuya versión berlinesa del tema fue divulgada por el grabador Schelte A. Bolswert, si bien es de notar en realidad una mayor proximidad figurativa con los dibujos del maestro preparatorios para la pintura⁹. El grupo de los tres soldados enmarcados al fondo bajo el dintel de una puerta de formas clásicas

⁹ Cfr. Horst VEY, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, Bruselas, 1962, núm. 74; dibujo en el Petit Palais, Paris, inv. 1033.



Fig. 4. F. de Solís. «Ecce Homo». Segovia, Catedral.



Fig. 5. Cornelis Cort, «Ecce Homo» (detalle).



Fig. 6. Christopher Jegher, «Ecce Homo».

*Fig. 7. F. de Solís. Crucifixión.
Segovia, Catedral.*



*Fig. 8. F. de Solís. Entierro de Cristo.
Segovia, Catedral.*



*Fig. 9. Christopher Jegher.
Entierro de Cristo.*



*Fig. 10. F. de Solís. Resurrección de Cristo.
Segovia, Catedral.*

tiene por otra parte algo de rubeniano, en su conexión con el que en análoga disposición, aunque con distintas actitudes y muy otra complexión, aparece en la *Sansón y Dalila* de Londres (National Gallery, núm. 6461), cuya difusión se debe a la estampa de Jacob Batham; y para los sayones podrían señalarse quizá semejanzas con figuras de Goltzius. Pero en todo caso está claro que Solís se sirvió de una composición nórdica muy divulgada de la que deriva también otra pintura existente en las Salesas Reales de Valladolid¹⁰, con variaciones que afectan al fondo y a los grupos secundarios.

La maltratada pintura del *Ecce Homo* —asunto del que se conoce otra versión del propio artista¹¹— es una de las mejor logradas de la serie, y así quizá lo entendió el pintor al estampar su firma, «Solís f.», en el borde superior del frente de la terraza desde la que Cristo es mostrado al pueblo. El planteamiento compositivo y figurativo trae de inmediato a la memoria la extraordinaria versión del mismo tema realizada por Cabezalero para la capilla hospitalaria de la V.O.T., a pesar de las enormes diferencias existentes entre una y otra pintura. Las fuentes compositivas son sin embargo un par de estampas de muy distinta época. De un lado una espléndida interpretación del pasaje evangélico debida a Cornelis Cort, de la que proceden las figuras del sayón y el soldado, y en parte Cristo, con modificaciones que afectan sobre a la cabeza del primero y al manto del último, y de otro una viñeta correspondiente a una serie xilográfica de la vida de Cristo realizada por Christophe de Jegher, de la que Solís extrae la figura del magistrado y en cierto modo también en este caso la de Cristo, en perfecta fusión con la de C. Cort, así como la idea general del grupo de los judíos que reclaman la crucifixión y las labradas formas de la terraza. Coleccionista de estampas como era, Solís estaba especialmente capacitado para captar la novedosa belleza de las creaciones de este grabador del círculo de Rubens, alemán, aunque residente en Amberes, y dado a composiciones de valientes encuadres, con vehementes y comprimidas escenas y una renovada técnica; sorprende por ello en parte que no hiciera un mayor uso de esta serie, tan escasamente aprovechada por los artistas madrileños, y que no sacara mayor partido de ello. Pero de otro lado está claro que no quiso renunciar a otros modelos más usuales. En este caso quizá no debe desdeñarse el posible conocimiento por su parte de otras fuentes, tales como un grabado de Peter de Jode o de pinturas próximas a las versiones de Franck Francken II. El grupo de Cristo, con Pilato, el sayón y el soldado, destila además cierto sabor vandyckiano, aunque la conexión con el maestro flamenco, especialmente aparente en la figura de Cristo, parece tamizada por las versiones del tema debidas a algunos de los muchos pintores de la escuela madrileña que se dejaron seducir por

la sensibilidad de antuerpiense. Al mismo tiempo algunos de los más característicos modelos humanos del repertorio de Solís emergen en el apretado grupo que se agolpa gesticulante junto al pretorio; son figuras que nos remiten a obras como el retablo de San Marcos de la catedral Vieja de Vitoria, poniendo de manifiesto la incuestionable identidad del Solís que firma, con la fórmula de siempre, esta olvidada serie segoviana.

En la *Crucifixión* se evidencia el Solís de las figuras estilizadas, de las incurvaciones y de los detalles acaracolados, de las formas resueltas a base de toques de color y de los personajes secundarios a contraluz, aunque se echa en falta el aparato compositivo de sus grandes versiones de la Visitación o la Purificación. El momento elegido es el de la lanzada de Longinos, como lo hace Cabezalero en la versión de la V.O.T.; sin embargo las similitudes no van más allá de lo iconográfico, al igual que ocurre en relación con las interpretaciones del tema debidas a Rubens o Van Dyck, si bien hay que pensar que Solís conocía de algún modo lo uno y lo otro¹². En muchos aspectos la pintura parece enraizar en fuentes y modelos imbuídos aún del espíritu finisecular del s. XVI, bien que de forma algo genérica. Así, lo mismo que ocurre en las pinturas de batallas de fines del quinientos, un salto espacial y sesgado en el paisaje permite introducir un apretado grupo de soldados, en una zona diferenciada, más distante y bañada de luz, que inevitablemente es observado desde un plano algo realzado, figuras aparecen allí de poco más de medio cuerpo; la incurvación corporal de Cristo, de Gestas y de Dimás tiene poco de dramática y parece retrotraernos al s. XVI veneciano; y los personajes situados a contraluz en primer término participan de una estilización que nada envidia la de los más reiterados modelos figurativos de divulgación manierista. Lo más característico de la visión de Solís está precisamente en la presencia retórica de estas figuras que enmarcan la escena y hacen de introductoras, en el contrastado efecto de áreas de luminosidad intensa y de penumbra —aquí a todas luces algo excesivo, con un celaje en el que se concilian los tornasoles del anochecer con las frías brumas del amanecer, en rotunda y anómala partición lumínica—, en los contraluces, en motivos anecdóticos como el perrillo jugueteón de cola acaracolada, presente en otras pinturas suyas y aquí menos vivaz, o en el gusto por las diagonales (lanza, brazos, paisaje, muchacho) y el modo de pintar a base de borrones circulares, al claroscuro, el rostro de perfil del muchacho que figura a la derecha, al igual que se advierte en los angelitos y zagalillos de varias de sus más conocidas composiciones. Aflora, como en las otras pinturas, el Solís de pintar amanerado que Palomino cuestiona, frente al maestro estudioso del natural, con aquella academia en su propio domicilio que tanto le adelantaba y facilitaba

¹⁰ Véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y F. J. PLAZA SANTIAGO: *Catálogo Monumental de Valladolid. Monumentos religiosos de Valladolid*; Segunda parte. Valladolid, 1987, XIV, p. 204.

¹¹ En el Museo Cerralbo. Véase C. SANZ PASTOR: *Museo Cerralbo*, Madrid, 1979, p. 48; también J. CAMÓN AZNAR: «Summa Artis», XXV, 1978, p. 452.

¹² Especialmente similar es la representación del centurión romano en un cobre flamentado del convento de Santa Teresa de Valladolid. Estuvo en la *Exposición conmemorativa del IV centenario del nacimiento de Rubens*. Valladolid, Museo de Escultura, 1977.

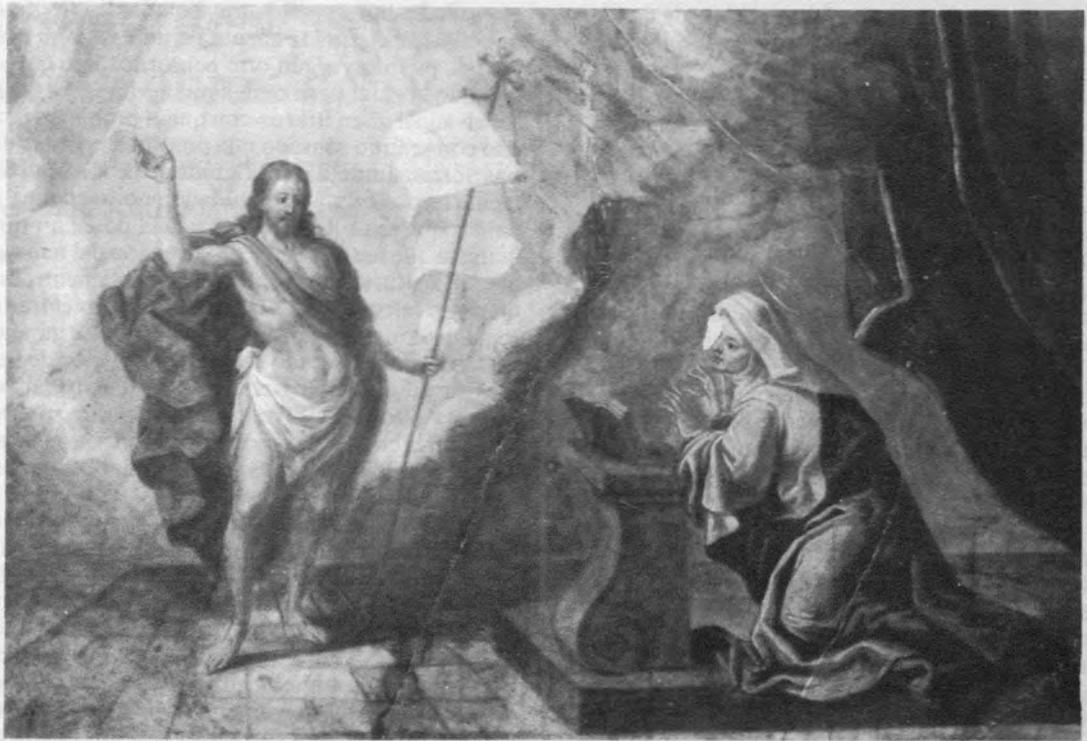


Fig. 11. F. de Solís. *Aparición de Cristo a su Madre*. Segovia, Catedral.



Fig. 12. F. de Solís. «*Noli me tangere*». Segovia, Catedral.

la invención, que el mismo tratadista no deja de ponderar y que precisamente es el Solís que menos conocemos en la actualidad.

En el *Entierro de Cristo* las resonancias son esencialmente venecianas, y en particular tizianescas, aunque nada queda de la intensidad y la grandiosidad del maestro de Pieve di Cadore y el punto de partida sea al mismo tiempo otra de las viñetas de las xilografías *Vida de Cristo* de Christophe de Jegher. Se observan notables deficiencias en los escorzos y en el plano de asentamiento de las figuras, sobre todo en lo que se refiere a los tres personajes que cierran la composición, evidente adición al grupo original y principal, así como una excesiva homogeneidad en los tipos humanos y una ejecución demasiado sumaria y descuidada. Aparte del planteamiento general de la escena, de Tiziano procede de manera especial la figura de la Virgen, aunque no tanto de las versiones del Entierro perteneciente al Museo del Padro como de la conocida *Dolorosa de las manos unidas* de la misma pinacoteca. Se trata, por otra parte, de otra de las pinturas firmadas de la serie segoviana, en el frente del basamento en que se asienta el sepulcro de Cristo, aunque en este caso se trata de una de las composiciones menos felizmente resueltas; la fórmula usada es idéntica que en la tercera composición del ciclo: «*Solís, f.*», junto al pie de Nicodemo.

La de la *Resurrección* es pintura en la que se concilian influencias venecianas y flamencas, en realidad una de las constantes más evidentes de esta serie. La composición se ordena en dos planos espaciales y lumínicos bien diferenciados, el ocupado por los soldados, en primer término, envuelto en la densa oscuridad de la noche, y el que corresponde a la triunfante aparición de Cristo, definido por una intensísima luz, en un nivel algo más lejano y elevado y delimitado por un arco de nubes. La figura grácil y revoloteante de Cristo, algo empujada en relación al lugar que ocupa en el espacio respecto del sepulcro y de los soldados, está resuelta con facilidad y acierto en su dinamismo, torsión y complejión anatómica, a base de breves y emborronados toques de color; una vez más parece presente el recuerdo de Rubens y de los venecianos. En las figuras de los soldados las formas se hacen inevitablemente más táctiles, merced a fuerte claroscuro que deriva de la incidencia la luz que envuelve a Cristo sobre sus cuerpos inmersos en las tinieblas nocturnas. El tono naturalista se deja sentir so-

bre todo en los dos soldados sentados en tierra, de los que el fuerte contraluz apenas permite ver otra cosa que brazos, piernas y algún otro contorno, algo que sin ser del todo inusual en su obra lleva inevitablemente a pensar en aquél «San Brazo» con que el propio artista bautizó con sentido cáustico una pintura tenebrista de Matías Torres. Junto a estas figuras de progenie aparentemente bassanesca, la del soldado puesto en pie y de espaldas que se protege con su rodela posee un tono romanista que se sitúa cerca de la versión del tema grabada por Ventura Salimbeni o, más difusamente, del manierismo reformado de Tadeo Zuccaro, mientras que el romano de manto acaracolado que se vuelve mirando hacia Cristo parece sacado de una composición de Rubens, acaso incluso de la *Conversión de San Pablo* grabada por Schelte A. Bolswert. El resultado, a la postre, es una composición híbrida más cuya mejor explicación está en la conocida afición de Solís a coleccionar estampas y dibujos ajenos.

Para la *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* hubo de servirse así mismo el madrileño de fuentes ajenas, posiblemente también muy tempranas, que en este caso puede tratarse de un único grabado. Desconocemos cuál sea la estampa exacta, acaso de un libro devoto, pero está claro que gozó de gran difusión y que debemos retrotraernos al menos unos cien años¹³. Al madrileño puede corresponder el mayor énfasis en el gesto y en el movimiento de la Virgen y en el plegar de los paños, así como la inclusión del cortinaje. La figura de Cristo, heroica en su complejión y en su actitud, con estandarse en la mano y un manto acaracolado, y sólidamente plantada en la estancia, tiene una vez más cierto aire nórdico.

La serie se cierra, al menos en su desarrollo actual, con el «*Noli me tangere*», iconográficamente resuelto conforme al uso especialmente arraigado en Francia según el cual Cristo tocó sus dedos la frente de María Magdalena, dejando una huella indeleble que persistiría en la reliquia del cráneo de la santa. Es obra de carácter decididamente nórdico, tanto por lo que afecta al amplio y sesgado tratamiento del paisaje, en el que se descubre a la derecha, al fondo, el grupo del santo entierro, como en lo que toca a la figura de María Magdalena, en cuya actitud y atuendo se pone de manifiesto la dependencia de modelos nórdicos cercanos al 1600 que alcanzaron notable divulgación.

¹³ En el mismo Museo Provincial de Segovia hay un tríptico datado en 1570 que reproduce la misma escena, con particular afinidad en la disposición de la Virgen. Todavía en el S. XVIII. Antonio Salvador Carmona hubo de servirse de la misma fuente para un grabado de la Anunciación.

Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar

Ismael Gutiérrez Pastor

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XVII muchos pintores secundarios contribuyeron a dar unidad estilística a la pintura barroca madrileña. Sin embargo, sus nombres son poco más que menciones nominales por falta de obras conservadas. Antonio y Baltasar de Castrejón, padre e hijo, participan de esta situación. A través de nuevas obras firmadas y fechadas se replantea su papel en el desarrollo del Barroco madrileño, presentando en el caso de Antonio un bello retrato de D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos, hija del I Marqués de Santiago, gran coleccionista y mecenas en el Madrid de su tiempo.

SUMMARY

In the second half of the XVII Century, lots of secondary painters helped to give a stylistic unit to the Baroque painting of Madrid. Despite this, their names are not well known due the lack of conserved work. Antonio and Baltasar de Castrejón, father and son, both share this situation. Through new signed and dated creations, their roles in the development of the Baroque in Madrid is reconsidered. For example and in the case of Antonio, a beautiful portrait of Mrs. María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos, daughter of the 1st. Marquis of Santiago, great collector and merchandise in the Madrid of those days.

Una varia sobre pintores menores madrileños planteó por vez primera, hace ya algunos años, lo conocido sobre la vida y la obra de los pintores Antonio de Castrejón y su hijo Baltasar de Castrejón¹. Desde entonces los datos aportados para el mejor conocimiento de sus trayectorias vitales han sido escasos, tanto sean referencias documentales, como nuevas obras. En el primero de los casos, Agullo y Cobo puso de relieve cómo Antonio de Castrejón fue requerido notarialmente el 18 de agosto de 1688, a petición del ensamblador Juan González y los maestros de obras Juan de Corpa y Andrés de Lara, para tasar las pinturas que dejó a su muerte Marcos Ló-

pez, también maestro de obras, lo cual realizó dos días después, el 20 de agosto². Aunque en el nombramiento se le cita Castrejón, él firma Castejón y no desvela ninguna circunstancia sobre su vida³.

El estilo de Baltasar de Castrejón (c. 1650-?) quedó desvelado en la *Inmaculada Concepción* (Orense, catedral), publicaba por J. Urrea, que está firmada en 1684. Otra similar se conserva en la parroquia de Santiago de Madrid, firmada y fechada en una cartela del ángulo inferior izquierdo en 1684 (Figs. 1 y 2)⁴. A diferencia del ejemplar de la catedral de Orense, presenta mayor simplificación en la gloria de ángeles y nubes de la mitad

¹ Jesús URREA: «Obras de pintores menores madrileños: B. de Castrejón, A. van de Pere y P. Ruiz González», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL y XLI, Valladolid, 1975, pp. 707-712.

² Mercedes AGULLO Y COBO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1981, p. 56.

³ Archivo Histórico de Protocolos, Madrid. *Protocolo 10.360*, ante Mateo Vaicabal, sin foliar.

⁴ Oleo sobre lienzo. Mide 2,06 x 1,64. Firmada en el ángulo inferior izquierdo: «Baltasar Cas(tr)ejon / ff^a, 1684».

superior de la composición. En relación con estos dos lienzos de modelo único, establecido por Baltasar de Castrejón a partir de los antecedentes de José Antolínez, hay que considerar también otra *Inmaculada Concepción* (Fig. 4) perteneciente al Real Monasterio de Santa Isabel de Madrid. Aunque su color resulta más terroso y dorado que en los ejemplares de Orense y de la parroquia madrileña de Santiago, no hay razón alguna para su consideración como obra del taller de Antonio Pereda⁵. Por el contrario, iconográficamente el modelo remite a los ejemplos conocidos de Baltasar de Castrejón, con quien guarda notables diferencias en cuanto al colorido.

Los escasos datos cronológicos y biográficos de Baltasar de Castrejón se incrementan ahora con el hallazgo de las partidas de amonestaciones y matrimonio, que tuvieron lugar en la iglesia de San Luis Obispo de Madrid, ayuda de parroquia de San Ginés. Castrejón contrajo matrimonio el 20 de abril de 1678 con Polonia Ramos⁶. La ceremoniosa partida, parca en datos, se completa con la de amonestaciones, donde se declara la filiación de los contrayentes: él, natural de Madrid, era hijo de Antonio de Castrejón y de su primera mujer Francisca de Sandoval; ella era natural de Toledo, hija de Lucas de Ramos y Catalina Díaz⁷. En estas fechas la familia del pintor estaba todavía completa, pues Francisca de Sandoval murió dos meses después, el 14 de julio de 1678. La partida declara que vivía en la calle de la Zarza y que había hecho testamento ante José de Yela en 1675⁸. Efectivamente, el 2 de marzo Francisca de Saldoval testaba y declaraba ser natural de Madrid e hija de Bernardo Sandoval, natural de Sevilla, y de Antonia Pérez, natural de la Alcarria de Baldehermanos (*sic*). Las disposiciones testamentarias revelan la estrechez económica en que vivió el matrimonio, confirmando de paso la posterior declaración testamentaria de su marido. Vivían alquilados en unas casas de Juan de Herrera, en la calle Angosta de San Bernardo, y cuando se casó aportó al matrimonio 500 ducados de dote, procedentes de la venta de unas tierras y del oficio de Portero del Consejo de Castilla de su padre. No era mucho, pero el esposo sólo aportó el trabajo de su oficio de pintor. Antonio de Castre-

jón y su mujer sólo debieron tener a Baltasar como fruto del matrimonio y él fue el heredero de los bienes de su madre⁹.

De la escasísima obra conocida de Baltasar resulta paradójico, o quizá sólo casual, que las dos *Inmaculadas* de Orense y Madrid estén fechadas el mismo año. Dos años antes, en 1682, había sido elegido mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, junto con Juan Díaz¹⁰. El 28 de diciembre de 1696 su padre le dejaba heredero único y universal de su pobreza, pero añadiendo que «había gastado mucha hacienda en la crianza, enseñanza y educación del dicho su hijo»¹¹. Para esta fecha Baltasar de Castrejón era ya Guardia de Corps del Rey, empleo que, a pesar de ciertos requisitos sociales, no era contrario a la práctica de la pintura. No sería extraño creer que, tras un periodo de aprendizaje como pintor con su padre y de practicar la pintura —las dos *Inmaculadas* lo demuestran— la abandonase por el empleo de arquero de la Guardia de Corps. Prueba indirecta de ello podría ser el hecho de que, habiendo sobrevivido a su padre y sido contemporáneo de Palomino, éste ni siquiera lo recuerda en el *Parnaso Español*.

Con independencia de la constatación futura de esta hipótesis, lo cierto es que en el ambiente pictórico madrileño del último tercio del siglo XVII Antonio de Castrejón fue un artista de más peso documental e historiográfico que su hijo, aunque con una obra tan escasa como la suya debido a los avatares de la historia.

De Antonio de Castrejón (Madrid, c. 1634-1696) sólo poseíamos hasta ahora las referencias aportadas por Palomino y repetidas por Ceán Bermúdez, así como las noticias documentales de Allende-Salazar, del Marqués de Saltillo y de Agulló y Cobo. Las calificaciones estilísticas de Palomino nos resultan hoy lejanas, subjetivas y mucho más variadas de lo que podemos identificar, aunque sin duda ciertas, pues en ocasiones ambos pintores trabajaron para los mismos clientes: «Tuvo gran facilidad en la invención, y especialmente hizo muy bien historietas pequeñas de que se ven muchas en las perspectivas de don Roque Ponce¹² y de José García¹³ y en algunas guirnaldas de Gabriel de la Corte¹⁴. En grande

⁵ Catálogo IV Centenario de la Real Fundación del Convento de Santa Isabel de Madrid, Madrid, Editora Patrimonio Nacional, 1990, p. 74. Referencia S.I./1.24. Oleo sobre lienzo. Mide 1,24 × 1,04.

⁶ Archivo Parroquial de San Ginés. Madrid. Libro 9 de Matrimonios, fol. 306v.^o.

⁷ *Id.*, Libro 7 de Amonestaciones, fol. 300v.^o.

⁸ *Id.*, Libro 11 de Difuntos, fol. 162.

⁹ Archivo Histórico de Protocolos, Madrid. Protocolo 10.538, fols. 189-190v.^o.

¹⁰ MARQUÉS DEL SALTILLO: «Efemérides artísticas madrileñas», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LI, 1947, p. 668. Citado por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Don Matías de Torres», en *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1965, p. 33.

¹¹ MARQUÉS DEL SALTILLO: «Artistas madrileños (1592-1850)», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 202-203.

¹² Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, Tomo IV, p. 106. Su única obra conocida hasta la fecha fue estudiada por Juan José MARTÍN GONZÁLEZ: «Un cuadro de Roque Ponce», en *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 1963, p. 310. Y recogida por Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, pp. 253-254 y lám. 249.

¹³ José García no es otro que José García Hidalgo, como acertadamente propone Jesús URREA FERNÁNDEZ: «El pintor José García Hidalgo», en *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 1975, pp. 97-118. A ningún otro de este nombre mencionan ni Palomino, ni Ceán Bermúdez. Este recogió en su *Diccionario*, II, 166, la enemistad entre Palomino y García Hidalgo.

¹⁴ CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, I, p. 364. Se carece hasta el momento de estudio y catálogo sobre la obra de Gabriel de la Corte (1648-1694) y, por tanto, el tema de las guirnaldas con figuras al modo flamenco y el de la colaboración con otros pintores está sin abordar. Algo sobre este particular —la colaboración Gabriel de la Corte y Matías de Torres— puede verse en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *La nature morte espagnole du XVII e siècle à Goya*. Paris, 1987, pp. 143-146.



Fig. 1 Baltasar Castrejón. *Inmaculada Concepción*. 1684. Madrid. Parroquia de Santiago.



Fig. 2. Baltasar Castrejón. *Inmaculada Concepción*, 1684: detalle de la firma. Madrid. Parroquia de Santiago.



Fig. 4. ¿Baltasar Castrejón? *Inmaculada Concepción*. Madrid. Convento de Santa Isabel.



Fig. 3. Baltasar Castrejón. *Inmaculada Concepción*, 1684: detalle. Madrid. Parroquia de Santiago.

también pintó mucho...»¹⁵ y recuerda Palomino la *Revelación del purgatorio a San Patricio* y el *Triunfo de San Miguel* para la parroquia de San Miguel¹⁶; para San Felipe había pintado un *Martirio de Santa Lucía* (perdido en el incendio de 1718); para San Ginés una *Presentación en el templo*¹⁷ y para la capilla de Nuestra Señora de la Cabeza de la misma iglesia una *serie de la Vida de la Virgen*¹⁸ y los *ángeles* de la sacristía. Son todos ellos lienzos sin identificar, en paradero desconocido o simplemente perdidos. Antonio Ponz recordaba en su *Viaje de España* los lienzos de San Ginés¹⁹. Felipe de Castro mencionó dos veces a Antonio de Castrejón a propósito de una *Inmaculada* que había en el Carmen Calzado y de los *lienzos de la Pasión* que había en los áticos de los retablos de la Virgen de Gracia²⁰. Por su parte, Ceán Bermúdez repitió las menciones más o menos simplificadas de Palomino y Felipe de Castro, especialmente a propósito de la «Concepción de la Capilla del Santo Cristo» del Carmen Calzado y de los «quadros de los remates de algunos retablos» de Santa María de Gracia (Ceán, I, 294).

A todas estas referencias hay que añadir las que cita Angulo Iñiguez y suponen novedad o aportan otras indicaciones: una *Concepción* de la iglesia del Carmen (se sobreentiende Calzado, distinta por tanto, del Carmen Descalzo o San Hermenegildo, hoy parroquia de San José), firmada al parecer en 1690, y un *San Pedro*, también firmado, del Hospital de los Italianos de Madrid, nunca reproducidas²¹ y cuyo paradero ignoro. Más recientemente ha sido reproducida una *Huida a Egipto* del convento de las Ursulas de Alcalá de Henares²², con figuras de canon corto y formas anchas, acordes con obras de otros contemporáneos de Castrejón, como Diego González de Vega o José García Hidalgo. La *Inmaculada*

da Concepción de la iglesia parroquial de Rebollosa de Hita (Guadalajara) reseñada en el *Inventario Artístico de Guadalajara*, como obra firmada, refleja el apego de Antonio de Castrejón a los solemnes modelos de Carseño de Miranda y cierta infantilización en el rostro más afin a por tipos femeninos de José García Hidalgo^{22 bis}.

En este contexto de temas religiosos reviste un gran interés la noticia rescatada por Agulló y Cobo a cerca de los bienes de D. Gabriel Francisco Ontañón y Enriquez, Ayuda de Cámara y Contador de Cuentas de Indias, inventariados a su muerte en 1714. Poseía «de mano de Antonio Castrejón» cuatro grandes pinturas mitológicas de 3,5 varas de ancho por 7 cuartas de vara de alto (unos 2,90 × 1 metros) que representaban las fábulas de *Diana y Acteón*, *El centauro Chirón* (o la educación de Aquiles), *El rapto de Europa* y las tres hermanas que se convirtieron en árbol (*Las hermanas de Faetón convertidas en álamos*)²³.

De esta revisión literaria, quizá incompleta, de la obra de Antonio Castrejón resulta casi imposible rehacer el estilo el estilo del pintor, toda vez que las obras permanecen ocultas o se han perdido. Movido por la necesidad de comprobar algunos datos del *Inventario artístico* de Madrid he podido hallar en el convento de la Purísima Concepción o de las MM. Mercedarias de D. Juan Alarcón un retrato firmado en letras capitales «ANTONIO CASTRE... FAT»²⁴ que representa a la denominada conventualmente «Marquesita de Santiago», es decir, *D.ª María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos y Bueno*, hija del I Marqués de Santiago D. Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos y de su primera mujer D.ª María Bueno Mansilla. La firma en letras capitales, aunque no totalmente legible²⁵, presenta caligrafía similar a la de los lienzos de la *Huida a Egipto* (Alcalá de Hena-

¹⁵ ANTONIO PALOMINO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y Escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura*, Madrid, por la Viuda de Juan García Infanzón. Año de 1724, Madrid, edic. Aguilar, 1947, p. 1048.

¹⁶ Según Ceán Bermúdez estaban en el crucero de la parroquia, «que no sé si perecieron también en el incendio del 16 de agosto de 1790» (*Diccionario*, I, 294).

¹⁷ «En un colateral», según Ceán Bermúdez (*Diccionario*, I, 294).

¹⁸ Elías TORMO creyó en relación con esta serie dos lienzos del *Niño perdido* y de la *Inmaculada*, existentes en la parroquia de San Ginés (Cfr. *Las iglesias del antiguo Madrid*, Reedición de los dos fascículos publicados en 1927, Madrid, Instituto de España, 1979, p. 126). Estos lienzos aún existen y están recogidos en el *Inventario Artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Tomo I, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, 1983, p. 151, sin acertar desde mi punto de vista ni con las atribuciones —la *Inmaculada*, atribuida a Pacheco (sic)—, ni con las cronologías —comienzos del siglo XVII para ésta y comienzos de siglo XVIII para el *Niño Perdido*, respectivamente—. Se trata de dos pinturas de escasa calidad y distinta mano, de pintores anónimos de la primera mitad del siglo XVIII, uno de los cuales —el del *Niño con sus padres*, *San Joaquín y Santa Ana*— está influido por la obra de Luca Giordano.

¹⁹ ANTONIO PONZ: *Viaje de España*, 2 Tomos V-VIII, Madrid, edic. Aguilar, 1988, p. 127.

²⁰ Cfr. Claude BEDAT: «Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro. ¿Esbozo inédito de una parte del "Viaje de España" de Don Antonio Ponz?», en *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, pp. 213 y ss. (fuera de texto), fols. 107 y 152.

²¹ Diego ANGULO IÑIGUEZ: *Pintura del siglo XVII (Ars Hispaniae, vol. XV)*, Madrid, 1971, p. 305.

²² Oleo sobre lienzo. Mide 1,48 × 2,10. Firmado «CASTEXON». Cfr. *La Universidad de Alcalá. II*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Universidad de Alcalá de Henares, 1990. El capítulo IV con el trabajo de Francisco Javier CABALLERO BERNABÉ, Carlos SANCHEZ GALINDO y otros: «Inventario-catálogo de la pintura de Alcalá de Henares», pp. 305-351, especialmente las pp. 307 y 320.

^{22 bis} *Inventario Artístico de Guadalajara y su provincia. Tomo II (Navas de Jadraque - Zorita de los Canes)*. Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueología y Etnográfica, 1983. p. 103. Oleo / lienzo, 1,80 × 1,02, firmado en letras capitales «ANTONIO CASTREJÓN». La obra ha sido objeto de un estudio por M.ª Socorro SALVADOR PRIETO: «Una Inmaculada de Antonio Castrejón, pintor del siglo XVII», en *V Jornadas de Arte Velázquez y el Arte de su tiempo*. Madrid, 1991, págs. 289-294.

²³ AGULLO Y COBO: *op. cit.*, p. 220.

²⁴ Oleo sobre lienzo. Mide 1,65 × 1,40 metros. El lienzo aparece reproducido en el libro de M.ª de los Angeles CURROS ARES: *Monasterio Colegio de MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Notas de la tesina «El Barroco Mercedario»*, Madrid, 1981, p. 7.

²⁵ He intentado comprobarla a última hora, pero el lienzo está recogido por obras en el convento, según comunicación de la M. M.ª de los Angeles Curros.



Fig. 5. Antonio Castrejón. D.ª María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos.
c. 1685-1687. Madrid. Convento de D. Juan de Alarcón (MM. Mercedarias).

res, convento de las Ursulas) y de la *Inmaculada* de Rebollosa de Hita, rasgos suficientes y estilo cronológicamente adecuado para relacionar la obra con Antonio Castrejón, en vez de con Antonio de Castillo²⁶. Desde

otro punto de vista, el género retratístico se incorpora al espectro temático de este pintor madrileño.

La retratada (Figs. 5, 6 y 7) había entrado en el convento el día 7 de junio de 1689²⁷. Este día se protocoli-

²⁶ Inexplicablemente la firma aparece transcrita en el *Inventario...* como «Antonio Castillo Fecit» y su estilo no es el del pintor cordobés del siglo XVII.

²⁷ Archivo Histórico de Protocolos. Madrid. *Protocolo 11.594*, ante Eugenio de Castañeda, fols. 115-132. En la testamentaria del I Marqués de Santiago se ve que el convento recibió en la renuncia a las legítimas de Sor María Antonio de Jesús la cantidad de 1.388.805 reales (Cfr. *Protocolo 14.530*, fol. 283 y ss.).

zó la carta de pago y renuncia de las legítimas herencias maternas y paternas de Sor María Antonia de Jesús — nombre adoptado en religión— entre la comunidad de MM. Mercedarias de D. Juan de Alarcón y el Marqués de Santiago D. Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, Secretario de Su Majestad el Rey, Familiar del Santo Oficio y Tesorero General por diez años de las salinas de Castilla la Vieja y Zamora desde 1687. La entrada en religión de la hija primogénita del Marqués de Santiago había sido acordada el 4 de octubre de 1685, ante el escribano Eugenio de Castañeda. Daba el Marqués al convento 3.000 ducados de renta, de los 4.000 que su abuelo había dejado a D.^a María Josefa Antonia, entregados en el plazo de los últimos ocho días antes de entrar en el convento, además de los gastos y ajuares, una alhaja para la sacristía y otros 150 ducados anuales para alimentos mientras durase el noviciado. El convento se obligaba a hacerla profesar y en la fecha de la escritura (4 de octubre de 1687) estaba ya la candidata en los dos últimos meses de dicha profesión. En el interrogatorio y prueba de la voluntad de la futura monja, celebrado como de costumbre en la puerta reglar del convento, la novicia declaró tener 16 años poco más o menos y llevar unos dos años con el hábito²⁸.

D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos en el retrato de Antonio Castrejón aparece representada en el interior de una estancia con el aparato usual del retrato barroco español: sillón frailer con tapicería claveteada, sobre el que descansa un pequeño búcaro con rosas, y un gran cortinaje rojo al fondo, recogido con cordones a los fustes de las monumentales columnas. La retratada es una joven de rostro despejado y peinada hacia atrás, que lleva un amplio vestido blanco con bordados de oro y detalles de seda roja en las mangas, a juego

con las cintas del cabello, ajustado de corpiño, luciendo algunas joyas, como el collar de perlas, las sortijas y pulseras de las manos —en la izquierda, un abanico—, o el reloj con llave sujeto a la falda. Aunque algo envarada, la exuberante imagen destaca por su brillante y luminoso colorido sobre el fondo oscuro de la estancia. La moda del vestido de mangas ajustadas con un amplio puño recogido en el antebrazo es común a la que se puede observar en retratos madrileños de la década de 1680, como por ejemplo el *Retrato de dos niñas* (Madrid, col. Marqués de Campo Real, c. 1685-1690) o el de D.^a *Nicolasa Manrique, condesa de Valencia de Don Juan* (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan), ambos de Claudio Coello. En el traje cortesano español se pasa de las tocas monjiles de D.^a Mariana de Austria al de la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II (por ejemplo en el retrato del Monasterio de Guadalupe, Cáceres, c. 1683). El guardainfante rígido da paso a vestimentas más blandas y el traje femenino se aligera.

El retrato se completa con un pequeño resplandor en el ángulo superior izquierdo, dentro del cual parece representarse la futura toma de hábito o la profesión de la marquesita de Santiago, a quien la Virgen de la Merced hace entrega del hábito de la Orden. En la testamentaria del I Marqués de Santiago se describe un lienzo de similares características: «otra pintura de un retrato de la casa, recibiendo el hábito de la Merced de 2 varas de alto y 2 de ancho (1,66 × 1,66 metros aproximadamente), marco negro, tallado y dorado, en 200 reales»²⁹. Por lo que respecta a la pintura dicho inventario y tasación lleva fecha del 28 de enero de 1728 y no se dice en la documentación consultada que dicho retrato fuese llevado al convento de D. Juan de Alarcón, ni se identifica tampoco con el de D.^a María Antonia Josefa Rodríguez

²⁸ A lo largo del siglo XVIII las relaciones entre los Marqueses de Santiago y sus familiares los marqueses de Casa Pontejoy y de Valdeolmos fueron muy estrechas con las MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón, ejerciendo un estrecho protectorado basado en el patronato de la iglesia y en la profesión de varias mujeres de la familia. Don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, I Marqués de Santiago, fue uno de los más ilustres protectores de las artes madrileñas de su tiempo. El 24 de marzo de 1714 adquirió el patronato de la famosísima capilla de nuestra Señora de Belén, sita en el Hospital del Amor de Dios o de Antón Martín, haciendo labrar la capilla, los retablos mayor y colaterales, las tribunas y la bóveda para el entierro, que debía ser en contraprestación de uso exclusivo (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14517*, ante Gabriel de Nevares).

Igualmente protegió a los Clérigos Regulares ministros de los enfermos Agonizantes de Santa Rosalía Ermitaña, dándoles unas casas en la calle Atocha, esquina a la calle de San Blas, así como 120.000 reales para las obras de la iglesia y convento, y adquiriendo el patronato perpetuo de la casa y capilla mayor de la iglesia el 18 de marzo de 1720 (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14520*).

Más tarde, el 1.º de agosto de 1720 adquirió también el patronato del convento de Mercedarias de Don Juan de Alarcón, donde su hija Sor María Antonia de Jesús era comendadora. Fundó cinco plazas de monjas —cuatro de coro y velo negro y otra de velo blanco—, y cuatro capellanías con capellanes nombrados por los patronos de sangre y por la Comendadora. (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14521*, ante Gabriel de Nevares). Finalmente el convento de Don Juan de Alarcón terminaría siendo el patronato efectivo de los Marqueses de Santiago: a Sor María Antonia de Jesús, hija mayor del I Marqués, siguieron en profesión su hermana D.^a Angela Rodríguez de los Ríos (23 de abril de 1716; A.H.P. Madrid, *Protocolo 15186*). Había quedado viuda del Conde de la Vega del Pozo y entró a los 26 años tras uno de noviciado. Renunció sus legítimas herencias en su padre, quien aportó 50.000 reales de dote (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14518*, ante Gabriel de Nevares, fols. 600-612).

La segunda esposa de Don Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, llamada María Atanasia Bonilla y Malo, también entró en el convento en 1728, «a pocos días de la muerte de su marido», quien en su testamento mandó enterrarse «debajo del coro, donde mandara su hija». Sobre los resultados prácticos de este protectorado, excesivamente difuso en ocasiones por lo que se refiere a las artes, nos informa el libro de Sor M.^a de los Angeles CURROS ARES: *Monasterio-Colegio de MM. Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Notas de la Tesina «El Barroco mercedario»*, Madrid, 1981. En esta obra se refiere como el coro bajo fue construido por los Marqueses de Santiago, decorándolo con el retablo de mármoles, yeserías de la bóveda y diversas pinturas, además de objetos y ajuar litúrgico (págs. 6-8).

A su colección de pintura se ha referido Natividad GALINDO: «La colección de pintura del Marqués de Santiago», en *Archivo Español de Arte*, n.º 246, 1989, pp. 220-226.

²⁹ A.H.P. Madrid, *Protocolo 14529*, ante Gabriel de Nevares, 1728, fol. 44v.º.



Fig. 6. Antonio Castrejón. D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos: detalle. C. 1685-1687. Madrid. Convento de D. Juan de Alarcón (MM. Mercedarias).



Fig. 7. Antonio Castrejón. D.^a María Josefa Antonia Rodríguez de los Ríos: detalle. C. 1685-1687. Madrid. Convento de D. Juan de Alarcón (MM. Mercedarias).

de los Ríos, cuyas medidas (1,65 × 1,40 metros sólo se aproximan a las del inventario³⁰.

Todas estas circunstancias, así como las capitulaciones referidas y la declaración de Sor María Antonia de Jesús son de gran interés para intentar datar la obra firmada de Antonio Castrejón. Al haberse capitulado su entrada en la Merced el 4 de octubre de 1685 y llevar la novicia dos años en el convento el 7 de junio de 1689, teniendo entonces 16 años, podemos suponer que entre

1685 y 1687 Antonio Castrejón pintó el retrato civil de esta mujer, cuando contaba entre 12 y 14 años, dejando constancia iconográfico-alegórica de que estaba destinada a la vida religiosa dentro de la orden mercedaria.

Por otro retrato, acaso póstumo, que lleva una larga inscripción conmemorativa, sabemos que la capitulación de entrada en religión se contaba desde el momento de la primera escritura, es decir, de los 12 años, aun cuando cuatro años después —en junio de 1689— sólo había

³⁰ Por el contrario, en los autos de partición de la herencia del I Marqués de Santiago, desarrollados a lo largo de 1732, si se habla de los objetos que la marquesa-viuda D.^a María Anastasia Bonilla había obtenido de la herencia para su uso y disfrute en su retiro conventual. Había entre ellos una *Ciudad de Jerusalén* (2,5 × 2 varas; fol. 513), un *San Juan de Dios*, acristalado, de 3/4 × 2/3 de vara; un *San Francisco de Asís* en éxtasis, de Lucas de Mena; telas, escritorios, bufetes, albas, varias joyas «que se deshicieron para el sol que mandaron hacer (los herederos) para la reserva eucarística», por valor de 18.150 reales (véase sobre la custodia de las Mercedarias la obra de CURROS ARES: *op. cit.*, p. 8), una lámpara de plata, valorada en 7.341 reales, deshecha en unos blandones, y una chapa repujada con Jesús con la cruz a cuestas. También se habla del «retrato de la señora Doña María Teresa (López) de Dicastillo, con marco liso dorado, tasado en trescientos sesenta reales, el cual se llevó a dicho convento de Don Juan de Alarcón» (A.H.P. Madrid, *Protocolo 14.530*, ante Gabriel de Nevaes, fol. 10). Este retrato reaparece en el folio 512v.^o y media 1 vara de largo por 3/4 de ancho (83 × 61 centímetros aproximadamente). La retratada había sido hija de Don Mateo López de Dicastillo, Conde de la Vega del Pozo y Consejero Real. Esta familia había emparentado matrimonialmente con los marqueses de Santiago dos veces, ya que Don Fernando Agustín Rodríguez de los Ríos, II Marqués de Santiago, capituló matrimonio D.^a María Teresa López de Dicastillo el 20 de noviembre de 1706, ante Gabriel de Nevaes. Por su lado, el II Conde de la Vega del Pozo contrajo matrimonio con D.^a Angela Rodríguez de los Ríos, monja en Don Juan de Alarcón desde 1716.



Fig. 8. Antonio González Ruíz.
Sor María Antonia de Jesús,
c. 1748-1749. Madrid. Convento
de D. Juan de Alarcón
(MM. Mercedarias).

permanecido en el convento unos dos años. Dice la inscripción de este segundo retrato (Fig. 8), obra de un pintor académico de mediados del siglo XVIII cercano a los modos de Antonio González Ruíz: «Nra. miu ama/da Madre Sor / María An^a DE IHS. / hixa de los Señores, / Mrqs. DE Sⁿ tiago. tomó / el Abito DE edad de 12 años. / i fue Comra. 43 Y murió / en el mismo empleo el Año. / DE 1748 a 26 EE Maio»³¹. De la inscripción se deduce que Sor María Antonia de Jesús comenzó a ser Comendadora en el convento de Don Juan de Alar-

cón hacia 1705 aproximadamente, después de haber madurado personalmente y conocer la vida interna del convento a lo largo de cerca de 16 años que median entre 1689 y 1705. Así mismo, que debió nacer alrededor de 1668, aunque no he hallado su acta bautismal en la parroquia madrileña de San Sebastián, de donde eran parroquianos sus padres, y que moriría en edad cercana a los 80, si bien el retrato atribuido a González Ruíz rejuvenece su imagen.

³¹ No identificado en el *Inventario Artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Tomo I, Madrid, 1983. Debe tratarse de una «superiora de la orden, óleo de 0,60 x 0,80 (sic) m. Finales del XVII» (*Op. cit.*, p. 35). Se trata en realidad de una pintura de estilo muy próximo al de Antonio González Ruíz, fechable hacia 1748-1749.

Cuadros inéditos del siglo XVII español

José Manuel Arnaiz

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Se dan a conocer 13 cuadros firmados, documentados o atribuidos a diversos pintores del XVII español, algunos bien conocidos como Carreño, Mateo Cerezo, Escalante o Valdés Leal. Otros escasamente conocidos como Félix Castelo, Luis Fernández, Diego López o Juan de Sevilla. De este se comentan dos alegorías de un gran interés iconográfico. Así como el que entrañan los tres cuadros de Valdés Leal, el *San Juan* firmado por Castelo en 1647, *La Purísima* de 1666 de Escalante o el pequeño boceto de Cerezo «el joven». Finalmente el *Retrato de Carlos II* catalogado como obra de Claudio Coello, es restituido a Lucas Jordán.

SUMMARY

The article includes 13 paintings signed, documented or attributed to various artists from XVIIth Spanish century —some of them very well known as Carreño, Mateo Cerezo, Escalante or Valdés Leal. Another less noted as could be Félix Castelo, Luis Fernandez, Diego López or Juan de Sevilla. the last is author of a couple of allegories of high iconographic interest. As well as the three pictures by Valdés, the *Saint Joan* signed by Castelo at 1647, the *Purísima* of 1666 by Escalante or the small but infrequent Cerezo «el joven». Finally the *Portrait of Charles II* considered in the Prado as by Coello is reattributed to Lucas Giordano.

En el transcurso de mis visitas a colecciones privadas y públicas de España o del extranjero, he ido encontrando algunos cuadros cuyos datos fui archivando en espera de un momento propicio para darlos conocer. Me animo ahora a publicar esta «varia» de piezas, unas de gran interés otras casi anecdóticas, unas de reputados maestros, otras de pintores escasísimamente conocidos, pero cuya divulgación podría ser útil o incluso necesaria, para estudiosos que se interesen por el tema más que yo, absorbida mi atención por el arte del siglo XVIII.

JUAN CARREÑO

1. *El festín de Baltasar*, óleo sobre lienzo, 1,060 × 1,618. Colección particular (Figs. 1 y 2).

Mercedes Agulló dio a conocer un documento de 1648 en el que «Juan Segobia mercader de lonja» reclama a Juan Carreño pintor, la entrega de «un lienzo de pintura de la Zena del Rey Baltasar... bueno y en toda perfección... de su mano... sin que se pareziese a copia ninguna ni a orixinal de otro sino que avia de ser una cosa muy realizada»¹. Recientemente Pérez Sánchez ha identificado el cuadro en cuestión con el del Bowes Museum² con cuyas medidas de 1,72 × 3,28 m. coinciden las pacta-

¹ M. AGULLÓ: *Más noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 54.

² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Carreño*, Avilés, 1985, p. 100.

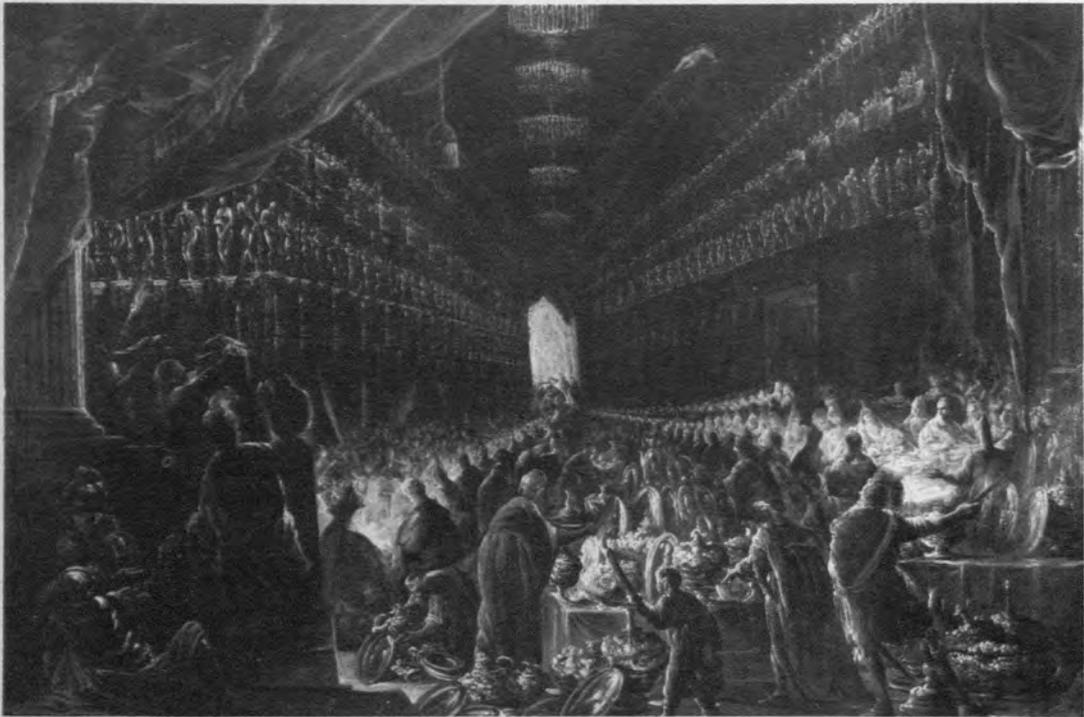


Fig. 1. Juan Carreño: El festín de Baltasar. Colec. particular.



Fig. 2. Juan Carreño: El festín de Baltasar (detalle). Colec. particular.

das por el mercader que fueron de «quatro baras y media de largo... y dos y quarta de cayda» equivalentes a $1,72 \times 3,27$ aproximadamente. Identificación correcta, pese a que como él mismo señala, algunas de las figuras la tomó Carreño de la *Adoración de los Reyes*, de Rubens, quizá a través de la estampa de Lucas Vosterman.

Este otro *Festín de Baltasar* hasta ahora inédito, aunque tampoco ajeno a las influencias flamencas que tan poderosamente se encuentran los cuadros del asturiano, parece de época más avanzada dentro de su producción. el personalísimo tratamiento de los brillos de los metales, de los paños y de las luces en general, inducirían a situarlo entre el boceto de la *Fundación de la Orden Tercera*³ de 1666 y la *Virgen de la Atocha*⁴ posterior a 1670 (Fig. 3).

En esta ocasión, el pintor se ciñó estrictamente al relato bíblico⁵, dando cumplida representación a los tesoros expoliados del Templo de Jerusalén, a los mil comensales invitados por Baltasar al banquete, a sus dioses de oro, de plata, de hierro, de madera de piedra y como es natural a la sobrenatural mano que escribe las fatídicas palabras *Mane, Tecel, Fares*. El cuadro resulta una auténtica lección pictórica por su técnica y por su ejecución.

FELIX CASTELO

2. *San Juan Bautista*, óleo sobre lienzo, 2,47 × 1,70. Firmado y fechado en 1647, colección particular (Figs. 4 y 5).

De una familia italiana de preclaros artistas (el Bergamasco fue su abuelo y su padre Fabricio fue pintor de Felipe II) nació Félix Castelo en Madrid en 1595⁶. Su vida y su obra —bastante escasa por cierto— ha sido estudiada por Diego Angulo y Pérez Sánchez⁷, quienes señalan el vacío tanto documental como pictórico, respecto a la última década de su carrera, esto es la comprendida entre 1639, en que se sabe que trabajaba en la Galería de Reyes del Alcázar y su fallecimiento en 1651. Aquel se ha visto disminuido con algunos documentos publicados por María A. Mazón de la Torre⁸. El vacío pictórico, viene a reducirse con este *San Juan Bautista* inédito, precisamente del año 1647, el del fallecimiento de la primera mujer de Castelo.

Pertenece pues, al período de madurez del artista, quien indudablemente tuvo bien presente al realizarlo su *Teodórico*⁹ (fig. 6), no sólo de fisonomía bastante parecida, sino de idéntica mirada y sementaje postura en los respectivos brazos derechos, si bien el Bautista supera con mucho las calidades del rey godo.

Ninguna documentación, mención o memoria parece existir del presente cuadro, pese a que algunas nos han



Fig. 3. Juan Carreño: *La Virgen de Atocha en su altar*. Museo del Greco (Dpto. del Prado). Toledo.

llegado sobre cuadros suyos con sujetos sanjuanistas. Así por ejemplo, su *Degollación y Predicación* que debieron formar parte de un retablo del Hospital Tavera. Otros dos existieron en el Buen Retiro con temas idénticos y a los que acompañaba un *Banquete de Herodes*. Sin embargo, la única relacionable parece haber sido un *San Juan Bautista*, destruido en 1934 en su depósito de la Universidad de Oviedo, en el que según antigua descripción de Cruzada, se veía al santo «Predicando en el desierto, en la mano izquierda tiene una cruz de caña con la leyenda *Ecce Agnus Dei*; a sus pies el cordero, en el fondo, que representa un ameno paisaje y en el último término se ve el mismo San Juan bautizando a Jesucristo»¹⁰. La ausencia de esta última escena y la presencia de los angelotes que coronan y ofrecen al Santo los símbolos del martirio, imposibilitan la identidad de ambos cuadros.

³ *Ibidem.*, p.134.

⁴ *Ibidem.*, p. 157.

⁵ Daniel, V.

⁶ M. A. MAZÓN DE LA TORRE: «Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rizí y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVIII» en *Archivo Español de Arte*, T. XLIV, 1971, pp. 417 y 418.

⁷ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 190 y ss.

⁸ M. A. MAZÓN DE LA TORRE: *Loc. cit.*

⁹ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Op. cit.*, lám. 145.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 200.



Fig. 4. Félix Castelo: *San Juan Bautista*. Colec. particular.



Fig. 5. Félix Castelo: *San Juan Bautista (detalle)*. Colec. particular.

MATEO CEREXO

3. *San Ildefonso*, óleo sobre lienzo, 0,420 × 0,240. Colección particular (Fig. 7).

Anteponiendo la dificultad que supone la inexistencia de bocetos de Mateo Cerezo¹¹, o cuando menos de cuadros suyos de tan pequeño formato como el presente, me parece muy posible la atribución a Cerezo «el joven» por su proximidad evidente con *La visión de San Agustín* procedente del Carmen Calzado (San Hermenegildo) firmado y fechado en 1663, que se conserva en el Museo del Prado¹² (Fig. 8). No es únicamente que el esquema compositivo de ambos cuadros sea muy similar, ni que las columnas que sirven de «repoussoir» sean idénticas, ni que el tratamiento de los pliegues en los paños de las mesas sean los mismos, ni que las grandes proporciones de las manos sean comunes en ambos santos. Tanto el concepto pictórico, como la sensibilidad cromática, también coinciden, pese a las diferencias que los tamaños de ambos lienzos entrañan.

El cuadrito, probablemente boceto para una obra desconocida o no realizada, pero de una notable belleza, representa a San Ildefonso, en su hábito monacal de benedictino (recordemos su estancia en el toledano convento de Agalía) con el *pallium* arzobispal, con la mitra en el suelo, como símbolo de sus reparos para admitir la sede toledana en 659 y en el momento de escribir «De perpetuae virginitate Sanctae Mariae», bajo la inspiración de la Virgen, que se le aparece en milagrosa visión. Iconografía poco común entre las del Santo cuya presentación recibiendo la casulla es más frecuente, pero que en la de humilde fraile y arzobispo lo es menos, sin duda.

En cuanto a la composición, nada nuevo aporta, hasta el punto de que podría considerarse como clásica. Por citar algunos ejemplos, de antecedentes españoles y sin ahondar excesivamente en repertorios, pueden aducirse los dibujos de Vicente Carducio *El venerable Denys van Rijkel* o el *San Gregorio el Grande*¹³ o el *San Buenaventura* que Zurbarán pintó para el monasterio de San Diego de Alcalá, en Alcalá de Henares y que se conserva en San Francisco el Grande, por depósito del Prado¹⁴.

¹¹ Véase: J. Rogelio BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986.

¹² *Ibidem.*, Cat. 42, Ilust. 47.

¹³ Diego ANGULO y E. Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ: *Corpus of Spanish drawings*, V. II, n.ºs 158 y n.º 185.

¹⁴ Jannine BATICLE: *Zurbarán* (Catálogo de la Exposición) New York, 1987, n.º 41.



*Fig. 6. Félix Castello: Teodorico.
Museo del Ejército,
Madrid.*



*Fig. 8. Mateo Cerezo: La Visión de San Agustín,
Museo del Prado, Madrid.*

*Fig. 7. Mateo Cerezo: San Ildefonso.
Colec. particular.*



Fig. 9. Juan Antonio Escalante: *Inmaculada*. Sacramental de San Justo, Madrid.

4. *Inmaculada*, óleo sobre lienzo, 1,285 × 0,800, firmado y fechado en 1666. Sacramental de San Justo (Madrid) (Figs. 9 y 10).

Resulta verdaderamente interesante, la comparación entre la *Inmaculada* del convento de benedictinas de Lubier¹⁵ (Fig. 11), su dibujo preparatorio identificado por Buendía en el Ashmolean de Oxford¹⁶ (Fig. 12) y esta de nuevo hallazgo. Porque la Virgen navarra que firmó Escalante también en 1666 y el dibujo inglés se corresponden casi exactamente con ésta hasta ahora inédita. Consiste el principal «casi» diferenciador en la distinta posición de las cabezas pues la nuestra eleva la suya y sus ojos al cielo —lo que contribuye eficazmente a un mayor sentido dinámico— mientras que la de las benedictinas baja pudorosamente los suyos hacia el suelo. Por lo demás, el grupo de ángeles que transportan el espejo, los apenas esbozados del centro derecha, que llevan las flores, los del ángulo superior izquierdo, o el Dios Padre son los mismos. Tan solo aquellos que revolotean a los pies de María, son distintos... quizá porque algunos de ellos, serpiente y manzana incluidos, son los mismos que vemos en la *Inmaculada* del Museo de Budapest (Fig. 13), que fechó el pintor en 1663 y que en esta pinacoteca, se sugiere sin fundamento alguno que sea la que vieron en San Felipe Neri tanto Ponz como Ceán¹⁷, quienes se limitan a mencionar en la desaparecida iglesia madrileña «una Concepción»¹⁸, que desde luego no es la única que el buen Ponz comentó en su famoso Viaje. Con ninguna de ellas, ni de las que más tarde han relacionado Lafuente Ferrari y Buendía, resulta identificable ésta de la Sacramental de San Justo, que no obstante es quizá la más hermosa de cuantas nos han llegado, salidas de la mano del cordobés.

5 y 6. *San Mateo* y *San Lucas*, óleos sobre tabla 0,218 × 0,097, cada uno (Figs. 14 y 15).

Aunque también en este caso hay que hacer presentes las reservas obligadas por el pequeñísimo formato de estas dos tablitas —procedentes quizá de algún relicario o mueble y que merecerían el calificativo de miniaturas— me atrevo a atribuir las al cordobés. Las veo muy estrechamente conectadas con su arte, no solo por el «contraposto» de las figuras, la tensión de la mano con la que *San Mateo* sujeta la pluma o su morena tez, vista ya en el *Sacrificio de Abel*¹⁹. Detalles todos ellos que no son difíciles de identificar en otros bien conocidos cuadros de Escalante, en los que un venecianismo evidente, se une a un dramatismo de honda raíz española.

¹⁵ E. LAFUENTE FERRARI: «Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor» en *Príncipe de Viana*, T. II, 1941, pp. 8 y ss., fig. 1.

¹⁶ J. R. BUENDÍA: «Sobre Escalante» en *Archivo Español de Arte*, 1970, T. 43, p. 40, lám. II. Coll. Lucas, L. 1733A.

¹⁷ M. HARASZTI-TAKÁS: *Les maîtres espagnols de Zurbarán a Goya*, Budapest, 1984, n.º 30.

¹⁸ A. PONZ: *Viaje por España*, Madrid, 1988, T. 2, p. 125; A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, T. II, p. 29.

¹⁹ Vid. E. LAFUENTE FERRARI y J. R. BUENDÍA: *loc. cit.*



*Fig. 11. Juan Antonio Escalante:
Inmaculada. Lumbier, Navarra.*



*Fig. 12. Juan Antonio Escalante:
Inmaculada. Ashmolean Museum,
Oxford.*



*Fig. 13. Juan Antonio Escalante:
Inmaculada. Museo de Bellas
Artes, Budapest.*



*Fig. 14. Juan Antonio Escalante:
San Mateo.
Colección particular.*



*Fig. 15. Juan Antonio Escalante:
San Lucas.
Colección particular.*



Fig. 16. Luis Fernández: *San Jerónimo*. Colecc. particular.

LUIS FERNANDEZ

7. *San Jerónimo*, óleo sobre lienzo, 0,780 × 0,960, firmado y fechado en 1622. Colección particular (Figs. 16 y 17).

Las diferencias existentes entre las pinturas firmadas por el madrileño Luis Fernández en la colegiata de Pastrana y las que se dicen firmadas por él en la Parroquial de Cebreros, han hecho pensar a Angulo y Pérez Sánchez que podrían deberse a ser obras de dos pintores homónimos dado lo frecuente del nombre y apellido del artista²⁰.

Resulta oportuno sin duda, el señalar aquí unos interesantes párrafos, que han pasado inadvertidos hasta ahora. El primero es de Palomino, quien en la vida de Pacheco dice que «fue discípulo de Luis Fernández, como el afirma en su lib. pág. 334; pero no sabemos si fue el de Madrid u otro en Sevilla del mismo nombre»²¹.

Efectivamente, en tal lugar comenta el suegro de Velázquez, el modo y manera «más usado y común que vi ejercitar a mi maestro Luis Fernández»²². Al continuar explicando que «aun cuando se usaba mucho la pintura de las sargas, por donde comenzaron muchos buenos maestros de la Andalucía», se ha entendido que ese Luis Fernández, fue pintor de sargas. No obstante, ninguna referencia documental suya se ha encontrado hasta ahora²³. Excepto, cuando Ponz, comenta lo mismo, esto es que «Palomino en la *Vida de Francisco Pacheco*, deja en duda cual fue su maestro, si Luis Fernández, vecino de Madrid, u otro del mismo nombre y vecino de Sevilla y natural de Córdoba que allí menciona». Concluyendo con buena lógica «que se debe optar por este, que según el tiempo, la habilidad y otras combinaciones, tiene más proporción que el otro»²⁴. O cuando más adelante le cita de pasada²⁵.

²⁰ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, pág. 266.

²¹ A. A. PALOMINO: *Museo Pictórico y Escala Optica*, Ed. Madrid, 1947, p. 871.

²² F. PACHECO: *Arte de la Pintura*, Ed. Madrid, 1956, T. II, p. 19.

²³ E. VALDIVIESO: *Historia de la Pintura sevillana*, Sevilla, 1986, p. 84.

²⁴ PONZ: *Op. cit.*, T. 3, p. 86.

²⁵ *Ibidem.*, p. 180.



Fig. 17. Luis Fernández: *San Jerónimo* (detalle). Colecc. particular.

Debieron pues existir efectivamente dos Luis Fernández coetáneos, aunque el que nos ocupa es, desde luego el madrileño, ya que estéticamente este *San Jerónimo* confirma su dependencia de Eugenio Cajés, de quien nos le presenta Palomino en su nota biográfica, como «discípulo de los más adelantados»²⁶ donde precisa así mismo que falleció en 1654 cuando «no tenía aún los sesenta años», por lo que se ha situado su nacimiento en 1594²⁷. La reciente publicación de un recibo del pintor de fecha 30 de noviembre de 1656²⁸, obliga a aceptar como fecha de su fallecimiento la de 1657, ya adelantada con interrogación por Angulo y Pérez Sánchez²⁹ al tener en cuenta que Díaz del Valle en su obra de 1657, habla del pintor como aún vivo³⁰. Viene así este *San Jerónimo*, a ampliar el escaso número de pinturas seguras de su mano.

DIEGO LOPEZ

8. *San José con el Niño*, óleo sobre lienzo 1,260 × 0,840. Inscrito al dorso sobre la tela de forración: «Este cuadro hesta firmado asi Diego Lopez Mudo 1686». Col. particular (Fig. 18).

Debe advertir que la tal inscripción al dorso del cuadro en su tela de forración quizá debería decir Diego López ('el') Mudo, pues, aunque casi nada sabemos de este pintor, se ocupó de él Ceán precisamente porque «fue mudo y esta sola circunstancia me obligla a hacer memoria de él para distinguirlo de Juan Fernández Navarrete...»³¹. De sus pinturas tenemos noticias de las vistas por Ponz en la ermita de Nuestra Señora del Prado, próxima a Talavera, decorando el cuerpo de la iglesia,



Fig. 18. Diego López: *San José con el Niño*. Colecc. particular.

el camarín y la sacristía³². Con aquella gracia que impregna los comentarios del buen viajero —a quien nunca se le agradecerá bastante los años dedicados a dejar constancia de lo que fue nuestro patrimonio artístico— decía hablando de los dos «Mudos» —que nuestro Diego también firmaba según él con tal apodo— que las obras de uno y otro: «Distan unas de otras *quantum era lupinis*»³³. La verdad es que este *San José*, procede indudablemente de algún otro de más famosa mano, quizá de la de Pedro Orrente, con cuyo arte parece emparentado. Aquel emplazamiento documentado en la provincia de Toledo de las obras de Diego López, hace esta semejanza más verosímil, lo que no empece para reconocer en este cuadro una ciera dignidad y un hacer bastante correcto.

De lo que nos parece caber duda, es de que debe tratarse del mismo Diego López que firma como testigo dos documentos en los que el 10 de enero y el 3 de febrero

²⁶ A. PALOMINO: *Op. cit.*, p. 870.

²⁷ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, p. 267.

²⁸ M. AGULLÓ: *Op. cit.*, p. 82.

²⁹ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, p. 268.

³⁰ F. X. SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923-1945, T. II, p. 371.

³¹ CEÁN: *Op. cit.*, T. 3, p. 45.

³² PONZ: *Op. cit.*, T. 2, p. 375.

³³ *Ibidem*.

de 1643, Pedro de las Cuevas confiesa haber recibido una suma de dinero de Jorge Tapia, a cuenta de unos cuadros realizados por él para la «Cárcel Real desta Corte» que habían tasado Antonio Arias y Félix Castelo, de quien ya hemos hablado³⁴.

Así mismo firma como testigo en un poder que otorgó en 6 de junio de 1637, Simón López, cuyo testamento publicado también por Mercedes Agulló, permite deducir que fue pintor bastante activo³⁵.



Fig. 21. Juan de Sevilla: *Alegoría de Cristo* (detalle). Colecc. particular.

JUAN DE SEVILLA

9. *Alegoría mariana*, óleo sobre lienzo 0,975 × 1,060. Firmado «... e Sevilla». Col. particular (Figs. 20 y 21). En el carnero una borrosa inscripción que quizá alude a la donación de los cuadros.

Juan de Sevilla Romero y Escalante (Granada 1643-1695)³⁶ ha sido visto siempre como uno de los más distinguidos y fieles discípulos y seguidores de Alonso Cano. A juzgar por su obra hasta ahora conocida resulta evidente la procedencia canesca de muchos de sus modelos, habiendo realizado incluso varias copias de obras del maestro, singularmente de sus mejores representaciones de la *Purísima*³⁷. Por ello, me parecen más interesantes estas alegorías, en las que dentro de una postura claramente ecléctica, se nos presenta más como deudor de lo flamenco que de lo canesco. Señalaba Orozco hablando de Juan de Sevilla que junto a las influencias ejercidas por Rubens y van Dyck en el arte español, se produjeron «las más complicadas y sorprendentes alegorías que explicaban y glorificaban las doctrinas de la Iglesia Católica afirmadas en Trento»³⁸.

Como anillo al dedo del párrafo transcrito vienen estas dos escenas mitológicas, con reiterados desnudos y evidente espíritu pagano, sobre las que campean Cristo Resucitado y el anagrama de María.

Su simbolismo es más fácil de desentrañar en esta última, una vez que la significativa nave, es clara representación de la Iglesia³⁹. Tal y como la fuente es símbolo de la Virgen como «fons vitae»⁴⁰, o el perro símbolo de la fidelidad y de la vigilancia, ambos conocidos atributos marianos. Más dificultosa es sin duda la interpretación de la escena mitológica, que quizá represente una ofrenda a la diosa Juno, esposa del supremo Júpiter, co-

mo símbolo de María que lo es del Espíritu Santo. La granada que le ofrece el joven es símbolo de la diosa⁴¹ pero también de la Iglesia⁴². Parecen reforzar esta hipótesis los racimos de uvas que se ven en la misma bandeja y que significarían la sangre redentora de Cristo⁴³. Estaríamos pues ante una representación de la esposa del Dios Supremo, por cuya mediación se conseguiría la Redención merced a la sangre del sacrificio de su Hijo y en el seno de la Iglesia Católica.

En el otro cuadro, dedicado a la Resurrección, vemos un carnero símbolo de Cristo como vencedor de Satán, como conductor del rebaño y como objeto del sacrificio de Abraham⁴⁴.

La escena quizá represente a Proserpina-Perséfone, tomando las flores que le ofrecen su raptor Hades y Hermes su liberador⁴⁵. Resultaría así ser representación del renacer eterno en el mito de Perséfone, liberada de Hades soberano de los infiernos por Hermes el mensajero de los dioses, hijo del supremo Júpiter o sea el Hijo de Dios, retornado. Así estaríamos ante una representación del Cristo, Hijo del Eterno, en su vuelta de los infiernos tras redimir las «animas de nuestros padres».

Alegorías suficientemente complicadas y barrocas, como para convertirse en arquetipos.

Estilísticamente, ambos cuadros aparecen conectados de forma directa con el enorme *San Pantaleón ante el Procónsul* pintado por Juan de Sevilla para el altar mayor de San Felipe Neri, que se encuentra hoy en el Museo de Granada⁴⁶ y cuya firma es idéntica a la de nuestra *Alegoría de Cristo*. Supone Wethey⁴⁷, una fecha de hacia 1675-1680 para su ejecución por lo que cabe pensar que estas dos *Alegorías* pertenezcan a la misma época.

³⁴ M. AGULLÓ: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, pp. 54-55 y 86.

³⁵ *Ibidem.*, pp. 84-86.

³⁶ H. E. WETHEY: «Discípulos granadinos de Alonso Cano» en *Archivo Español de Arte*, T. XXVII, 1954, n.º 105, pp. 26 y ss.

³⁷ *Antiquaria*, n.º 15, febrero, 1985, p. 26.

³⁸ E. OROZCO DÍAZ: «Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco», en *Goya*, 1958-1959, p. 145 y ss.

³⁹ G. FERGUSON: *Signs and Symbols in christian art*, (1.ª 1959), New York, 1967, p. 112.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 23.

⁴¹ C. RIPA: *Iconología...*, Ed. Venecia, 1645, p. 4.

⁴² FERGUSON: *Op. cit.*, p. 19.

⁴³ *Ibidem.*, p. 18.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 9.

⁴⁵ A. VAN AKEN, L. BOTTE, M. LEAMAN: *Enciclopedia de la Mitología*, Madrid, 1967, p. 163.

⁴⁶ WETHEY: *Loc. cit.*, lám. II.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 27.



*Fig. 19. Juan de Sevilla:
Alegoría de María.
Colecc. particular.*



*Fig. 20. Juan de Sevilla:
Alegoría de Cristo.
Colecc. particular.*

11. *Los desposorios de la Virgen y San José*, óleo sobre lienzo, 0,345 × 0,345.

Firmado «J B A». Colecc. particular (Fig. 22).

Este inédito boceto, realizado con gran economía de medios y en una gama cromática viva y llena de claridad, podrían ser presentado, con escaso riesgo, como primera idea del conocido cuadro que sobre el mismo tema Valdés realizó para la catedral de Sevilla (fig. 23)⁴⁸. Aunque las figuras de la Virgen y del Patriarca han trocado sus posiciones y pese a la inexistencia de los «re-poussoires», este cuadro recoge claramente la verticalidad de la escena, el encuadramiento por la columnata así como las actitudes y tocados de alguno de los personajes secundarios. Habiendo precisado recientemente Valdivieso que la fecha del cuadro de la catedral es realmente 1657 y no como hasta ahora se había afirmado 1667, resulta mucho más fácil y coherente la hipótesis de que se trate de un primer boceto, por su absoluta identidad estilística con los pequeños personajes de los fondos de algunos de los cuadros que Valdés realizó en 1656-57 para el Monasterio de San Jerónimo de Sevilla⁴⁹.

Así mismo con la datación de 1657, parece lógico tomar este estudio como puente estilístico-cronológico con la *Boda de Canán* y con la *Comida en Casa de Simón*, recientemente adquiridos por el Museo del Louvre, fechados en 1660⁵⁰ (Fig. 24) y en los que Valdivieso señala su realización «suelta y fogosa, ... su vivacidad y su nervio... que habían sido ya logrados a nivel de alarde técnico por Valdés Leal en los *Desposorios de la Virgen y San José*»⁵¹.

En cuanto a la firma en anagrama, no puedo por menos de ponerla en directa relación con la que figura al pie de su *Autorretrato* en el grabado que conserva la Biblioteca Nacional⁵² (Fig. 25). Si por un lado en el cuadrado casi se ha perdido el trazo horizontal que forma la L, (ahora casi indistinguible), por contra muestra la jota mayúscula, que la estampa no tiene.

12 y 13. *David recibe de Aquimelec los panes de la propiciación* y (románica) *Sansón sacando el panal de la boca del León*, 0,690 × 0,505. Ambos sobre gruesa tabla oval de pino, dorada y rematada en moldura. Col. particular. (Figs. 26 y 27).

He dudado largo tiempo sobre la conveniencia de incluir en este trabajo estas dos obras, que si por sus materiales (óleo y tabla) y por su tamaño son indudablemente «cuadros», por su técnica son verdaderos dibujos, pero me ha parecido útil su publicación, ante la exposición que consagrará a Valdés en el puesto que merece dentro de la Pintura Española.



Fig. 22. Juan de Valdés Leal; *Los desposorios de la Virgen y San José*. Colecc. particular.



Fig. 23. Juan de Valdés Leal: *Los desposorios de la Virgen y San José*. Catedral de Sevilla.



Fig. 24. Juan de Valdés Leal: *Las bodas de Caná*, Museo del Louvre, París.

⁴⁸ E. VALDIVIESO: *Valdés Leal*, Sevilla, 1988, n.º 54, lám. 58.

⁴⁹ *Ibidem.*, n.ºs 45, 49, etc. láms. 50, 54, etc.

⁵⁰ *Ibidem.*, n.ºs 81 y 82, láms. 92 y 93.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 121.

⁵² *Ibidem.*, lám. 1.



Fig. 25. Juan de Valdés Leal: Autorretrato. Biblioteca Nacional, Madrid.

Fig. 26. Juan de Valdés Leal: David recibe de Aquimelec los panes de la propiciación. Colecc. particular.



Fig. 27. Juan de Valdés Leal: Sansón sacando el panal de la boca del león. Colecc. particular.



Fig. 28. Juan de Valdés Leal: Piedad. Museo del Prado, Madrid.

Al dorso del Sansón un fragmento de etiqueta indica que participaron en la Exposición Iberoamericana de 1929-1930. Efectivamente en su catálogo se encuentran referenciados, como procedentes Los Venerables, y como anónimos⁵³.

La correspondencia estilística con los frescos de la bóveda del presbiterio del sevillano Hospital de los Venerables, en los que Valdés representó a *San Pedro y San Clemente venerando a Cristo*⁵⁴ y el precedente de los también dorados medallones —aunque con definición volumétrica— que decoran la media naranja⁵⁵, permiten la atribución, aunque como es natural, las mayores afinidades de estas dos escenas bíblicas, se dan con alguno de los no numerosos dibujos conocidos y aceptados como originales de Valdés Leal, que en el caso de, por ejemplo, el de la *Piedad*⁵⁶, me parece definitiva (Fig. 28).

LUCAS JORDAN

Pese a no ser cuadro inédito, aprovecho la ocasión para restituir al italiano un *Retrato de Carlos II* que tradicionalmente se ha atribuido a Claudio Coello desde su entrada en el Museo en 1930 con el legado Xavier Laffitte⁵⁷ (Fig. 29). Pese al lo cual y a la literatura solidaria con esa atribución, me parece, por contra obra de Lucas Jordán.

Como en reciente monografía dedicada al pintor madrileño veo que sigue recogiendo como suyo, calificado como «the only unfinished painting know by Coello»⁵⁸ —lo que no deja de ser chocante— y que como tal ilustra un importante libro sobre la pintura española⁵⁹, me atrevo ahora a hacer públicas mis dudas.

Fundamento mi opinión mediante su comparación con el *Retrato ecuestre de Carlos II*, por el napolitano que guarda también el Museo del Prado⁶⁰ (Fig. 30) y que aparece relacionado ya en el Inventario del Real Alcázar de 1694, en el Obrador de los Pintores de Cámara como obra del «Fa presto».

Ambas cabezas son indiscutiblemente las mismas, tanto en la postura, como en la fisonomía, en el corbatín e incluso en la armadura que en los dos casos viste el Rey, así como en sus respectivos coloridos.

Por otra parte, tanto la postura del Rey en el cuadro que nos ocupa, como su encuadre, colorido y técnica, son decididamente coincidentes con los gustos y maneras que Lucas Jordán expresa —entre otros— en su célebre *Autorretrato* de la colección de la Duquesa de Cardona (Fig. 31), que pudo verse hace unos años en Madrid dentro de la exposición «Pintura napolitana. Del Caravaggio a Giordano» en cuyo catálogo destaca Pérez Sánchez, considerándole de 1674-1684 —es decir anterior a su venida a España— «los toques luminosos del pañuelo anudado a su cuello y la ligereza con que afronta la representación, casi emblemática de los instrumentos de pintar...»⁶¹. Notas que convienen perfectamente al *Retrato de Carlos II*, trocando los artísticos instrumentos por la armadura y habida cuenta de los más o menos diez años que probablemente separan a ambas cuadros. Señalo esta diferencia de datación porque, una vez que el «Hechizado» aparenta más edad que en sus retratos por Carreño —considerados por Pérez Sánchez de hacia 1680-1682⁶²— e incluso mayor que en el atribuido al avilesino en el Kunsthistorische de Viena, datado hacia 1685⁶³, me parece perfectamente posible que se trate del primer estudio realizado por Giordano «dal vero» a su llegada a Madrid en julio de 1692.

Visto con este enfoque el problema, parece indudable que el busto es el estudio previo de la regia cabeza y el ecuestre el boceto de presentación para el retrato definitivo de gran aparato, del que solo ha llegado hasta nosotros la noticia de que a la muerte de Carlos II se encontraba en el Salón de los Espejos del Palacio Real⁶⁴. Abona esta hipótesis la existencia de otro boceto pareja de éste, de la *Reina Doña Mariana de Neoburgo a caballo*, también de Jordán⁶⁵ y que junto al del Rey, completaría la serie de los retratos regios a caballo, iniciada con el de *Carlos I* de Tiziano y seguida con el de Felipe II obra de Rubens y los de Velázquez de *Felipe III Felipe IV* y sus consortes.

⁵³ Catálogo de la Sección de Arte Antigua, n.ºs 1152 y 1162.

⁵⁴ VALDIVIESO: *Op. cit.*, n.º 233, lám. 172.

⁵⁵ *Ibidem.*, n.ºs 233-241, lám. 174.

⁵⁶ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Museo del Prado: Catálogo de dibujos, I, Españoles siglos XV-XVII*, Madrid, 1972. F.D. 130, p. 133, lám. LIX.

⁵⁷ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1985, n.º 2504, óleo sobre lienzo, 0,66 × 0,56.

⁵⁸ E. SULLIVAN: *Baroque painting in Madrid*, Columbia, 1986, P. 57, p. 142.

⁵⁹ Jonathan BROWN: *La Edad de Oro de la Pintura en España*, Madrid, 1990, p. 288. Lám. 275.

⁶⁰ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Catálogo del Museo del Prado* [Vid. 57, n.º 197] lámina 92.

⁶¹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura napolitana. Del Caravaggio a Giordano*, catálogo de la exposición, Madrid, 1985, n.º 71, pág. 194.

⁶² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Carreño*, Avilés, 1985, [184], lámina 89 y [187] lám. 92.

⁶³ *Ibidem*: [212] lámina 117.

⁶⁴ G. FERNÁNDEZ BAYTON: *Inventarios reales. Testamentaria del Rey Carlos II, 1701-1703*, Madrid, 1975, T. I, p. 18, n.º 6: «Ytem Un Retrato del Rey nuestro Señor Don Carlos segundo a Cavallo de mano de Jordán tasado en seiscientos doblones... 600».

⁶⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Catálogo del Museo del Prado*, [Vid. 58] n.º 198.



Fig. 29. Lucas Jordán: Estudio para el retrato ecuestre de Carlos II. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 30. Lucas Jordán: Boceto del perdido retrato ecuestre de Carlos II. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 31. Lucas Jordán: Autorretrato. Colecc. Duquesa de Cardona, Madrid.

Las Exposiciones públicas de los productos de la Industria Española y las artes decorativas en el Madrid fernandino *

Angel López Castán

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Las Exposiciones públicas de los productos de la Industria Española celebradas en Madrid a partir de 1827 constituyen, junto con la fundación del Real Conservatorio de Artes (1824), uno de los factores determinantes en el desarrollo de las artes decorativas madrileñas de los últimos años del reinado de Fernando VII (1814-1833), tras la profunda crisis originada por la Guerra de la Independencia. Las *Memorias de las Exposiciones de 1827, 1828 y 1831* informan detalladamente sobre los diferentes premios —medallas de oro, plata y bronce—, artífices y piezas galardonados en estos certámenes.

SUMMARY

The public Exhibitions of the Spanish Industry products that were celebrated in Madrid from 1827 constitute, together with the foundation of the Royal Arts Conservatoire (1824), one of the determining factors in the development of the decorative arts of Madrid in the last years of Ferdinand VII's reign (1814-1833), after the profound crisis that was caused by the Independence War. The *Memories of Exhibitions of 1827, 1828 and 1831* reports in detail on the various prizes —gold, silver and bronze medals—, which craftsmen and objects won in these competitions.

El advenimiento del siglo XIX supuso para las artes industriales madrileñas de la época de Fernando VII (1814-1833) (Fig. 1) un período de decadencia y recesión respecto a la etapa carolina precedente¹, caracterizada por un alto grado de perfección y refinamiento equipa-

ble, en calidad y diseño, a las mejores creaciones europeas. Al ligero y elegante «estilo Carlos IV», definido como «etrusco» por sus creadores², sucederá ahora el llamado estilo «fernandino»³, adoptado en Madrid con entusiasmo, interpretación española, aunque más pesada y pobre, del ostentoso estilo Imperio⁴ y del con-

* Este trabajo ha sido presentado como comunicación abreviada en el VIII Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Cáceres del 3 al 6 de octubre de 1990.

¹ Véase BOTINEAU, Yves: *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, Paris, Editions de Boccard, 1986, («Les manufactures»), pp. 199-225.

² El arquitecto real Juan de Villanueva y los adornistas Pedro Cancio y el francés Jean-Démosthène Dugourc fueron los introductores y difusores en la Corte de este neoclasicismo avanzado. Sobre el «estilo Carlos IV» (1788-1808) y su rica producción suntuaria véase JUNQUERA Y MATO, Juan José: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979.

³ Sobre el estilo «fernandino» —casi exclusivamente estudiado a través del mobiliario— y su génesis véase JUNQUERA Y MATO, Juan José: «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», en *Mueble español. Estrado y dormitorio* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 154-155.

⁴ Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine, arquitectos-decoradores de los palacios de Napoleón I, fueron sus creadores en Francia. Sobre el estilo Imperio (1804-1815) y sus principales artífices, véanse: HAUTECOEUR, Louis: *L'Art sous la Révolution et l'Empire en France, 1789-1815. Architecture. Sculpture. Peinture. Arts appliqués*, Paris, Guy Le Prat Editeur, 1953, pp. 111-130; GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar: *Dal Direttorio all'Impero*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966; *L'Encyclopedie des styles d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Editions Marabout, 1986, pp. 205-230; GROER, Léon de: *Decorative Arts in Europe, 1790-1850*, New York, Rizzoli International Publications, 1986.

tinuista estilo Restauración⁵ que le reemplazará y con el que coincide cronológicamente.

En este contexto estilístico que llena todo el primer tercio del siglo XIX, los oficios artísticos de la Corte sufrirían, en efecto, una espectacular caída, tanto cuantitativa como cualitativamente, hecho atribuible, sin duda alguna, a la Guerra de la Independencia, como así demuestran el *Libro de patentes de industrias* de la Villa de 1812⁶ y la *Estadística industrial de Madrid* de 1821, especie de encuesta que por cuarteles y barrios realizó el Ayuntamiento a los distintos artifices de la capital⁷. Será tan sólo en los últimos años del reinado de Fernando VII cuando se observe una lenta pero efectiva recuperación, como así constata don Ramón de Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid* de 1833, quien, basándose en un estado reciente de la época, nos ofrece una relación completa del número de fábricas y talleres existentes a la sazón en la Corte⁸, proporcionándonos además interesantes noticias sobre ciertos productos artístico-industriales en ella fabricados, como muebles de ebanistería, sillas de madera de cerezo, guitarras, pianos, instrumentos «de aire» y papeles pintados⁹, en situación, según él, de llegar a competir «con lo más precioso que nos viene del extranjero»¹⁰. La fundación, por Real Orden de 18 de agosto de 1824, del Real Conservatorio de Artes¹¹ y la celebración anual en Madrid, a partir de 1827, de Exposiciones públicas de los productos de la Industria Española, a imitación de las organizadas en París desde 1798 por iniciativa de Napoleón Bonaparte¹², serían factores determinantes en este proceso de recuperación.

El Real Conservatorio de Artes, sito en la calle del Turco¹³, tuvo como finalidad primordial el fomento de las

distintas operaciones industriales, especialmente aquellas de carácter artístico, aspirando a perfeccionar «las atrasadas operaciones fabriles» y a despertar en nuestros artifices «el gusto a la invención y construcción de los utensilios propios para mejorar las artes necesarias, empleando productivamente en uno y otro muchos capitales que pasan al extranjero en cambio de sus ricas manufacturas»¹⁴. Sobre esta modélica institución y su estructura interna nos dice Mesonero Romanos:

«Por decreto de S.M. de 18 de agosto de 1824 se ha establecido en Madrid un conservatorio de artes, cuyo objeto es la mejora y adelantamiento en las operaciones industriales, tanto en las artes de oficio como en la agricultura. Para ello se mandó en dicha real orden que este establecimiento se dividiese en dos departamentos; el uno depósito de objetos artísticos, y el otro taller de construcción, donando al primero las máquinas que formaban el antiguo gabinete y otras que se hallaban esparcidas, como asimismo dispone que se depositen allí los modelos que se presenten en solicitud de privilegios, que se concederán mediante un servicio a este conservatorio. En su consecuencia se formó éste con un señor director y otros empleados. Posteriormente se han establecido en él las cátedras de aplicación a las artes, y se trata de llevar a efecto el plan general de enseñanza de que se hizo mención en el capítulo anterior»¹⁵.

Respecto a las «cátedras de aplicación a las artes» y al mencionado «plan general de enseñanza» añade Mesonero Romanos:

FLEMING, John y HONOUR, Hugh: *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 315-316, 404-406; FERAY, Jean: *Architecture intérieure et de décoration en France des origines à 1875*, Paris, Editions Berger-Levrault-Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1988, pp. 319-336; *El mueble del siglo XIX. Francia, España y Portugal*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1989, pp. 6-11, 23-43; LEDOUX-LEBARD, Denise: *Le mobilier français du XIX^e siècle, 1795-1889. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1989; LEDOUX-LEBARD, Denise: «Du Directoire à l'Art Déco», en *Le mobilier français du style Louis XVI à l'Art Déco*, Paris, Editions Fabbri, 1990, pp. 38-44.

⁵ Sobre el citado estilo, imperante en Francia desde la Restauración de los Borbones en 1815 —reinados de Luis XVIII y Carlos X— hasta la Revolución de Julio de 1830, véanse: BRUNHAMMER, Yvonne y FAYET, Monique de: *Meubles et ensembles époques Restauration et Louis-Philippe*, Paris, Editions Charles Massin, 1966; *L'Encyclopedie des styles...*, op. cit., pp. 231-254; GROER, op. cit.; FLEMING y HONOUR, op. cit., pp. 697-698; FERAY, op. cit., pp. 337-338; *El mueble del siglo XIX...*, op. cit., pp. 44-55; LEDOUX-LEBARD: *Le mobilier français du XIX^e siècle...*, op. cit.; LEDOUX-LEBARD: «Du Directoire à l'Art Déco», op. cit., pp. 44-50.

⁶ *Año de 1812. Libro-Registro de las patentes distribuidas en esta Villa con Arreglo al Real Decreto de 19 de noviembre de 1810*, Archivo de Villa, A.S.A., 2-367-7.

⁷ Archivo de Villa, A.S.A., 2-369-1. La mayor parte de los artifices encuestados contestaron unánimemente a la pregunta 5.^a del formulario, donde se les interrogaba sobre los adelantamientos o decadencia de su arte y sus causas, que el motivo fundamental de dicha decadencia era la escasez de dinero que impedía la compra de objetos de lujo.

⁸ Dicha relación, según indica el propio Mesonero Romanos en una nota, le fue proporcionada por don Antonio Regás, visitador de fábricas y secretario del Real Conservatorio de Artes. MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, 1833 (edición facsímil: Madrid, E. Méndez, 1982), pp. 255-256.

⁹ *Idem*, id., pp. 257-258, 262-263.

¹⁰ *Idem*, id., p. 257.

¹¹ A.H.N., Real Cédula n.º 3966.

¹² Sobre las *Expositions des produits de l'industrie française*, instituidas en Francia durante el Consulado con el fin de relanzar el comercio y la industria y continuadas después bajo el Imperio y la Restauración, véanse: *Expositions des produits de l'industrie française. Catalogues et rapports des expositions de 1798 (an VI), 1801 (an IX), 1802 (an X), 1806, 1819, 1823, 1827, Paris, 1798 (an VI)-1832*; VIAUX, Jacqueline: *Les Expositions des produits de l'industrie, 1798-1849*, Amsterdam, de arte es libris, Festschri et Erasmus, 1984; LEDOUX-LEBARD: *Le mobilier français du XIX^e siècle...*, op. cit., pp. 697-698; LEDOUX-LEBARD: «Du Directoire à l'Art Déco», op. cit., pp. 36, 41, 47.

¹³ MESONEROS ROMANOS, op. cit., pp. 210, 243.

¹⁴ A.H.N., Real Cédula n.º 3966.

¹⁵ MESONERO ROMANOS, op. cit., pp. 242-243. Véase también MADDOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo X, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico, a cargo de D. José Rojas, 1847, p. 844



Fig. 1. Luis de la Cruz y Ríos.
Retrato de Fernando VII.
Museo Romántico, Madrid.

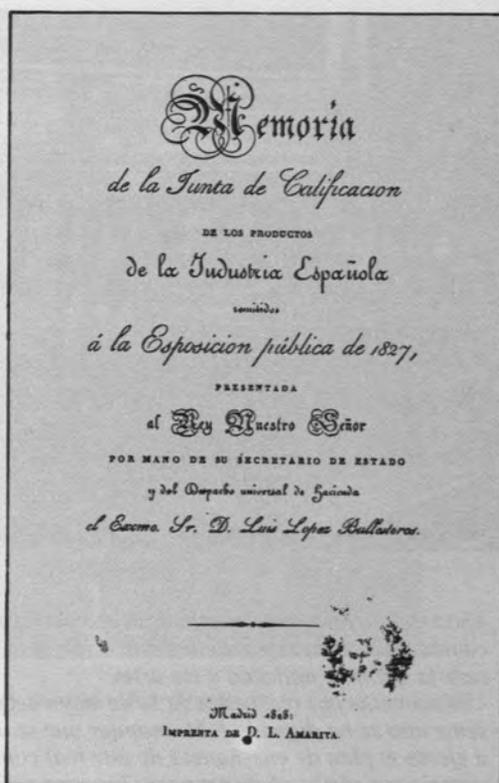


Fig. 2. Portada correspondiente a la Memoria de la Exposición de los productos de la Industria Española de 1827.



Fig. 3. Tocador. Madrid, hacia 1825.
Museo Romántico, Madrid.



Fig. 4. Piano de cola. Madrid (?), primer tercio del siglo XIX. Museo de Música del Palacio Real de Madrid.

«Son tres; la primera comprende la geometría, mecánica y física; la segunda la delineación, y la tercera la química aplicada a las artes.

Ultimamente por real orden de 30 de mayo del presente año se ha dignado S.M. mandar que se lleve a efecto el plan de enseñanzas de este real conservatorio con el objeto de propagar los conocimientos de la geometría mecánica, física y química que pueden servir para mejorar y adelantar las artes y fábricas inclusa la agricultura, poniendo estos conocimientos al alcance del mayor número de personas. Según este plan habrá tres géneros de enseñanza, a saber: particular, general y especial. La primera se subdivide en tres clases, comprensivas de aritmética, geometría y mecánica de las artes, química de las artes, y delineación o dibujo geométrico: la segunda en otras tres, a saber: nociones matemáticas y mecánica de las artes, dinámica y construcción, química de las artes, y delineación aplicada a la construcción. La tercera enseñanza tendrá por objeto ampliar o especificar la instrucción sobre ciertas y determinadas materias de más general aplicación o importancia, dando reglas y datos para el mejor acierto»¹⁶.

Las Exposiciones públicas de los productos de la Industria Española, celebradas en Madrid a partir del año 1827, tuvieron como objetivo, por su parte, «animar con la noble emulación del premio y del honor los progresos de las artes y oficios útiles», según manifiesta la Real Or-

den de 4 de diciembre de 1826¹⁷. El Real Decreto promulgado por Fernando VII el 30 de marzo de 1826 de-claraba al respecto:

«con el objeto de acelerar los progresos de las artes y fábricas por medio de una noble emulación, facilitando al mismo tiempo la ocasión de que se pongan de manifiesto sus adelantamientos, a fin de que sean más conocidos y apreciados del público, y pueda graduarse el merecimiento de las gracias y premios que Me propongo señalar para los que se distinguen por su laboriosidad e ingenio, y en especial por la utilidad que traigan al Estado; he venido en resolver que se celebre una Exposición pública de los productos de la industria española, la que ha de verificarse en Madrid el día de San Fernando del año próximo venidero de 1827»¹⁸.

Según refiere Mesonero Romanos, dichas Exposiciones se celebraron en el antiguo almacén de cristales de la calle del Turco, edificio construido por el arquitecto Manuel Martín Rodríguez y ocupado a la sazón por el Real Conservatorio de Artes¹⁹. Siguiendo a Mesonero Romanos y como, en efecto, hemos podido constatar, la primera Exposición tuvo lugar el día 30 de mayo de 1827, la segunda el 1.º de julio de 1828 y la tercera el 30 de mayo de 1831, resolviendo posteriormente el monarca se verificasen cada tres años²⁰. A estos certámenes concurrían los artífices más destacados de los principales sectores industriales, agrupados por ramos, presen-

¹⁶ MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, p. 210.

¹⁷ Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la Exposición pública de 1827, presentada al Rey Nuestro Señor por mano de su Secretario de Estado y del Despacho universal de Hacienda el Excmo. Sr. D. Luis López Ballesteros, Madrid, Imprenta de D. L. Amarita, 1828, p. 5.

¹⁸ *Idem*, *id.*, p. 4.

¹⁹ MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, p. 243.

²⁰ *Ibidem*.

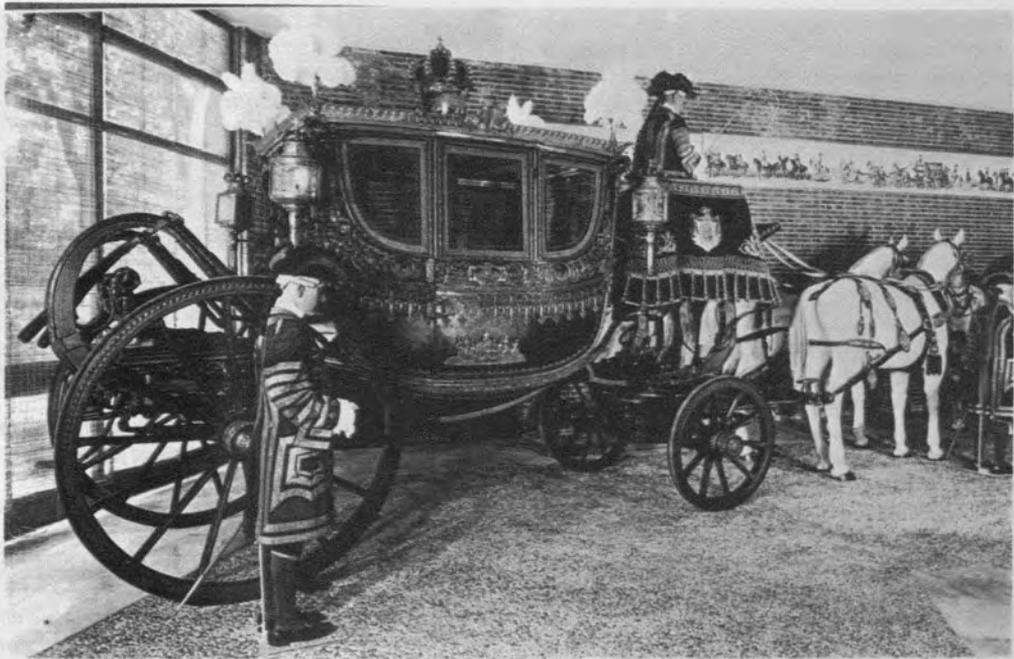


Fig. 5. Julián González. Berlina de gala de la Corona Real. Madrid, 1832. Museo de Carruajes del Palacio Real de Madrid.



Fig. 6. Reloj de sobremesa. Madrid (?), primer tercio del siglo XIX. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

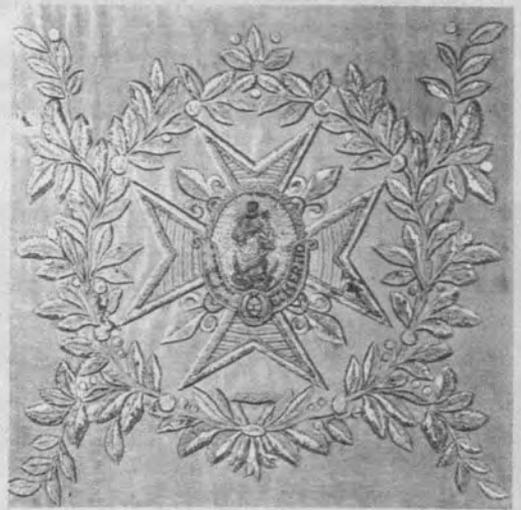


Fig. 7. Salón de Carlos III. Detalle de los bordados. Madrid, primer tercio del siglo XIX. Palacio Real de Madrid.

tando sus obras a público concurso, las cuales, tras ser examinadas por una Junta de Calificación nombrada al efecto, eran galardonadas con diferentes gracias o distinciones dispensadas por S.M. —honores, cruces, escudos de armas reales— y premios propuestos por la Junta y aprobados por el Rey: cartas de aprecio, medallas de oro, plata y bronce, y menciones honoríficas. Las *Memorias* publicadas con motivo de las Exposiciones proporcionan cumplida información, en este sentido, sobre los diversos aspectos aquí enunciados²¹ (Fig. 2).

Según establece el punto o regla n.º 13 de la Instrucción contenida en la Real Orden de 4 de diciembre de 1826, los productos u objetos artístico-industriales admitidos a concurso, entremezclados con otros de carácter meramente práctico o complementario, eran los siguientes:

«Toda fabricación de tierra, como china, loza fina y común, y los demás artículos que se hacen con esta primera materia, y las piedras preciosas artificiales. Toda obra en metales de herrero, armero, cerrajero, espadero, platero, joyero, hojalatero, botonero, bronceador, calderero, etc. Todo género de utensilios metálicos para el ejército y para los laboratorios de química: quincallería de toda especie, y botonería de toda clase, cardas, etc.

(...)

Toda obra en lana (apartado y lavado de ésta), en algodón, seda, lino, cáñamo, mezclas, etc.; y los instrumentos para adelantar estas manufacturas: blondas, encajes y demás obras de punto: telas pintadas, listonería y telares para ella.

Todo producto químico, como tintes, ingredientes nuevos o mejorados para ellos, curtidos y preparaciones de las pieles en sus diferentes usos de zapa-

tería, guantería, abaniquería, etc.: cristales y vidrios (...), tintas, barnices (...), lacres, (...).

Toda obra en maderas de ebanistería y carpintería, y abanicos, bastones, artículos de concha, marfil, etc.

Toda obra de relojería, y máquinas para hacer las piezas de ella.

Toda obra de imprenta, calcografía, litografía y encuadernación.

(...)

Toda obra en que se aprovechen los despojos de animales, como huesos, cuernos, dientes, pesuñas, pelo, plumas, etc.

Toda obra perteneciente a la sombrerería, quitasoles, sombrillas, sombreros de paja, hules, etc., y toda obra para adorno de las mugeres.

Todo lo correspondiente al arte de papelería, obras de cartón, papeles pintados, etc.

Todo instrumento que sirva para el dibujo, grabado y pintura.

Todo género de instrumentos de música.

Instrumentos para el alumbrado, lámparas de Argand, quinqués, velones, etc.

Modelos de carros para transportes (...). Y finalmente todo invento útil en la economía rural, civil y doméstica»²².

La mayor parte de los expositores consignados en las *Memorias de la Junta de Calificación* procedían de Madrid y Barcelona —las restantes ciudades españolas figuraban en un segundo plano—, siendo de notar la dedicación preferente de estos últimos a las manufacturas textiles, en especial a los tejidos de seda y algodón. Muebles²³(Fig. 3), instrumentos musicales²⁴ (Fig. 4), carruajes²⁵ (Fig. 5), lozas y porcelanas²⁶, platería²⁷, ob-

²¹ Véanse las *Memorias* de las Exposiciones de 1827 (nota 17), 1828 y 1831:

Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la Exposición pública de 1828, presentada al Rey Nuestro Señor, por mano de su Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda el Excmo. Sr. Luis López Ballesteros, Madrid, Imprenta de D. José del Collado, 1830.

Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la Exposición Pública de 1831, Madrid, Imprenta de Don José del Collado, 1832.

²² *Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1827...*, op. cit., pp. 10-12.

²³ Sobre la ebanistería madrileña en el primer tercio del siglo XIX y el llamado mueble «fernandino», véanse: MESONERO ROMANOS, op. cit., pp. 257-258; ASÚA, Miguel de: *El mueble en la historia*, Madrid, Editorial Voluntad, 1930, pp. 277-283; LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, Barcelona, Salvat Editores, 1949, pp. 512-514; FEDUCHI, Luis M.ª: *Colecciones Reales de España. El mueble*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1965; FEDUCHI, Luis M.ª: *El mueble español*, Barcelona, Ediciones Poligrafa, 1969, pp. 236-249; GONZÁLEZ-PALACIOS, Alvar: *El mueble de estilo. Historia del mueble del s. XVI al s. XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975, p. 250; MAINAR I PONS, Josep: *El mueble catalá*, Barcelona, Edicions Destino, 1976, pp. 174-215; AGUILÓ, María Paz: «Mobiliario», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, pp. 310-311; JUNQUERA Y MATO: «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», op. cit., pp. 154-157, 334-339.

²⁴ Véanse MESONERO ROMANOS, op. cit., pp. 258, 262-263 y CAVESTANY, Julio: *Las industrias artísticas madrileñas en la Exposición del Antiguo Madrid*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1927, pp. 64-66.

²⁵ Véanse CAVESTANY, op. cit., pp. 56, 67 y TURMO, Isabel: *Museo de Carruajes*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1969, pp. 17-19, 50-54.

²⁶ Véase nota 38.

²⁷ Sobre la platería madrileña bajo Fernando VII, véanse: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: «Platería», en *Historia de las artes aplicadas...*, op. cit., pp. 151-153; FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNO, Rafael y RABASCO, Jorge: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, Edición de los autores, 1984, pp. 167-170, 365-368; MARTÍN, Fernando A.: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1989, pp. 16, 159-253, 373-390.

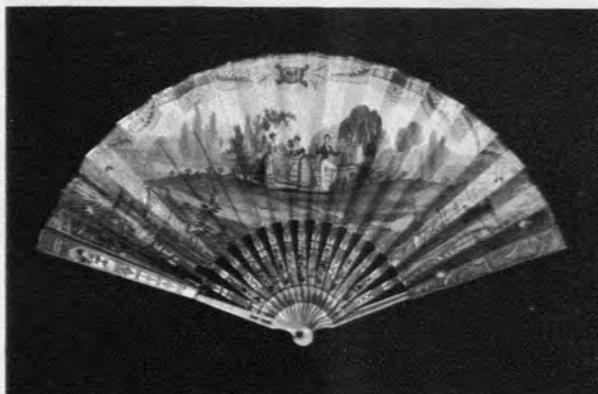


Fig. 8. *Abanico. Madrid(?)*, segundo cuarto del siglo XIX. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



Fig. 9. Real Fábrica de Loza de la Moncloa. *Sopera. Madrid, 1818-1825. Seminario Conciliar de Madrid.*

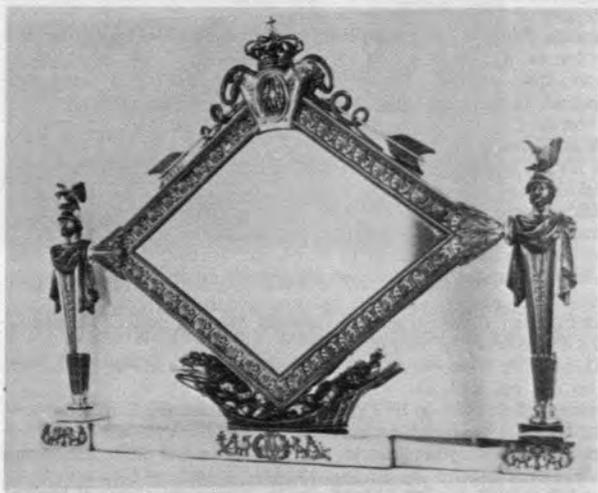


Fig. 10. Real Fábrica de Platería de Martínez. *Espejo de tocador. Madrid, 1822-1823. Patrimonio Nacional.*



Fig. 11. Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. *Alfombra perteneciente a la Antecámara de Gasparini. Madrid, primer tercio del siglo XIX. Palacio Real de Madrid.*

jetos de bronce²⁸ y otros metales, relojes²⁹ (Fig. 6), armas de fuego³⁰, tapices y alfombras³¹, bordados³² (Fig. 7), pasamanerías y tirados de oro y plata³³, guarniciones y monturas³⁴, encuadernaciones³⁵, papeles pintados³⁶ y abanicos³⁷ (Fig. 8) constituían, por su parte, los

principales artículos suuntuarios presentados en las Exposiciones por los artífices e instituciones oficiales de la Corte, como la *Real fábrica de loza de S.M. de la Moncloa*³⁸ (Fig. 9), la *Real fábrica platería de Cámara de SS.MM. de Martínez*³⁹ (Fig. 10), la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara⁴⁰ (Fig. 11) o el Real Taller de

²⁸ Véase ALCOLEA, Santiago: *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, «Ars Hispaniae», vol. XX, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1975, p. 106.

²⁹ Sobre la relojería madrileña y los relojeros de Cámara en tiempo de Fernando VII véase JUNQUERA DE VEGA, Paulina: *Relojería palatina. Antología de la Colección Real Española*, Madrid, Roberto Carbonell Blasco, 1956, pp. 77-78. De este período son los numerosos relojes franceses de estilo Imperio y Restauración pertenecientes a la colección Real y catalogados por COLÓN DE CARVAJAL, José Ramón: *Catálogo de relojes del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987, pp. 123-430.

³⁰ Véanse LAVIN, James D.: *A History of Spanish Firearms*, London, Herbert Jenkins, 1965, pp. 115-119, 254-281 y GONZÁLEZ AMEZÚA DEL PINO, Mercedes: «Armas y armaduras», en *Historia de las artes aplicadas...*, op. cit., p. 176.

³¹ Véase nota 40.

³² Sobre los bordadores de Cámara al servicio de Fernando VII véase MORALES Y MARÍN, José Luis: *Documentos de los artífices de artes industriales de los Reyes de España*, en «Colección de documentos para la Historia del Arte en España», vol. 3, Madrid-Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1982, pp. 21-26.

³³ Sobre la pasamanería madrileña, industria en decadencia bajo Fernando VII, véanse las noticias que, referidas al siglo XVIII, proporcionan LARRUGA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España, con inclusión de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento*, tomo II, Madrid, en la Imprenta de Benito Cano, MDCCXXXVIII, pp. 103-162 y la *Encyclopedia Metódica. Fábricas, Artes y Oficios, traducidos del francés al castellano por Don Antonio Carbonel*, tomo II, en Madrid, en la Imprenta de Sancha, año de MDCCXCIV, artículo «Pasamanero», pp. 450-456.

³⁴ Véanse CAVESTANY, op. cit., p. 70; TURMO, op. cit., pp. 99, 107 y FERNÁNDEZ-MIRANDA, Fernando: «Guarniciones de los carruajes conservados en el Museo del Palacio Real de Madrid», en *Reales Sitios*, n.º 74, 1982, pp. 41-43.

³⁵ Sobre la encuadernación madrileña en la época de Fernando VII, véanse: CASTAÑEDA, Vicente: «Ensayo de un diccionario biográfico de encuadernadores españoles», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXLI, 1957, pp. 465-655 y tomo CXLII, 1958, pp. 9-76; AINAUD, Juan: «Encuadernación», en *Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1962, pp. 342-344; LÓPEZ SERRANO, Matilde: «Encuadernaciones "de cortina"». Originalidades del libro español», en *Reales Sitios*, n.º 11, 1967, pp. 22-31; LÓPEZ SERRANO, Matilde: *La encuadernación española. Breve historia*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1972, pp. 77-80, 143-144; NIETO ALCAIDE, Víctor: «Encuadernación», en *Historia de las artes aplicadas...*, op. cit., pp. 346-347.

³⁶ Véanse MESONERO ROMANOS, op. cit., p. 262; LOZOYA, Marqués de: «Palacete de la Quinta de El Pardo. El "Museo" de papeles pintados», en *Reales Sitios*, n.º 40, 1974, pp. 25-32 y RUIZ ALCÓN, M.ª Teresa: «Papeles pintados», en *Historia de las artes aplicadas...*, op. cit., pp. 424-425.

³⁷ Véase EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *Exposición de «El abanico en España»*. Catálogo general ilustrado, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte (Imprenta Blass y Compañía), 1920, pp. 41-42 y CAVESTANY, op. cit., p. 62.

³⁸ Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1827..., op. cit., pp. 42, 149-150; Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1828..., op. cit., pp. 49-50; Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1831, op. cit., pp. XVI, 33.

Sobre la Real Fábrica de Loza de la Moncloa, fundada por Real Orden de 8 de julio de 1817 y dirigida por Bartolomé Sureda, véanse: MESONEROS ROMANOS, op. cit., p. 333; MADDOZ, op. cit., p. 963; PÉREZ VILLAMIL, Manuel: *Artes e industrias del Buen Retiro. La Fábrica de la China. El Laboratorio de piedras duras y mosaico. Obradores de bronce y marfiles*, Madrid, Est. Tip. «Sucesores de Rivadeneyra», 1904, pp. 89-102; CAVESTANY, op. cit., pp. 47-49; LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*, op. cit., pp. 130-135; AINAUD DE LASARTE, Juan: *Cerámica y vidrio*, «Ars Hispaniae», vol. X, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1952, pp. 328-333; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: «Vajilla del siglo XIX», en *Cerámica esmaltada española*, Barcelona, Editorial Labor, 1981, pp. 185-188, 194; PITARCH, Antonio José y DALMASES BALANA, Nuria de: *Arte e industria en España, 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume, 1982, pp. 50-55. ORDÓÑEZ, Leticia: «La Real Fábrica de la Moncloa», en *Villa de Madrid*, n.º 80, 1984, pp. 42-54; RINCÓN GARCÍA, Wifredo: «Las artes decorativas», en *La época del Romanticismo (1808-1874). Las letras. Las artes. La vida cotidiana*, «Historia de España Menéndez Pidal», tomo XXXV-II, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 531-534; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia: *Catálogo de porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional en los Palacios Reales*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1989, pp. 195-201.

³⁹ Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1827..., op. cit., pp. 143-144.

Sobre el momento fundacional de esta Real Fábrica por Real Cédula de 29 de abril de 1778 —en un principio Real Escuela de Platería de Don Antonio Martínez—, su historia y producción, véanse: LARRUGA: op. cit., tomo IV, en Madrid, por Don Antonio Espinosa, MDCCCLXXXIX, pp. 104-141; MESONERO ROMANOS: op. cit. pp. 252-253; MADDOZ: op. cit. p. 964; CAVESTANY, Julio: «La Real Fábrica de Platería», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* tomo XXXI, 1923, pp. 284-295; CAVESTANY: *Las industrias artísticas madrileñas...*, op. cit. pp. 56-61; PÉREZ BUENO, Luis: «Del orfebre Don Antonio Martínez. La "Escuela de Platería" en Madrid. Antecedentes de su establecimiento. Años 1775-1776 y 77», en *Archivo Español de Arte*, tomo XIV, 1941, pp. 225-234; MARSHALL JOHNSON, Ada: «The Royal Factory for Silversmiths, Madrid», en *Nores Hispanic*, New York. «The Hispanic Society of America», 1942, pp. 15-29; LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*: op. cit., pp. 173-176; ALCOLEA: op. cit., pp. 252-255; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: «Primera aproximación al platero Antonio Martínez», en *Goya. Revista de Arte*, n.º 160, 1981, pp. 194-201; CRUZ VALDOVINOS: «Platería», op. cit., pp. 138, 152-153; FERNÁNDEZ, MUNOYA y RABASCO: op. cit., pp. 162-175, 360-374; MARTÍN, Fernando A.: «La Fábrica de Platería de Martínez», en *Establecimientos tradicionales madrileños*, cuaderno VI («El Ensanche: Salamanca y Retiro»), Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1986, pp. 193-200; BOTTINEAU: op. cit., pp. 220-221; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: «La platería madrileña bajo Carlos III», en *Fragments*, núms. 12-13-14, 1988, pp. 63-66; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988; MARTÍN: *Catálogo de la plata...*, op. cit., pp. 116-117, 160-286, 385.

⁴⁰ Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1828..., op. cit., pp. 21-22.

Sobre la Manufactura de Santa Bárbara, fundada en 1720 por Felipe V y dirigida en sus comienzos por los Vandergoten, artífices flamencos procedentes de Amberes, véanse: LARRUGA: op. cit., tomo II, pp. 292-297; MESONERO ROMANOS: op. cit., pp. 253-254; MADDOZ: op. cit., pp. 962-963; TORMO MONZÓ, Elías y SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Los tapices de la Casa del Rey N.S. Notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica*, Madrid, Artes Gráficas «Mateu», MCMXIX, pp. XXIII-XXXI; CAVESTANY: *Las industrias artísticas madrileñas...*, op. cit., pp. 26-30; GÖBEL, Heinrich: *Wandteppiche. II Teil. Die Romanischen Länder. Band I*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt und Biermann, 1928, pp. 468-491; FERRANDIS TORRES, José: *Exposición de alfombras antiguas españolas. Catálogo*



Fig. 12. Pedro Giroud de Villette. Sala de papeles pintados de la Real Fábrica de Madrid. Madrid, hacia 1820. Museo de Pintura y Artes Decorativas del Palacio Real de Madrid.



Fig. 13. Vicente Peleguer. Autorretrato litografiado. Madrid, hacia 1827.

S.M.⁴¹, cuyas obras, de indiscutible calidad y belleza, quedaban fuera de concurso.

Ofrecemos seguidamente una relación de los princi-

pales artífices madrileños premiados en las Exposiciones públicas de 1827, 1828 y 1831 con las medallas de oro, plata y bronce o distinguidos con menciones honoríficas:

EXPOSICION PUBLICA DE 1827

Medallas de oro

D. Francisco Fernández, constructor de pianos de la Real Cámara de SS.MM., calle de S. Fernando. Madrid

*Pianos*⁴².

D. Pedro Giroud de Villette, fabricante de papel pintado. Madrid.

*Papeles pintados*⁴³ (Fig. 12).

D. Juan Marrot, fabricante de fornituras militares, calle de S. Fernando. Madrid.

*Fornituras militares*⁴⁴.

go general ilustrado, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte (Talleres tipográficos Espasa-Calpe), 1933, pp. 54-55, 118, 120; LA FUENTE FERRARI, Enrique: *La tapicería en España*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1943, pp. 26-32; SAMBRICO, Valentín de: *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, pp. 31-41; LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*, op. cit., pp. 149-159; PLOURIN, Marie-Louise: *Historia del tapiz en Occidente*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1955, pp. 170-176; SAMBRICO, Valentín de: «La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara», en *El Madrid de Carlos III*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1961, pp. 211-228; IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA, Carlos: *Real Fábrica de Tapices, 1721-1791*, Madrid, G.R., 1971; ALCOLEA, op. cit., pp. 366-369, 375; PARTEARROYO LACABA, Cristina: «Telas. Alfombras. Tapices», en *Historia de las artes aplicadas...*, op. cit., p. 379, 383-388; BOTTINEAU, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 481-482; BOTTINEAU: *L'art de cour...*, op. cit., pp. 209-210; RINCÓN GARCÍA, op. cit., pp. 559-562.

⁴¹ Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1828..., op. cit., pp. 56-57.

Sobre el Real Taller, fundado por Carlos III en 1763, véanse: ECHALECU, Julia María: «Los Talleres Reales de Ebanistería, Bronces y Bordados», en *Archivo Español de Arte*, tomo XXVIII, 1955, pp. 237-259; BOTTINEAU: *L'art de cour...*, op. cit., pp. 215-217; JUNQUERA Y MATO: *La decoración y el mobiliario...*, op. cit., pp. 59-64; JUNQUERA Y MATO: «Mobiliario en los siglos XVIII y XIX», op. cit., p. 151.

⁴² Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1827..., op. cit., pp. 46, 65, 116-117.

⁴³ Idem, *id.*, pp. 47-49, 65, 125.

Medallas de plata

- D. Juan Hosseschrueders, fabricante de pianos, calle de la Luna. Madrid
D. Miguel Cabrero. Madrid
D. Vicente Peleguer. Madrid.
Director del Real Establecimiento Litográfico, calle de Alcalá. Madrid.
D. Francisco Cifuentes, calle de los Preciados. Madrid.
D. Gonzalo de Laca, maestro sillero y guarnicionero, calle de Silva. Madrid.

*Pianos*⁴⁵.
*Platería*⁴⁶.
*Litografía*⁴⁷ (Fig. 13).
*Litografía*⁴⁸ (Fig. 14).
*Encuadernación*⁴⁹.
*Silla de montar de cuero labrado*⁵⁰.

Medallas de bronce

- D. Luis Esteban y Hernando, maestro relojero, calle del Carmen. Madrid.
D. Eusebio Domínguez, maestro cerrajero y espadero, calle del Carmen. Madrid.
D. Eudaldo Pous, maestro armero, calle de Fuencarral. Madrid.
D. Juan Bautista Garrigues, maestro hojalatero, calle del Carmen. Madrid.
Señores Espinosa y Casanova, calle de Alcalá. Madrid.

*Péndola real*⁵¹.
*Catre de hierro bruñido*⁵².
*Escribanía de acero*⁵³.
*Obras de hojalatería y plaqué*⁵⁴.
*Abanico de filigrana*⁵⁵.

Menciones honoríficas

- D. Felipe Raby, casa del Excmo. Sr. Conde de Trastamara. Madrid.
D. Santiago Martín, encuadernador de SS.MM. y A., calle del Espejo. Madrid.
D. Antonio Suárez, encuadernador de Cámara de SS.MM. y A., calle de los Abades. Madrid.

*Objetos curiosos (abanicos)*⁵⁶.
*Encuadernación*⁵⁷ (Fig. 15).

- D. José Claret. Madrid.

*Muestras de pastas para libros*⁵⁸.
*Clarinete requintado de latón*⁵⁹.

EXPOSICION PUBLICA DE 1828

Confirmación de medallas de oro

- D. Juan Marrot. Madrid.
D. Francisco Fernández. Madrid.
D. Pedro Giroud de Villette. Madrid.

*Fornituras militares*⁶⁰.
*Pianos*⁶¹.
*Papeles pintados para adorno de salas*⁶².

Medallas de oro

- D. Juan Hosseschrueders. Madrid.

*Pianos*⁶³.

⁴⁴ *Idem, id.*, pp. 46-47, 66, 141-142.

⁴⁵ *Idem, id.*, pp. 46, 66, 132.

⁴⁶ *Idem, id.*, pp. 45, 66.

⁴⁷ *Idem, id.*, pp. 56, 66, 156. Véase bibliografía en nota 48.

⁴⁸ *Idem, id.*, pp. 56, 66, 115.

Sobre el Real Establecimiento Litográfico, fundado en 1826 y dirigido por el pintor de Cámara don José de Madrazo, véanse: MESONERO ROMANOS, *op. cit.*, p. 234; PARDO CANALIS, Enrique: *El Real Estblecimiento Litográfico*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963; GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, pp. 345-351; VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: «La estampa culta en el siglo XIX», en *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, «Summa Artis», vol. XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 74-114; VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.

⁴⁹ *Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1827...*, *op. cit.*, pp. 61, 67, 96.

⁵⁰ *Idem, id.*, pp. 53-54, 67, 136.

⁵¹ *Idem, id.*, pp. 45-46, 69, 113-114.

⁵² *Idem, id.*, pp. 46, 69, 112.

⁵³ *Idem, id.*, pp. 46, 69, 158.

⁵⁴ *Idem, id.*, pp. 46, 69, 123-124.

⁵⁵ *Idem, id.*, pp. 60, 70, 115.

⁵⁶ *Idem, id.*, pp. 60, 73, 160.

⁵⁷ *Idem, id.*, pp. 61, 73, 143.

⁵⁸ *Idem, id.*, pp. 61, 73, 177.

⁵⁹ *Idem, id.*, pp. 46, 73, 107.

⁶⁰ *Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1828...*, *op. cit.*, pp. XVIII, 59.

⁶¹ *Idem, id.*, pp. XVIII, 64.

⁶² *Idem, id.*, pp. XVIII, 66.

⁶³ *Idem, id.*, pp. XVIII, 65.

Confirmación de medallas de plata

D. Gonzalo de Laca. Madrid.

Medallas de plata

D. Francisco Cabañas. Madrid.

D. Eugenio Hurtado. Madrid.

Uriarte y Compañía. Madrid.

D. Francisco Izquierdo, Director de la Real Fábrica de tirados, hilados, galones y cordonería. Madrid.

D. Luis Pecul Crespo. Madrid.

D. Carlos Kuschel. Madrid.

Confirmación de medallas de bronce

D. Eudaldo Pous. Madrid.

D. Juan Bautista Garrigues. Madrid.

D. Luis Esteban y Hernando. Madrid.

D. Eusebio Domínguez. Madrid.

Medallas de bronce

D. Luis Negro. Madrid

D. José Claret. Madrid

D. Francisco López. Madrid.

Menciones honoríficas

D. Juan Negro. Madrid.

D. Pedro González de Velasco. Madrid.

D. Francisco Pecul Crespo. Madrid.

D. Manuel Navarro. Madrid.

*Silla de montar y brida a la española*⁶⁴.

*Cintería de seda*⁶⁵

*Chapas caladas de latón con alfabetos, viñetas, florones, cenefas y demás adornos*⁶⁶.

*Galonería y obra de tirador de oro y plata*⁶⁷.

*Obras de tirador de oro y plata*⁶⁸.

*Lámparas de bronce, corleadas y soldadura de metal*⁶⁹.

*Pianos*⁷⁰.

*Escopeta que hace a chispa y piston*⁷¹.

*Objetos de hoja de lata charolados*⁷².

*Relox de bolsillo de repetición con escape de cilindro*⁷³.

*Catres de hierro*⁷⁴.

*Muebles de ebanistería*⁷⁵.

*Instrumentos músicos de viento*⁷⁶.

*Escopeta de pistón*⁷⁷.

*Mesa jardinera de ebanistería*⁷⁸.

*Custodia de plata guarnecida de pedrería*⁷⁹.

*Espigas baciadas de bronce*⁸⁰.

*Muestra de alfombra hecha al bastidor*⁸¹.

⁶⁴ *Idem, id.*, pp. XIX, 68.

⁶⁵ *Idem, id.*, pp. XX, 38, 41.

⁶⁶ *Idem, id.*, pp. XXI, 59.

⁶⁷ *Idem, id.*, pp. XXI, 61.

⁶⁸ *Idem, id.*, pp. XXI, 61-62.

⁶⁹ *Idem, id.*, pp. XXI, 60.

⁷⁰ *Idem, id.*, pp. XXI, 64.

⁷¹ *Idem, id.*, pp. XXII, 57.

⁷² *Idem, id.*, pp. XXII, 58.

⁷³ *Idem, id.*, pp. XXII, 63.

⁷⁴ *Idem, id.*, pp. XXII, 58.

⁷⁵ *Idem, id.*, pp. XXIV, 88.

⁷⁶ *Idem, id.*, pp. XXIV, 65.

⁷⁷ *Idem, id.*, pp. XXIV, 57.

⁷⁸ *Idem, id.*, pp. XXVI, 88.

⁷⁹ *Idem, id.*, pp. XXVII, 63.

⁸⁰ *Idem, id.*, pp. XXVII, 60.

⁸¹ *Idem, id.*, pp. XXVIII, 22.

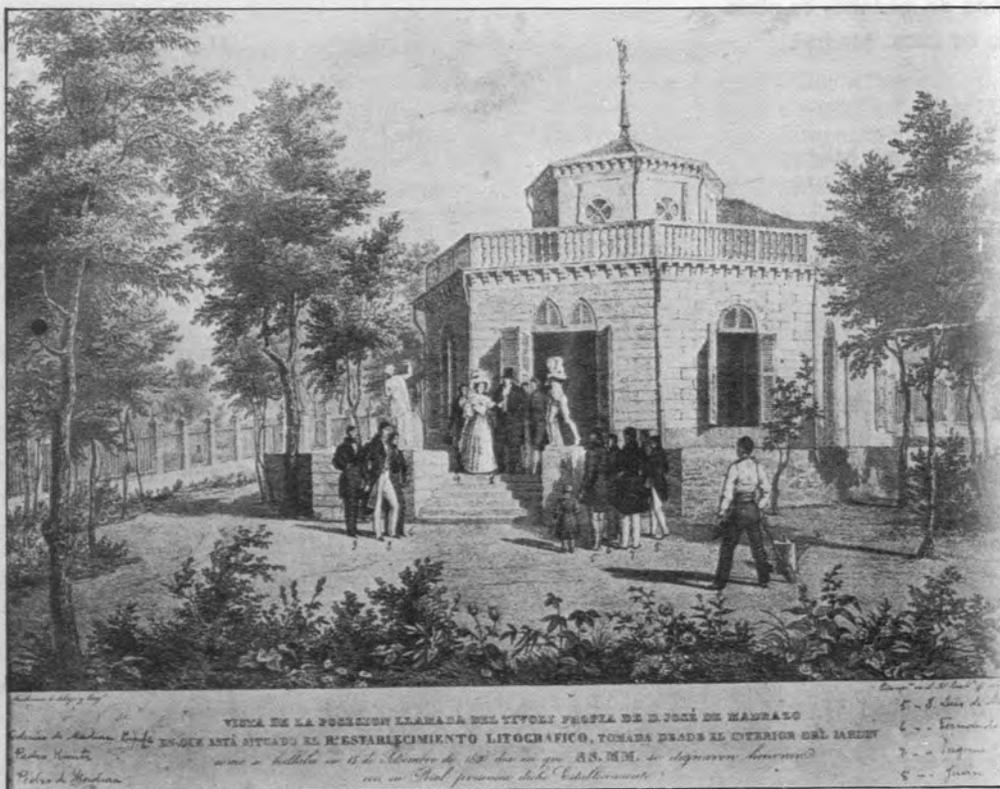


Fig. 14. Real Establecimiento Litográfico. Vista del Tivoli el día de la visita de Fernando VII. Madrid, 1830.

EXPOSICION PUBLICA DE 1831

Confirmación de medallas de oro

- D. Juan Marrot. Madrid.
- D. Juan Hosseschrueders y sobrinos. Madrid.
- D. Pedro Giroud de Villette. Madrid.

Medallas de oro

- D. Carlos Kuschel. Madrid.

Confirmación de medallas de plata

- D. Francisco Cabañas. Madrid.
- D. Gonzalo de Laca. Madrid.

Medallas de plata

- D. Tiburcio Martín, pensionado en Paris por S.M. Madrid.

*Papeles pintados y hules*⁸².
*Pianos y harpa*⁸³.
*Papeles pintados*⁸⁴.

*Pianos*⁸⁵.

*Cintas y bandas de seda*⁸⁶.
*Cuadro de cuero labrado*⁸⁷.

*Harpa*⁸⁸.

⁸² *Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1831, op. cit., pp. XXV, 47-48.*

⁸³ *Idem, id., pp. XXV, 42-43.*

⁸⁴ *Idem, id., pp. XXV, 47.*

⁸⁵ *Idem, id., pp. XXV, 43.*

⁸⁶ *Idem, id., pp. XXX, 24.*

⁸⁷ *Idem, id., pp. XXX, 55.*

⁸⁸ *Idem, id., pp. XXVII, 45.*

- D. Casimiro, Martín, hijo. Madrid.
 D. José Claret, constructor de instrumentos de música de latón y madera, calle de S. Jorge. Madrid.
 D. José Martín Alegría, calle de las Huertas. Madrid.

*Caja de berlina*⁸⁹.

*Instrumentos músicos de aire*⁹⁰.
*Encuadernaciones*⁹¹.

Confirmación de medallas de bronce

- D. Luis Negro. Madrid.

*Escribanía de maderas finas*⁹².

Medallas de bronce

- D. Francisco Navarro, bordador de Cámara de S.M. Madrid.
 D. Tomás Cobo. Madrid.
 D. Antonio Losada. Madrid.
 D. Vicente Marzal. Madrid.
 D. Miguel Sloker, fabricante de fortes pianos, calle de la Abada. Madrid.
 D. Antonio Gómez y Parán. Madrid.

*Cuadros bordados de seda*⁹³.
*Encuadernaciones*⁹⁴.
*Molduras doradas*⁹⁵.
*Tablero de velador de escayola*⁹⁶.
*Pianos*⁹⁷.
*Baúl maleta y sillas de montar*⁹⁸.
*Alfombras y tapetes*⁹⁹.
*Países bordados de seda y oro*¹⁰⁰.

- La Compañía Española de Empresas varias. Madrid.
 D.^a Teresa y D.^a María Bereciarte. Madrid.

Menciones honoríficas

- D. Calixto Zofío. Madrid.
 D. José Yausen. Madrid.

*Belón sin sombra de latón y tinteros elásticos*¹⁰¹.
*Mesa de cama de caoba con embutidos*¹⁰².

*Fig. 15. Santiago Martín.
 Encuadernación «de cortina»
 correspondiente a los Contratos
 matrimoniales del Rey
 D. Fernando VII con D.^a M.^a Josefa
 Amalia de Sajonia. Madrid, 1819.
 Biblioteca del Palacio Real de Madrid.*



⁸⁹ *Idem, id.*, pp. XXVII, 60-61.

⁹⁰ *Idem, id.*, pp. XVIII, XXVIII, 45.

⁹¹ *Idem, id.*, pp. XIX, XXVIII, 67.

⁹² *Idem, id.*, pp. XXVIII, 63.

⁹³ *Idem, id.*, pp. XXIX, 72.

⁹⁴ *Idem, id.*, pp. XXIX, 67.

⁹⁵ *Idem, id.*, pp. XXIX, 61.

⁹⁶ *Idem, id.*, pp. XXIX, 63-64.

⁹⁷ *Idem, id.*, pp. XX, XXIX, 43.

⁹⁸ *Idem, id.*, pp. XXIX, 55.

⁹⁹ *Idem, id.*, pp. XXIX, 19.

Sobre esta Compañía, fundada en 1828 y dedicada a la fabricación de alabastros y alfombras, véanse MESONERO ROMANOS: *op. cit.*, pp. 249-250 y MADDOZ: *op. cit.*, p. 964.

¹⁰⁰ *Memoria de la Junta de Calificación (...) de 1831, op. cit.*, pp. XXIX, 72.

¹⁰¹ *Idem, id.*, pp. 68.

¹⁰² *Idem, id.*, pp. XXXI, 63.

Delacroix y la angustia ante los maestros

Guillermo Solana

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Los escritos de Delacroix —diarios, ensayos y cartas— reflejan la angustia del pintor ante los maestros del pasado. Delacroix siente su propia originalidad amenazada por el prestigio de sus grandes precursores y teme que la historia del arte no sea sino un constante declive. Para degradar a los maestros —David, Rubens, Rafael— Delacroix los muestra como imitadores. Para vindicar al artista moderno, por otra parte, Delacroix propone juzgarlo no por sus débiles resultados sino por la medida de sus esfuerzos. El genio es energía personal, audacia (hardiesse). Por su fe y coraje el artista tardío puede escapar finalmente al destino de la decadencia y llegar a «crearse a sí mismo».

SUMMARY

The writings by Delacroix —journal, essays and letters— reflect the painter's anxiety before the old masters. Delacroix feels his originality jeopardized by the prestige of his great precursors, and fears the history of art being a constant decline. In order to degrade the masters —David, Rubens, Raphael— Delacroix emphasizes their own debts. To vindicate the modern artist, Delacroix proposes to judge him, not by his weak results, but by the standard of his efforts. Genius is personal energy, boldness (hardiesse). By faith and courage, the late-born artist can eventually escape the fate of decadence and become «a creator of himself».

¿Merece la pena crear en un mundo poblado ya por tantas obras maestras? Apenas decidida su vocación, el artista siente que ha llegado demasiado tarde, a un lugar que es un inhabitable museo. Esta experiencia de «posterioridad» no es exclusiva pero sí característica del artista moderno, y provoca en él un grave conflicto. La tradición es un valioso depósito del que el creador no puede prescindir sin empobrecerse. Pero aceptar la herencia representa un peligro para el artista, que podría ser devorado por los Grandes Maestros. Para preservar su identidad personal no le bastaría al artista con olvidar (suponiendo que eso fuera posible); tendría que incendiar muros y bibliotecas, arrasar las reliquias y la memoria de cada uno de los espectadores. Así experi-

menta el artista desde el Romanticismo la tentación de una imposible destrucción total que le permita comenzar desde cero, desde una *tabula rasa*.

Los impulsos destructivos del artista hacia las obras del pasado pueden sublimarse, sin embargo, y volverse productivos, dando lugar a nuevas obras. El crítico literario Harold Bloom ha señalado hasta qué punto la «angustia de las influencias» (*anxiety of influence*) se halla en la médula de la poesía desde el siglo XVIII; los poemas serían frutos del combate del poeta con sus precursores¹. En el campo de la historiografía del arte, Norman Bryson ha aplicado ciertas hipótesis de Bloom a la interpretación de la pintura de historia de David, los re-

¹ Harold BLOOM: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

tratos de Ingres y las pinturas murales de Delacroix². Precisamente en Delacroix se manifiesta con especial intensidad la experiencia agobiante de haber llegado demasiado tarde. Así lo ha observado Paul Valéry:

El paso de la antigua grandeza de la Pintura a su estado actual es muy perceptible en la obra y en los escritos de Eugène Delacroix. La inquietud, el sentimiento de la impotencia desgarran a este moderno lleno de ideas, que a cada momento encuentra los límites de sus medios en los esfuerzos que hace para igualar a los maestros del pasado³.

En los abundantes escritos de Delacroix —ensayos, diarios, cartas— se despliegan los síntomas de esta agonia. El pintor toma la pluma para disminuir su ansiedad ante las grandes obras y artistas del pasado.

BELLO ES LO QUE DESESPERA

«La definición de lo Bello es fácil: *es lo que desespera*⁴». Esta fórmula lapidaria de Valéry, que nos revela con un guiño el secreto del creador tardío, procede de Mallarmé, de su irónica invocación a la Musa:

Musa moderna de la Impotencia, que me prohibes desde hace tiempo el tesoro familiar de los Ritmos, y me condenas (amable suplicio) a no hacer más que releer (...) a los maestros inaccesibles cuya belleza me desespera...⁵.

El temor a ser *esterilizado* por la perfección inimitable de los clásicos es una vivencia típica del decadentismo *fin-de-siècle*, tanto entre los poetas como entre los pintores. Odilon Redon, que fue amigo de Mallarmé, narra en una carta la historia de un pintor conocido suyo, quien al regresar de Italia, donde había admirado y pintado mucho, se refugia en su casa a la orilla del mar, en Bretaña; «aunque muy dotado para producir», abandona lápices y pinceles para consagrarse a la contemplación de las obras de los antiguos maestros. Esta víctima de los clásicos se retira del mundo, se gasta contando Re-

don, y gasta todo su patrimonio en costosas reproducciones fotográficas de Leonardo, Rafael, etc.⁶.

Delacroix se ha anticipado a Redon, a Mallarmé y a Valéry en el diagnóstico de este mal. Hablando de las dificultades para que diversos jueces se pongan de acuerdo sobre el valor de una obra, menciona a «la cohorte de los envidiosos, a quienes lo bello siempre desespera»⁷. ¿No pertenecen todos los artistas modernos a esta «cohorte»? Así lo admite implícitamente Delacroix en otro lugar, a propósito de Miguel Ángel. Las obras de Miguel Ángel, «que han sido copiadas e imitadas tantas veces (...) son todavía nuevas para cualquiera que entienda el lenguaje de las artes, y desesperarán siempre a los artistas»⁸.

POSTERIORIDAD Y DECLIVE

Esta desesperación viene acompañada por el sentimiento del tiempo como *declive*. En una hoja suelta del diario de Delacroix de 1847 se recoge la terrible sentencia: «Todos los grandes problemas del arte han sido resueltos en el siglo dieciséis»⁹. El curso entero de la historia del arte se cifra así en una perfecta *ocasión*, tras la cual sólo hay decadencia. Las ideas más sombrías de Delacroix sobre el declinar de las artes parecen inspiradas por su amigo el pintor-filósofo Paul Chenavard (1807-1895). El martes 19 de febrero de 1850, después de cenar con Chenavard, Delacroix escribe:

Lo bello no se encuentra más que una vez, en cierta época señalada. Tanto peor para los genios que lleguen después de ese momento. En las épocas de decadencia no hay oportunidad de sobrevivir sino para los genios muy independientes. Estos no pueden llevar de nuevo a su público al antiguo buen gusto, que nadie comprendería; pero tienen chispas (*éclairs*) que muestran lo que hubiesen sido en un tiempo de simplicidad¹⁰.

Las épocas de decadencia asisten a la pérdida y la corrupción general de los valores artísticos; pero ante todo traen la merma del poder creador. El tiempo de decadencia está dominado por las escuelas y los epígonos

² Norman BRYSON: *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

³ «Autour de Corot», en Paul VALÉRY: *Oeuvres*, ed. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960; vol. II, p. 1323.

⁴ «Lettre sur Mallarmé», en VALÉRY: *Oeuvres*, vol. I, p. 637. Valéry escribe también en una anotación de sus cuadernos de 1941:

«Ego.

Nada me ha desesperado más que la música de Wagner. (Y estoy lejos de ser el único). ¿No es la meta suprema del artista *desesperar*??

Y éste, sin embargo, me ha enseñado muchas cosas. Me ha desesperado de manera distinta que Mallarmé —este último más directamente, pues su oficio era más inteligible para mí—, pero el propio M[allarmé] estaba desesperado por W[agner]».

(VALÉRY: *Cahiers*, ed. de Judith Robinson, Paris, Gallimard, 1974; vol. II, p. 979).

⁵ «Symphonie littéraire», en MALLARMÉ: *Igitur, Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976; p. 343. Otra invocación muy semejante de Mallarmé comienza: «Musa de la Impotencia, que agotas el ritmo y me fuerzas a releer...» («Baudelaire», en MALLARMÉ: *op. cit.*, p. 109).

⁶ Carta a Bongier, 7 de agosto de 1895, en *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1923; p. 24.

⁷ «Questions sur le beau» (1854), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, ed. de Elie Faure, Paris, Crès, 1923; vol. I, p. 23.

⁸ «Michel-Ange» (1830), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 32.

⁹ DELACROIX: *Oeuvres Journal 1822-1863*, ed. de André Joubin, Paris, Plon, 1981 (1.ª ed., 1932); p. 168.

¹⁰ DELACROIX: *Journal*, p. 224.

consagrados a la repetición ritual de las obras maestras anteriores. No es que la imitación sea característica de la decadencia, pues todos los artistas se ven obligados a imitar¹¹. La imitación, según Delacroix, puede ser tanto un alimento —para los fuertes— como un veneno —para los débiles—: «Los grandes artistas del siglo de León X habían debido su esplendor a la imitación de los que les habían precedido; los que les siguieron se perdieron por ese medio¹². Lo peculiar de los epígonos es el ofrecer su propia personalidad en sacrificio a los antiguos maestros. Algunos epígonos se hacen pasar por ingenuos y primitivos, otros copian sólo las bellezas «clásicas» del arte del pasado; otros aún reproducen y exageran precisamente los *écarts*, las extravagancias más personales de los maestros «con la piedad de un hombre que besa las viejas pantuflas de su padre»¹³.

LA DEGRADACION DE LOS MAESTROS

Lo que convierte la posterioridad en decadencia es cierta debilidad de ánimo. El artista decadente, subyugado y poseído por la grandeza de los antiguos maestros, no se atreve a dar ni un paso que ellos no autoricen. Por otra parte, el decadente admira ciegamente al maestro; lo adora también en sus debilidades y errores. Para evitar verse encadenado así, Delacroix recuerda a menudo las faltas de los pintores del pasado que más admira y somete en general a los maestros a una *degradación* o «humillación»¹⁴.

Delacroix procura ante todo disminuir el prestigio ilimitado de que disfruta en su época David, como fundador de la escuela francesa moderna. Delacroix reconoce el alcance de la renovación artística que David ha desencadenado; pero el mérito —añade— no debe atribuirse sólo a su originalidad, sino también al descubrimiento de las pinturas de Herculano y a las tentativas de Mengs y otros, que ya antes de David habían «impulsado a los espíritus a la imitación y a la admiración de la antigüedad». Según la valoración poco favorable de Delacroix, David sería un talento «más vigoroso que inventivo, más sectario que artista, imbuido de las ideas modernas que se manifestaban por doquier en la política

y que llevaban a la admiración exclusiva de los antiguos...»¹⁵. Una especie de esponja más que una fuente, en suma.

El carácter terapéutico de la degradación de los maestros para el artista agobiado por la tradición aparece de manera más palmaria en Delacroix cuando se trata de un precursor venerado, como es el caso de Rubens. En septiembre de 1839, Delacroix viaja a Bélgica —Bruselas, Mecheln, Amberes— al parecer expresamente «para ver los Rubens». Más tarde, desde La Haya, describe a su amigo Pierret sus impresiones:

No he experimentado el efecto que temía. Tenía miedo de quedar completamente abatido: al contrario, y por no hablar más que de Rubens, que es el dios de todo aquel mundo, he visto aquí lo que no había comprendido en otros sitios: lo desigual que ha sido como todo el mundo. Antes, yo no le suponía más que un estilo (*manière*); es fácil de ver en las obras de este país que ha hecho todos los intentos y conocido todas las incertidumbres; tan pronto es imitador de Miguel Angel, a quien, por lo demás, vuelve a menudo, como de Veronés y de Tiziano, y casi siempre en estas fases diversas, aparece forzado e incómodo. Cuando quiere aplicarse, está frío y seco: cuando se libera de sus modelos, es el gran Rubens¹⁶.

Del encuentro con Rubens sale Delacroix aliviado, fortalecido, como de un combate con el ángel; ha descubierto en su precursor un *alter ego*, que intenta también emanciparse de los antiguos maestros. Un eco de esta revelación tranquilizadora resuena, casi dos décadas más tarde, en una observación de Delacroix contra las opiniones de su amigo Chenavard. Este agrupa en una *Hep-tarquía* a los que considera los siete *unicos* grandes artistas de todos los tiempos: Leonardo, Miguel Angel, Rafael, Tiziano, Correggio, Rubens y Rembrandt. Chenavard, advierte Delacroix, «admira a Rubens y aplasta con Rubens las infortunadas tentativas de los hombres de nuestro tiempo. Sin embargo, Rubens ha aparecido en una época de decadencia relativa: ¿cómo se le da en este sistema por compañero a Miguel Angel?»¹⁷. Rubens es otro rezagado, un hermano mayor de los modernos.

¹¹ «Imitación. Se empieza siempre por imitar.

Está convenido que lo que se llama *creación* en los grandes artistas no es más que una mane,a peculiar cada uno de ver, coordinar y representar la naturaleza. Pero no sólo es que esos grandes hombres no han creado nada en el sentido estricto de la palabra, que significa: de *nada* hacer *algo*, sino que además han debido, para formar su talento o para mantenerlo entrenado, imitar a sus predecesores e imitarlos casi sin tregua, voluntariamente o sin saberlo».

(DELACROIX: *Journal*, I.III.1859, pp. 737-8).

¹² «Raphaël» (1830), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 16.

¹³ Sobre epígonos «primitivos», «clasicistas» y «manieristas», ver DELACROIX: *Journal*, 19.III.1850, p. 224. La última frase citada se refiere a los imitadores de Rafael («Projet d'article sur le beau», en DELACROIX: *Ouvres littéraires*, vol. I, p. 143). En el mismo sentido apunta una anotación sobre Ingres: «Los gestos de Rafael son ingenuos, pese a lo extraño de su estilo; pero lo que es odioso es la imitación de esta extrañeza por los imbéciles, que son falsos de gestos y de intenciones por añadidura». (DELACROIX, *Journal*, 26.V.1858, p. 721).

¹⁴ «¿Qué hay más instructivo que sus mismos errores [los de los maestros]? Pues la admiración que inspiran estos hombres llegados los primeros no debe ser una admiración ciega: adorarlos en todas sus partes sería, particularmente para los jóvenes aspirantes, lo más peligroso: la mayoría de los artistas, incluso entre aquellos que son capaces de una cierta perfección, tienden a apoyarse en las debilidades de los grandes hombres y a sentirse autorizados por ellas». (DELACROIX: *Journal*, 25.I.1857, pp. 631-2).

¹⁵ La Haya, 21.IX.1839, en *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, ed. de André Joubin, Paris, Plon, 1935-38; vol. II, p. 39.

¹⁷ DELACROIX: *Journal*, 16.III.1857, p. 647.

Pero ¿y los artistas del Renacimiento? Ellos, que han resuelto «todos los grandes problemas del arte», ¿habrán gozado de la precedencia absoluta? Ni siquiera estos olímpicos han dominado el cielo los primeros. Es verdad que Rafael, por ejemplo, brilla por su originalidad pero tanto más, observa Delacroix, cuanto más imita¹⁸.

Rafael, el más grande de los pintores, ha sido el más aplicado a imitar: imitación de su maestro, la cual ha dejado en su estilo huellas que nunca se han borrado; imitación de la antigüedad y de los maestros que le habían precedido (...) —y en fin, de sus contemporáneos como el alemán Alberto Durero, el Tiziano, Miguel Angel, etc¹⁹.

Delacroix se complace especialmente en disminuir el crédito de Rafael comparando su pintura con la escultura griega, y repite de vez en cuando la provocativa fórmula de Poussin: «Rafael era un asno al lado de los antiguos»²⁰.

Ni David, ni Rubens, ni aun Rafael pueden aspirar al privilegio de la prioridad adánica. Esta suerte queda reservada a los fundadores de quienes todo fluye: Homero, Fidiás. Estos maestros no pueden ser degradados, y Delacroix jamás lo intenta.

VINDICACION DE LOS MODERNOS: AUDACIA

Los artistas que viven en una época anterior, insiste Delacroix, tienen ante sí el terreno despejado: «Nada preocupados por las tradiciones, puesto que no encuentran ninguna establecida y no se les puede comparar sino con ellos mismos», «encuentran en la aclamación ingenua de sus contemporáneos el más eficaz de los estímulos»²¹. Lo que Delacroix busca es un modo de apreciar las obras de arte que distinga entre el valor del genio creador y la ventaja o desventaja que representa haber nacido en un momento histórico determinado. Así como los fundadores lo deben casi todo a su temprana llegada —porque carecen de precursores y encuentran un público virgen—, así también habría que hacer justicia a los modernos considerando el lastre del tiempo que les ha tocado. Como complemento de su degradación de los maestros del pasado propone Delacroix una vindicación de los modernos. En 1854 discute apasionadamente en varias ocasiones con Chenavard a propósito del mérito de los artistas contemporáneos. Chenavard va-

lora tanto menos a los artistas cuanto más tardía —y por tanto decadente— es su época. Delacroix comparte el juicio sobre los tiempos, pero defiende a los creadores:

Aunque él [Chenavard] diga que los hombres de hace doscientos años no valen lo que los de hace trescientos, y que los de hoy no valen lo que los de hace cincuenta o cien años, yo creo que Gros, David, Prud'hon, Géricault, Charlet son hombres admirables como los Tiziano y los Rafael; creo también que yo he hecho ciertas piezas que no serían despreciadas por esos señores, y que he tenido ciertas invenciones que ellos no han tenido²².

En varias anotaciones contra Chenavard, la rehabilitación de los modernos termina en una apología del propio Delacroix:

Tal vez sea cierto que en medio de la indiferencia general, el talento no produce todos sus frutos: se convalida que para haber hecho lo poco que yo he hecho, ha sido preciso desplegar mil veces más de energía que esos Rafael y esos Rubens, que no tenían más que mostrarse al mundo sorprendido y sin embargo predispuerto a la admiración, para ser colmados de ánimos y de aplausos²³.

Delacroix propugna así un criterio centrado en la *personalidad*, un criterio psicológico para juzgar a los artistas y sus obras: la *energía*. O bien, como repite a menudo, sobre todo en sus últimos años: la *audacia* (*hardiesse*), la confianza ciega en las propias ideas, la disposición a afrontar cualquier riesgo que es la característica más general del genio²⁴.

Audacia. Hace falta una gran audacia para atreverse a ser uno mismo: es sobre todo en nuestros tiempos de decadencia cuando esta cualidad es más rara. Los artistas primitivos han sido audaces con ingenuidad y, por así decir, sin saberlo; en efecto, la mayor de las audacias es salirse de lo convencional y de las costumbres. Ahora bien, los hombres que llegan los primeros no tienen precedentes que temer; el campo estaba libre ante ellos; tras ellos, ningún precedente para encadenar su inspiración. Pero entre los modernos, en medio de nuestras escuelas corrompidas e intimidadas por precedentes capaces de encadenar los impulsos presuntuosos, nada tan ra-

¹⁸ «Se puede decir que su originalidad nunca parece tan viva como en las ideas que toma prestadas. Todo lo que encuentra, lo eleva y lo hace vivir con nueva vida» [«Raphaël»] (1830), DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 12].

¹⁹ DELACROIX: *Journal*, 1.III.1859, pp. 737-8.

²⁰ DELACROIX: *Journal*, pp. 313, 350, 610, 706.

²¹ «Le Poussin» (1853), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 70.

²² DELACROIX: *Journal*, 31.VIII.1854, p. 461.

²³ DELACROIX: *Journal*, 28.VIII.1854, p. 459. Semanas más tarde, responde a Chenavard en otra anotación del diario:

«Lo que yo hubiera sido en tiempos de Rafael, lo soy hoy. Lo que Chenavard es hoy, es decir, alguien deslumbrado por lo gigantesco de Miguel Angel, lo habría sido con seguridad en su época». (DELACROIX, 12.X.1854, p. 484).

²⁴ Sobre *audacia*, ver DELACROIX: *Journal*, 23.II.1858, p. 707 y 1.III.1859, p. 737: «Gros» (1848), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. II, p. 178.

ro como esta confianza que por sí sola hace producir obras maestras²⁵.

La audacia puede nacer espontáneamente, sin dificultad, entre los artistas que llegan primero; los artistas posteriores han de conquistarla, venciendo sus complejos. A pesar de la melancolía que vela estas palabras, brilla en ellas una esperanza. Si el creador moderno consiguiera infundirse coraje podría, por un acto de fe, escapar al destino de su época: hacerse digno de *haber nacido antes*.

EL DIOS QUE SE CREA A SI MISMO

A fuerza de distinguir teóricamente entre el valor del genio y el de la época, Delacroix llega a concebirlos como realidades separadas de hecho. Los más grandes artistas se darían, por así decir, sin época, sin nada antes ni a su alrededor:

¿Cuál es el capricho que hace aparecer un Dante, un Shakespeare, éste entre los anglosajones todavía bárbaros, semejante a una fuente que brota en medio de un desierto, aquél en la mercantil Florencia, doscientos años antes de esa élite de bellos espíritus para la cual será la antorcha?

Cada uno de estos hombres se muestra de repente y no debe nada a lo que le ha precedido ni a lo que

le rodea; es semejante a ese dios de la India que se ha engendrado a sí mismo, que es a la vez su abuelo y su nieto²⁶.

Este mito del dios que se crea a sí mismo ha sido explorado por el psicoanalista Anton Ehrenzweig, quien lo descifra en las pinturas del techo de la Sixtina de Miguel Ángel, en *La flauta mágica* de Mozart y Schikaneder, en el *Fausto* de Goethe, en la novena sinfonía de Beethoven²⁷. Un motivo tan persistente debe corresponder a una profunda pulsión en el artista occidental.

Delacroix alcanzó a ver realizada su fantástica ambición ante los ojos de sus contemporáneos. Un famoso crítico, Théophile Thoré, juzgaba así su obra:

Este artista feliz no ha visto nunca tema alguno con el antejo de los imitadores. Expresa [*retourne*] su idea en una actitud que nadie podría prever, bajo una luz inesperada. No se parece a ninguno de los maestros del pasado, aunque tenga, en el fondo, la misma inspiración²⁸.

Delacroix había logrado —provisionalmente— lo que todo artista moderno desea, aniquilar a sus ancestros. Thoré decía sobre él lo que cada artista anhela escuchar, el elogio más improbable y más hermoso: «Genio excéntrico cuya genealogía no se adivina: *prolem sine matre creatam*»²⁹.

²⁵ Lo más sorprendente —lo más raro— es la audacia en la edad tardía (tanto en la vida individual como en la historia): «Ser audaz, cuando se tiene un pasado que comprometer, es el mayor signo de fuerza». (DELACROIX: *Journal*, I.III.1859, p. 737).

²⁶ «Des variations du beau» (1857), en DELACROIX: *Oeuvres littéraires*, vol. I, p. 53.

²⁷ A. EHRENZWEIG: *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor, 1973; pp. 231-246.

²⁸ «Salon de 1847», en *Les Salons de T. Thoré*, Paris, Renouard, 1870; p. 450.

²⁹ THORÉ: *op. cit.*, p. 451. La frase latina procede de Ovidio (*Metamorfosis*, II, 553) y se refiere a Erictonio, nacido del semen —caído en tierra ateniense— de Hefesto, cuando éste intentaba violar a Atenea. Delacroix agradece la favorable reseña de Thoré en una breve misiva recogida en *Correspondance générale d'E. Delacroix*, vol. II, p. 310.

Apuntes sobre Francisco Lameyer

María Dolores Palacios López

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

En el presente artículo el interés fundamental ha estado centrado en ciertos aspectos de la vida de Lameyer que hemos entresacado de un documento de gran importancia y que es el «Informe de la Armada» del Archivo-Museo de la Marina de Guerra «Don Alvaro de Bazán» en el Viso del Marqués (Ciudad Real); en este documento encontramos toda la información sobre Francisco Lameyer en el período en el que fue funcionario en el cuerpo de la Armada. Esta actividad laboral explica ciertas cuestiones que afectan a su personalidad como artista. Un dato que nos parece también fundamental es su labor como restaurador que desempeñó gratuitamente en el Museo de la Armada; este desinterés económico se ve en gran parte de su actividad artística.

SUMMARY

In this article, the many interest is about some aspects of the Lameyer life. Which we have extracted from a very important document: «Navy Inform» from War Navy Archive-Museum «Don Alvaro de Bazán» in the Viso del Marqués (Ciudad Real). In this Archive we find all the information about the period when Francisco Lameyer was an officer in the Navy Corporation. This work explain some points that affect his artistic personality. An important fact—in our opinion—is his work like a restorer that he did unpaid for the Navy Museum; we can see this detachment in gran part of his artistic activity.

Dadas las circunstancias que hoy se viven en la Historia del Arte, ya no es posible decir que el siglo XIX está infravalorado y poco conocido; hoy la situación ha cambiado, y mientras el conocimiento va siendo cada vez mayor, hemos asistido —en cuanto a la valoración— a una auténtica explosión de entusiasmo por la pintura decimonónica española, sobre todo en lo que representa al costumbrismo en todas sus formas.

Tradicionalmente se ve, frente al Academicismo, una reacción que participa directamente de los ideales del romanticismo, dentro del que encontramos el costumbrismo. Este, a su vez, se divide en dos escuelas: la sevillana, que sigue la tradición murillesca, con una plasmación de lo popular que es amable y complaciente, con escenas idílicas. Junto a la que encontramos la escuela madrileña, en la que se siguen los pasos de Goya con sus características obras costumbristas, reflejando el desa-

rraigo, y sobre todo, cargadas de tremendismo temático, sarcasmo, crítica y «apasionamiento por el color»¹. Es lo que se ha llamado «veta brava», con ciertas notas expresionistas comunes en los tres principales pintores de esta «escuela»: Eugenio Lucas, Leonardo Alenza y Francisco Lameyer, los tres considerados como los artistas en los que se puede ver la renovación de la pintura española después de Goya.

Estas características de la escuela madrileña se dan en forma clara en los tres pintores que siguen fielmente las pautas del genial aragonés, y es lo que ha llevado —en los momentos en los que se valoraba poco este tipo de pintura— a considerarles meros copistas; pero hoy, con muchos más datos, debemos verlos en su justa medida, ya que la fuerte personalidad de estos tres artistas trasciende en su obra individualmente.

¹ A. REINA PALAZÓN: *La pintura costumbrista sevillana*. Sevilla, 1979, p. 27.

Partiendo de la consideración de estos pintores como artífices de una renovación en la pintura española tras los pasos marcados por Goya, a lo que sumamos un valor individual y personal en la obra de cada uno de ellos, nos dedicaremos en el presente artículo a rastrear algunos datos sobre Francisco Lameyer y Berenguer, el tercero de estos pintores de «veta brava», tratando de analizar algunos ejemplos de su obra gráfica. En cuanto a su vida, como se verá, se encuentran datos que dan a este artista casi el interés de un personaje novelesco del siglo al que perteneció, algunos poco conocidos y que dan a su obra un carácter peculiar dentro del panorama del arte español del siglo XIX.

Los datos sobre Francisco Lameyer se encuentran en una escasa y, a veces, confusa bibliografía. El primero en sacar a la luz la personalidad de este pintor, fue Félix Boix, autor del artículo «Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador», publicado en la revista *Raza Española* en Madrid, en el año 1919. Este escrito constituyó durante mucho tiempo la base para el conocimiento del pintor gaditano.

Boix poseía una colección de dibujos del artista, por lo que conocía cierta dimensión de su obra y, a la vez, contó con las noticias que le facilitó el sobrino de este, José Lameyer, en las que se basaron los datos biográficos aportados en su artículo.

Tras este escrito salieron los posteriores que tocaban vida y obra de nuestro pintor, pero fueron breves menciones. Se puede decir que hay un vacío de noticias sobre Lameyer, ya que en la última década del XIX y primera del XX no hay dato alguno en lo que se refiere a su calidad de dibujante e ilustrador, aspectos fundamentales en la obra de este artista, así como de su labor pictórica.

Se puede decir, por tanto, que su verdadero descubridor es Félix Boix y que hubo que esperar hasta hace poco para que fueran saliendo a la luz más datos que realzarán y actualizarán el acercamiento a este artista. Primordial para el conocimiento actual de Lameyer es la bibliografía reciente, particularmente el artículo de Solano Ruiz, quien aporta los datos tomados del «Informe de la Armada», que nosotros también consideramos esenciales para clarificar la entidad de este pintor, así como los que se aportarán más adelante y que también vienen sacados de esta faceta de funcionario que Lameyer desempeñó a lo largo de su vida. Por otra parte, la catalogación de la obra de este artista, hasta ahora conocida, la realizó Gloria Álvarez López en su Memoria de Licenciatura, donde se recoge un amplio conocimiento de Lameyer².

Como Solano Ruiz, vemos fundamentales los datos que se encuentran en el expediente personal de Francisco Lameyer y Berenguer, como oficial de primera, grado que obtuvo como funcionario del cuerpo de la Armada, y que se encuentra en el Archivo-Museo de la Marina de Guerra, «Don Alvaro de Bazán» en el Viso del

Marqués (Ciudad Real). De este informe se sacan importantes datos para la biografía de nuestro artista, empujando por coregir la fecha de su nacimiento, en Boix el 12 de septiembre de 1825 y que, según estos documentos, lo sitúan el 13 de septiembre de 1825, en la que fue su ciudad natal, el Puerto de Santa María (Cádiz).

Hijo de Francisco Lameyer Marconie y María Belén Berenguer, ambos naturales de Cádiz, con ascendencia francesa y catalana, respectivamente. Según nuevos datos, el padre no fue marino, aunque sí estuvo relacionado con este ambiente por su actividad laboral.

Francisco Lameyer fue el segundo de cuatro hermanos. Inició sus estudios en el puerto de Santa María, pero la familia se trasladó a Madrid, donde siguió su formación. No se sabe si entró en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde, según Gloria Álvarez, no se han encontrado datos³. Sin embargo, Pardo Canalís cita a Ceferino Araujo, quien dice que Lameyer participó sin éxito en el concurso de las pensiones para Roma en el año 1848⁴, a lo que se sumarían las noticias de la amistad que le une a pintores vinculados a la Academia, como son los Madrazo y Fortuny, con quienes también se relaciona por viajes, ya que coincidieron en Marruecos en 1863. Por lo tanto, el tema de su formación artística continúa sin resolver.

Lo que sí inició pronto, tras su llegada a Madrid, fueron sus servicios al Estado; en primer lugar en Hacienda hasta 1843, fecha en la que es nombrado segundo oficial del cuerpo administrativo de la Armada, donde permaneció hasta el 14 de febrero de 1861.

En 1848 ejerció la contaduría principal del Departamento de Cádiz. Un año después se le nombra contador del vapor «Lepanto», en el que pasa dieciocho meses viajando por el Mediterráneo. Según Boix, formó parte de la expedición llevada a cabo por el general Fernández de Córdoba en ayuda del Papa, en la que tendría como compañero a Estébanez Calderón, con quien colaboraría como ilustrador en sus *Escenas Andaluzas*.

Su paso por Nápoles en tales circunstancias se puede constatar por el dibujo allí firmado, en el que retrata a Ruidavets, otro de los miembros de la misión, y que hoy se encuentra en el Museo Naval de Madrid (Fig. 1).

En 1854 y tras permanecer cuatro años en Madrid, emprende viaje al Apostadero de Cavite (Filipinas). El viaje duró tres meses, en los que se puso en contacto con el paisaje del Extremo Oriente, que luego tendrá repercusiones en su obra. Boix, incluso llega a decir que pasó por países como Japón, China y Palestina. En este cargo pudo ver realizado su deseo de viajar, por lo que tenía gran afición. En esta época era oficial de primera y en 1855 comisario de guerra honorario.

De este destino llegó enfermo a Madrid en 1857, afectado por un reumatismo muscular grave y crónico que le hace pedir licencia para pasar algunas temporadas, tomando las aguas en balnearios como los Baños de Arnedillo (Logroño) en 1859.

² A. SOLANO RUIZ: «Francisco Lameyer pintor y dibujante», *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978.

³ GLORIA ALVAREZ LÓPEZ: *Lameyer artista gráfico* (Memoria de Licenciatura), Madrid, 1986.

⁴ ALVAREZ LÓPEZ: *op. cit.*

⁴ E. PARDO CANALÍS: «Lameyer en el Museo Lázaro», *Goya*, 1972-73.

Tras habersele destinado a Ferrol, no tomó posesión del cargo. Tuvo un nuevo destino en Filipinas, pero su hermano había sido asesinado allí y su madre había quedado viuda recientemente. A estas situaciones familiares se unió su enfermedad, por lo que pidió el retiro. De esta época, desde el inicio de su afección reumática hasta su retiro, hay documentación en el «Informe del Viso», en la que se da cuenta de la situación del pintor por su «Grave y penosa enfermedad», que le impedía navegar y residir en clima húmedo por el origen reumático de dicho padecimiento, que le producía parálisis general con largos y frecuentes períodos, en los que tenía que guardar cama. Estos datos los tomamos de las cartas que se incluyen en el Informe del Viso, de las que creemos importante sacar estos datos relativos a la enfermedad del pintor⁵.

Las cartas están firmadas en febrero de 1861 por los médicos Vicente Oteiza y Juan B. Jomogy. En ellas certifican haber atendido a Lameyer, que en esos momentos habita en la Calle del Arco de Santa María número 18, en Madrid y que está afectado por una enfermedad reumática, «que hasta hoy ha sido rebelde a los tratamientos». La enfermedad se había iniciado en 1856 como «consecuencia no ya del tiempo que ha navegado, sino por el efecto de su larga residencia en ultramar». Aluden «al escaso alivio obtenido, sin embargo, de haberse sometido al régimen más heroico que prescribe la ciencia» y ven la enfermedad «en clima benigno y exento de todo trabajo mental»⁶.

Tras esto, el 14 de abril de 1861 se le concede el retiro «en atención a la imposibilidad física», lo que también queda recogido en un documento de la Casa Real que se incluye en el «Informe del Archivo del Viso», sobre el que hemos trabajado.

A partir de estos momentos se dedicó a viajar y a pintar, lo que puede parecer algo difícil, dado el estado que se describe en la documentación antes citada. Sin embargo, se sabe que, en 1863, coincide con Fortuny en Marruecos, y también se sabe de ciertas estancias en París, donde debió conocer la obra de Delacroix, que tanto el influyó. Francia ya le era un país conocido, ya que lo había visitado en otros viajes; incluso Pardo Canalís habla de cierta estancia en Burdeos, residiendo allí con su tío Dionisio Capaz, general de la Armada⁷.

Francisco Lameyer, de carácter huraño e introvertido, parece que en los últimos años de su vida permaneció en Madrid definitivamente enfermo, junto con su madre, con quien vivía en la Calle Amaniel. Ahí murió el 3 de junio de 1877, a los 51 años de edad, tan solo unos meses después de haber fallecido su protenitora⁸.

No tenemos noticias del testamento que, según se desprende del «Informe del Viso», hizo prematuramente en Manila. El reparto de sus bienes debió hacerse entre sus



Fig. 1. Retrato de Ruidavets. Museo Naval de Madrid.

sobrinos, ya que no tenía descendientes directos. Sería interesante conocer algún dato, pues tradicionalmente se ha dicho que el pintor tenía una importante colección de arte. Su buena posición económica hacía que pintara sin ánimo de exponer o vender, incluso a veces ni firmaba sus obras, que eran cambiadas por objetos artísticos, conservándolos en su estudio de la Calle del Espíritu Santo de Madrid.

Como hemos dicho, de su formación no tenemos datos concretos, pero sí hay noticias de su temprana labor como ilustrador. Se sabe que entre los quince y veinte años se dedicó a ilustrar distintas publicaciones, destacando las editadas y dirigidas por Vicente Castelló, importante personaje para el grabado y las labores editoriales en España. Sus primeras composiciones, en las que se ve la gran calidad y talento que Lameyer poseía para la ilustración, tienen ya esa gracia, vivacidad y espontaneidad que también se verían en sus obras posteriores, así como en los dibujos.

Entre 1841 y 1847 debuta como ilustrador en el *Gran Tacaño* de Quevedo. También en esas fechas ilustra *El Lazarillo de Tormes* (1844) y *Rinconete y Cortadillo*

⁵ Informe de la Armada que se encuentra en el Archivo «Don Alvaro de Bazán», en el Viso del Marqués (Ciudad Real). Es muy interesante por la posibilidad de recomponer los episodios de la vida del artista, sobre todo en lo correspondiente a las cartas e informes médicos en los que se menciona su enfermedad, en los trámites de la obtención de su retiro.

⁶ Se trata de frase entresacadas de los informes de los médicos y que se encuentran en la documentación del Viso (*Informe de la Armada...*).

⁷ PARDO CANALIS, *op. cit.*, 1972-73.

⁸ Partida de Defunción de Francisco Lameyer. Parroquia de San Marcos. Libro 7. Folio 342.

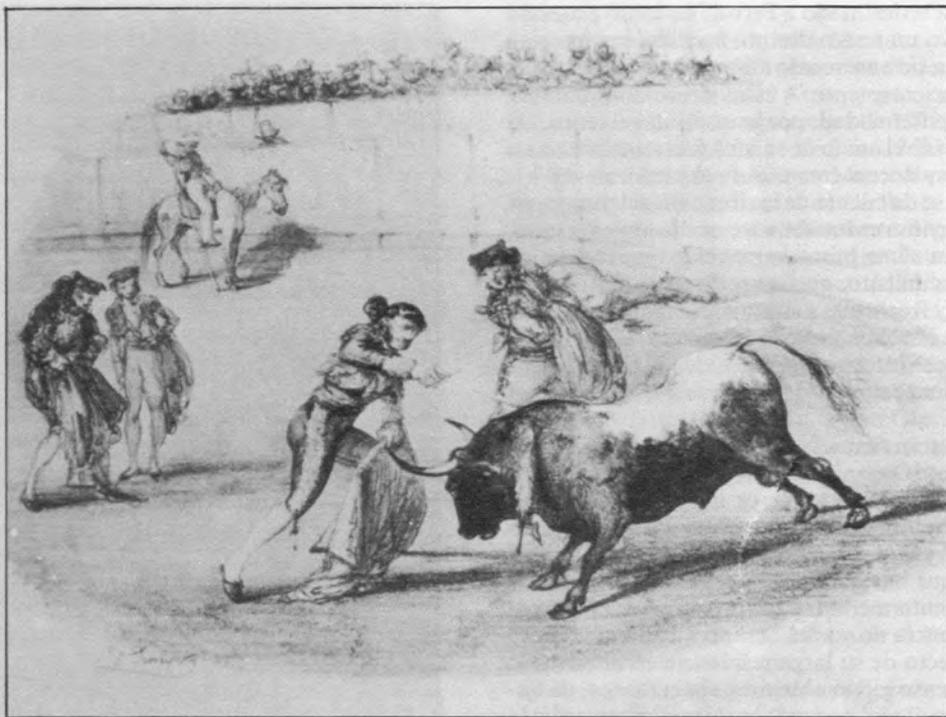


Fig. 2. Escena de toros. Litografía. Biblioteca Nacional. Madrid.

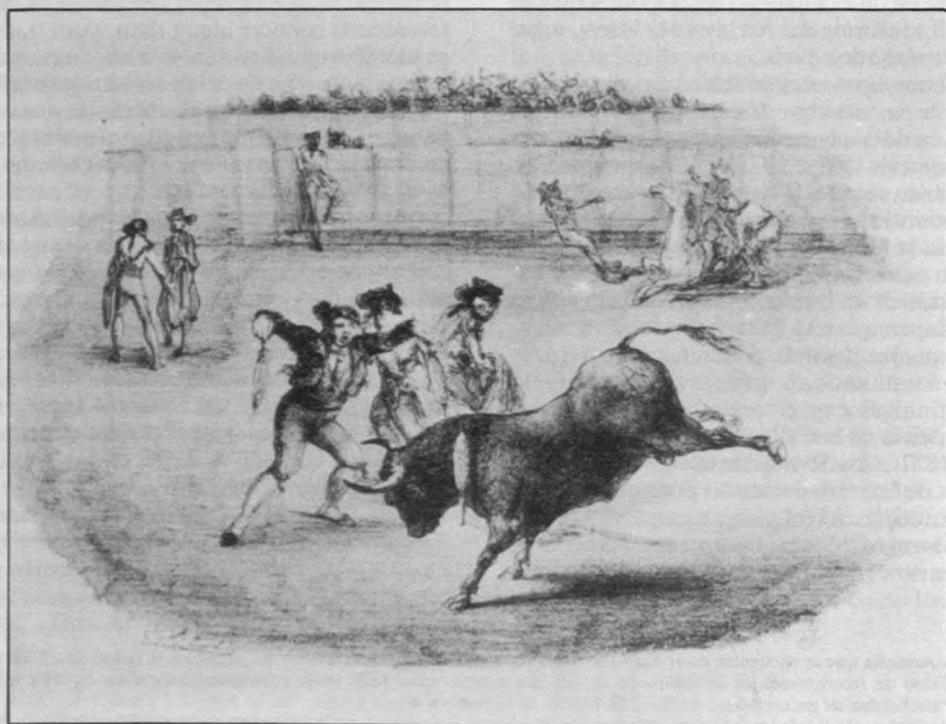


Fig. 3. Escena de toros. Litografía. Biblioteca Nacional. Madrid.



Fig. 4. Jesús entre los Doctores. Dibujo. Biblioteca Nacional de Madrid.

(1846). Asimismo aparecen ilustraciones sueltas de Lameyer en *Los españoles pintados por sí mismos*, y una bonita «Vista de Huesca» en *Historia de Cabrera y de la Guerra Civil en Aragón, Valencia y Murcia*, Dámaso Calvo y Rochina de Castro (1845).

Especialísima mención merecen las ilustraciones que en el año 1847 aparecen en las *Escenas Andaluzas* de Estébanez Calderón, en las que Lameyer hace todo un despliegue de su maestría y talento en el tratamiento de lo popular, aquí más con un aspecto pintoresco y caricaturesco de fino humor que lo crítico que también saca en escenas populares de sus dibujos y grabados.

Lameyer también hizo ilustraciones para publicaciones periódicas como *El Siglo Pintoresco*, fundado y publicado por Castelló, *El Panorama*, *El Siglo XIX* y *El Seminario Pintoresco*, entre otros.

Es después de 1848 cuando deja de aparecer la firma de Lameyer como ilustrador, posiblemente por su trabajo en la Armada, que le llevaba fuera de Madrid y luego fuera de España durante ciertas etapas en los años consecutivos.

Queremos hacer hincapié en algunas características típicas de la numerosa obra gráfica de Lameyer, centrándonos en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, que todavía están inéditos.

Como grabador nos interesa especialmente su *Corri-*



Fig. 5. Un agarrotado. Biblioteca Nacional. Madrid.

*da de Toros*⁹, serie de seis litografías firmadas, de formato apaisado, realizadas en la «Litografía de los Artistas» hacia 1845. Aquí se ve como Lameyer recoge la tradición goyesca, también en un tema con el de los toros, a lo que une el matiz que el romanticismo más avanzado en el siglo aporta a la estampa de esta temática y que, sobre todo, viene de las series taurinas hechas por los románticos extranjeros. Esto se puede ver en la distinta indumentaria, así como en las figuras de los toros, que son algo más grandes que en las de Goya. Una aportación importante que encontramos en Lameyer, y que es fundamental en su obra de tema popular, es el aire caricaturesco de lo que ya hemos hablado; de Goya recoge directamente el interés que adquel introdujo por representar el ambiente de la corrida como espectáculo, con la «masa de espectadores» y las figuras de varios toreros que rodean la escena principal (Figs. 2-3).

Muy interesante es el álbum de *20 dibujos grabados al aguafuerte*, compuesto por la portada y diecinueve láminas numeradas, de tipos populares y escenas de costumbres. Aparecen firmadas, estando la lámina número ocho fechada en 1850, época en la que estaban editando los grabados de este artista en París por la casa Cadart¹⁰.

Se trata de escenas populares: tabernas, calles, etc. En ellas destaca la visión desgarrada del pueblo, que conecta

⁹ Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid: LAMEYER, F.: *Corrida de Toros* (E.R. 3361).

¹⁰ Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid: LAMEYER, F.: *20 dibujos grabados al aguafuerte* (E.R. 1318).

Fig. 6. *El ciego tocando la guitarra*. Biblioteca Nacional. Madrid.



a Lameyer con lo goyesco, de lo que tanto participará este artista, pero a lo que une su tendencia personal a lo caricaturesco, que ha llegado a relacionarle con Daumier. Interesante es el juego de luces y sombras, con las que consigue gran fuerza expresiva.

Los dibujos de Lameyer están repartidos entre la Biblioteca Nacional, aquí mencionados, pero también son fundamentales los fondos del Museo Municipal, Lázaro Galdiano, Museo Romántico, Casón del Buen Retiro y Museo Naval, así como en colecciones particulares, algunas de las cuales recogió Gloria Alvarez en su Memoria de Licenciatura.

Es los dibujos vistos hemos encontrado el tema religioso, en los que con una técnica muy suelta y movida, con líneas que se entrecruza, da una tensión a las escenas que se potencia con la teatralidad de las figuras y los efectos lumínicos, que han llevado a establecer relación con la obra gráfica de Rembrandt (Fig. 4).

Junto con algún dibujo de tema histórico, ante todo destaca lo popular, en lo que es fácil ver la huella de Goya, además de estilísticamente, en el tema tenebroso que se ve en «Un agarrotado» (Fig. 5).

Hay también escenas populares en las que domina el realismo apoyado en un correcto dibujo, pero también es importante volver a mencionar lo caricaturesco, con lo que da cierto humor y amabilidad al tratamiento de estos temas frente al toque sórdido que antes mencionamos. El toque complaciente en lo popular lo vemos en dibujos como «El ciego tocando la guitarra». Lo goyesco aquí está presente en el tema del ciego, pero como Barcia, creemos que aquí lo interpreta a través de Alenza, amigo personal de Lameyer, de quien también recibe influencias, incluso en sus ilustraciones de las *Escenas An-*

daluzas de Estébanez Calderón, que ya mencionamos (Fig. 6).

Lo que caracteriza los dibujos de Lameyer es el interés por las luces y sombras, lo que se corresponde con el resto de la obra de este artista, como es el caso de sus óleos, en los que se muestra interesado por los efectos lumínicos. Esto, en los dibujos, lo resuelve con contrastes de luces conseguidos con un claro dominio de las técnicas dibujísticas. Destaca la violencia de los trazos que, a veces, no hace ver relación entre sus obras gráficas y, de nuevo, con sus pinturas, siendo común el interés por el movimiento violento de los personajes con los que refuerza la expresividad. Por todo esto se le ha visto relacionado con la obra de Delacroix, a quien conoció en París y que tanto le influyó, sobre todo en sus temas orientales.

Ya comentamos el desinterés por el aspecto económico en su labor artística, lo que se subraya por un dato que hemos rescatado en un antiguo libro que se encuentra en el Museo Naval de Madrid —*Crónica Naval de España*, editado en 1855—, donde se habla de su labor de restaurador, que de forma completamente gratuita, hizo en los fondos pictóricos del Museo Naval, que en esa época contaba con setenta y nueve retratos al óleo. En esas páginas se agradece al pintor esa labor tan desinteresada¹¹.

Con este último dato, que nos parece interesante en la consideración de la vida y la obra de pintor tan peculiar, terminamos este breve artículo, en el que más que señalar referencias sobre su obra, nos ha interesado hacer hincapié en su vida y personalidad, interesantes tanto en la valoración individual del artista como para la comprensión de la época en la que vivió.

¹¹ *Crónica Naval de España*, Madrid, 1855. Tomo II (pp. 620).

Alberto Sánchez: Un dibujo inédito y extracto de una conferencia

Adolfo Gómez Cedillo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

El escultor Alberto Sánchez (1895-1962), una de las principales figuras de la vanguardia histórica española, atraviesa durante los años previos a la guerra civil una crisis que provoca el práctico abandono de la creación tridimensional sostenida entre 1925 y 1932. A finales de este último año imparte una conferencia en el Ateneo de Madrid en la que plantea las razones de este «alejamiento» y expone los fundamentos de una poética irrealizable ante la difícil coyuntura histórica que atraviesa el país. Poco tiempo después, y pese a las presiones políticas e ideológicas a las que se ve sometido, Alberto realiza una importante obra bidimensional, hasta el momento inédita, que permite profundizar en las contradicciones de un artista para el que compromiso político y creación individual eran términos ineludibles y (en ocasiones) irreconciliables.

SUMMARY

The sculptor Alberto Sánchez (1895-1962), one of the most important figures in the Spanish historical vanguard, goes through a crisis during the previous years to the civil war and he practically renounces to the tridimensional creation that he had developed between 1925 and 1932. At the end of this last year he gives a lecture at the «Ateneo de Madrid» where he exposes the basis of an unrealizable poetics faced with the Spanish historical moment. Shortly afterwards, in spite of the political and ideological pressures, Alberto makes an important bi-dimensional work, unpublished until now, for whom political duty and individual creation were unavoidable and (occasionally) irreconcilable terms.

A finales de 1932 Alberto Sánchez imparte una conferencia en el Ateneo de Madrid. Un extracto de dicha conferencia, desconocido hasta el momento, aparece en el diario «CNT» poco tiempo después bajo el título «El arte como superación personal»¹; el interés del texto me induce a reproducirlo íntegramente antes de hacer comentarios:

«La naturaleza se presenta a la inteligencia de los seres humanos con gran sencillez; esta sencillez se

hace inadaptable a todos los hombres revueltos y retuertos en cerebros. El retuerto en inteligencia, hace enseguida un mundo artificial, porque éste es vago y vicioso, aquí el sueño se convierte en una pesadilla de artificios, surgiendo de estos el artista.

El artista artístico huye siempre de los mundos naturales, porque se ofrecen ante él con sencillez, pero esto es justo, y lo justo de justicia es moralidad. La moralidad en el hombre es disciplina —artísticamente—, inteligencia, trabajo para crear.

¹ «El arte como superación personal». CNT. Madrid, 7 de febrero de 1933, p. 3. Precede al texto la siguiente presentación de los responsables del periódico:

«No hemos tenido tiempo, ni las circunstancias lo permiten, para haber dedicado, siquiera alguna vez, de tarde en tarde, un pequeño espa-

El trabajador creador vive fresco y con sangre en el corazón, inteligencia en la cabeza para no caer en un monstruo individualista, esclavo de sí mismo y de la degeneración humana.

El artista, el clasicista, el estilista, el modernista y el retórico, forman una familia de lisiados histórico-barrocos, con una guirnalda, y por bandera un lazo que llevan prendido en el corazón, y en su centro una perfumada flor rechupeteada en todos los vicios.

Decidme: ¿Cuándo la naturaleza es estilo y el árbol decorativo, y la montaña modernista, y los ríos clasicistas y un astro es retórico? ¿Qué utilidad ha tenido la estatutaria, la pintura-cuadro-teatro y el poeta contemplador y el escritor retórico de la historia?

Para mí, la de mostrarme un valor mito-alegórico, según el desvarío de gente ociosa, en calidad de gran amo y señor y poniendo a esta por encima de todas las cosas que tenían algún interés en el mundo.

Tanto lo estuvo este energúmeno, que llegó a creerse más alto que un dios.

Si la pintura y la escultura no se han planteado el problema de su mundo integral, ha sido por falta de ocasión, y la ocasión no se le pudo presentar, porque el artista, en el fondo de todo esto, trabajaba con la inconsciencia, adulando no a la sociedad trabajo sino a la sociedad capricho, en forma de grandísimo señor Don Fulano, que me pagas y te adoro. De aquí resulta que los alardes de contemplación, achacados a la inmensa mayoría de las veces a un refinado gusto de la sensibilidad, son productos del aburrimiento y la desgana para estudiar y trabajar cosas que corresponden a sus tiempos. El trabajador creador es fuerte porque en su momento de acción realiza una creación. Esta creación tiene que tener alma y fisonomía propia, inconfundible con ninguna otra cosa.

Así como un río no se confunde con una montaña, ni la montaña con el árbol, la obra de arte realizada por el hombre ha debido de estar en el mismo plano. ¿Por qué no lo estuvo?

La razón de esto es: el artista en la historia está esclavizado por el tema, y el actual cree que no lo está, pero en el fondo no sucede tal cosa, pues sigue sometido al capricho particular del que encarga y

paga. Queda el artista que pasa hambre soñando con el esplendor del pasado artístico, sin tener en cuenta el presente que lo haría rebelde. A éste le mantiene la vanidad de la bohemia de lujo. Así resulta que el arte que sigue sugestionando a los hombres es el de la confusión espectacular de una sociedad que tiene muchos vicios de gran refinamiento, y, por lo tanto, está irremisiblemente hundida; tan hundida que lo más generoso y noble que se puede hacer es completar su hundimiento.

Hay que tener en cuenta una cosa que para mí tiene gran importancia: la gente que piensa y razona, en su mayoría «del campo pseudo intelectual», lo hacen en sentido clásico, es decir, como los esclavos de lujos.

La única misión que ha debido tener el arte ha sido la de superación personal del hombre; ella es la que lleva a los descubrimientos de utilidad para los demás hombres, y, por lo tanto, a caer de lleno en la abstracción, que es lo que empieza a cultivar el espíritu. Pero el espíritu personal no puede ser cultivado en la sociedad presente por estar montada a base de individualidades.

Para mi criterio, en la historia ha pasado una cosa monstruosa, y ha sido, confundir lamentablemente el movimiento espiritual con el económico. Esto pasó y sigue pasando en el presente por querer sostener un muerto vivo, que hasta los huesos los tiene con tumores.

Asusta pensar lo poco que debe la humanidad laboriosa, desde que el mundo está construido, a los artistas, poetas contemplativos y otras especies. No guarda relación con sus exageradas leyendas. Los artistas han sido unos hombres sin iniciativa propia, de puro origen; y los poquísimos que la tuvieron en la historia la han condicionado —con ingenio— para esquivar una posible persecución al atacar los vicios de su época.

Y es que cultivando artes tradicionales y populares se acae en verdaderas calamidades. El asco que le produjo a Goya toda la vida vanidosa española es el mismo que a mí me produce; yo no hago mujeres y hombres en escultura porque ya están hechos. Si lo hiciera, sería para explotar vanidades. Yo ni lo aprendí ni lo aprenderé. Las miserias de la gente humana tienen su teatro aparte.

cio de CNT no ya al arte llamado histórico, y por lo tanto muerto, ni al mal nombrado nuevo por decadente pero sí a ese otro que sin haber encontrado calificación aún —afortunadamente— existe en calidad innegable.

Hoy nos encontramos con un extracto de una conferencia dada en el Ateneo por el escultor Alberto cuya reproducción sacamos de la publicación A.P.A.A. (Revista de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura).

Ninguna prueba mejor podríamos dar de nuestro concepto que la transcripción de este trabajo. Hasta hoy no hemos visto que ningún artista o escritor haya dicho verdades tan claras y al mismo tiempo con un sentido tan revolucionario o mejor aún, proletario como el autor que con tanto gusto copiamos. No estará de más que los trabajadores lo lean, ya que ello les orientará en algo respecto a la falsa visión que aún es tan general con respecto a todo cuanto lleva el nombre de arte».

Tanto la presentación como el extracto de la conferencia no han sido publicados ni mencionados en ningún estudio sobre Alberto; Carlos Sambricio informa de su existencia en una nota a la edición de escritos de Luis Lacasa, (Luis LACASA: *Escritos, 1921-1931*, Madrid, 1976, p. 86). La revista valenciana *Nueva Cultura* menciona la publicación de un artículo de Alberto en la revista A.P.A.A. en enero de 1933, que sin duda coincide con el aquí reproducido (vid. «Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto». *Nueva Cultura*, Valencia, junio-julio de 1935 (n.º 5, p. 14).

El arte que yo admito es el que cultiva a la persona y la eleva cosas limpias, fuera de las costras del presente y del pasado.

Pero el arte de superación personal está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay cosas que me interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica.

Sin el triunfo de esta en el más perfecto orden mecánico, no es posible la revolución del espíritu. Es decir, para entrar de lleno en la revolución espiritual es necesario una cosa: todos los hombres y mujeres tienen que estar libertados; esto es posible si nos ponemos a trabajar todos en cosas útiles, y lo útil es trabajar en un laboratorio, taller, fábrica, campo; lo demás es empañarse en sí mismo.

Es lógico que una exposición de índole particular y de íntima espiritualidad cause la indignación o la indiferencia. Se sufre tanto en el presente, que lo más indicado es aturdirse y no pensar en nada. Así sucede que a los museos y exposiciones se va por aburrimiento y a matar el tiempo que nos sobra. Estos sitios no sirven más que cuando se está harto de cafés y de hacer piruetas en las calles; entonces es cuando se cae desfallecido y por no tener sitio donde ir se entra en la biblioteca o museo o en una conferencia cualquiera. La cuestión es ir tirando. En fin, sin darme cuenta me he metido en mí pequeño mundo.

La escultura tiene su vida propia, como todas las cosas naturales, y para que sea natural hay que crearla totalmente. Si estudiamos la historia del arte en cosas de volumen representativo y no por los escritos, que éstos son obra de intérpretes y de secretarios, vemos sencillamente que en los museos no se puede crear nada; estudiar, sí. La escultura hay que crearla fuera de la historia.

Aquí se plantea un problema: ¿se puede creer que una escultura que nace puede ir al asilo como un anciano, aunque este asilo se llame Museo de Arte Moderno? La escultura que nace tiene su juventud, que le da derecho a disfrutar de la vida al aire libre y correr su mundo. Con el tiempo y los años dirá la misma escultura en que sitio y cementerio quiere su enterramiento. Un museo nuevo es imposible; primero una nueva sociedad. Esta nueva sociedad es la encargada de retirar las obras de arte, pero después de que hayan vivido en ella.

¿No hay que darse cuenta de que para crear una obra de espíritu libre, tiene que tener quiénes la vi-

van por dentro y por fuera? A mi juicio, los museos de arte moderno están completamente desplazados. Lo único que cabe son centros de experimentaciones plásticas en todos, de todos los sentidos...

Una piedra puede abstraer al hombre, ya por su forma, por su peso, por el color y también por el sabor. Al ocurrir el hecho, surge el llamado principio de pasticidad en su forma abstracta, plasticidad sin espectáculo, sin deducción filosófica contemplativa, sino realidad en hecho, observación directa del objeto; esto conduce al cultivo personal en sentido plástico. Arte es plasticidad viviente, vida interior y exterior del que forma y del que observa en la naturaleza; y por lo tanto, caer lleno en el arte es superación personal»

ALBERTO

Dada la carencia documental sobre las actividades y el pensamiento de Alberto en los años de la efervescencia vanguardista madrileña y teniendo en cuenta el especial valor de su producción escultórica de esos años (por desgracia en su mayor parte perdida), creo que nos encontramos ante un documento revelador que conviene analizar detalladamente. El texto está publicado en un momento crucial en la vida del escultor y en una época crítica para la vanguardia nacional, cada vez más afectada por los debates sobre el compromiso político y la función social del arte nuevo.

Alberto ha comenzado en 1932 a realizar labores docentes como profesor de dibujo en un Instituto de Segunda Enseñanza en El Escorial²; ha conseguido por tanto una estabilidad profesional después de combinar durante muchos años sus actividades artísticas con el trabajo nocturno como panadero y el apoyo económico de amigos e instituciones públicas³. Se ha convertido en una de las figuras más conocidas en los medios vanguardistas, gracias a su participación en numerosas exposiciones y a su contacto cotidiano con los principales protagonistas de la renovación artística madrileña, un grupo variopinto que no ha adquirido la cohesión suficiente para estructurar un «movimiento» tal como se entiende a nivel europeo, pero cuyos integrantes mantienen constantes comunicaciones. No es de extrañar por tanto que en este marco de relativa consagración Alberto intervenga como conferenciante en el entonces prestigioso Ateneo madrileño. Lo que sí podría resultar extraño es que en esta situación Alberto abandone el trabajo escultórico, justo cuando cuenta con más medios (independientemente del tiempo que le restaran sus actividades docentes) y cuando el ambiente innovador espera más de él. Para explicar esta aparente paradoja, que ningún estudio crítico ha examinado con detenimiento y que sin

² Vid. *Alberto*. Catálogo de la exposición antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, mayo-junio 1970, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, p. 10.

³ Alberto recibe una beca de la Diputación Provincial de Toledo en 1926 (2.500 pts. anuales) que le permite abandonar su trabajo como panadero (Vid. Juan DE LA ENCINA: «Alberto el panadero». *La Voz*, Madrid, 16 de febrero de 1926, p. 1 y Valeriano BOZAL, «El escultor Alberto». *Revista de Occidente*, Madrid, enero de 1970 (n.º 82), p. 89. Participa en el Concurso Nacional de Escultura en los años 1927 y 1930; en el primero obtiene un accésit de 1.000 pts. La beca, el premio y la ayuda de sus amigos, en especial de Luis Lacasa, le permiten subsistir hasta 1932.

duda alguna es un fenómeno crucial para entender su posición artística, el texto reproducido más arriba nos viene como anillo al dedo.

Alberto no quiere (o no puede) esculpir. Este arte de superación personal que él persigue «está desplazado de nuestro tiempo». Consecuentemente, le interesa más otro tipo de dedicación, una actividad que para él parece estar irremisiblemente desvinculada del arte, algo de orden puramente «mecánico» cuya urgencia no permite entrar en complejas disquisiciones. ¿Escurre el bulto Alberto? ¿Es el arte para él un ámbito disociado de realización —de superación— personal que no se puede tocar? A la vista de su trayectoria personal y tal como se plantea en el texto, responder afirmativamente a estas preguntas sería absurdo; caeríamos en la misma simplicidad en la que cayeron algunos de los críticos militantes de los años 30. Mejor sería preguntarse: ¿qué es lo que quiere y no puede crear?

En la conferencia Alberto ofrece una extensa explicación de sus intereses artísticos, y es rotundo a la hora de utilizar un término más que manido en los debates del momento: «La única misión que ha debido tener el arte ha sido la que superación personal del hombre; ella es la que lleva a los descubrimientos de utilidad para los demás hombres, y, por lo tanto, a caer de lleno en la abstracción, que es lo que empieza a cultivar el espíritu». La palabra *abstracción* se repite en varias ocasiones, ocupando el lugar central en la definición del fenómeno artístico. Ahora bien, esta defensa de la abstracción debe ser considerada en su ámbito cronológico, y por su puesto nada tiene que ver con los movimientos abstractos de posguerra en sus diversas manifestaciones, en la medida en que para Alberto, como para tantos otros artistas abstractos del momento, la abstracción es una propuesta de intervención en la realidad, y no un último grito existencial o el residuo silencioso que certifica el desvanecimiento y muerte del arte.

No es necesario salir del texto de Alberto para aclarar esta cuestión: la abstracción para Alberto es, primeramente, síntesis y simplificación, sencillez y «limpieza», por oposición al retorcimiento, retórica formalista y «barroquismo» de la tradición representativa plenamente vigente en el arte español de esos años, pese a todas las tentativas renovadoras. Abstracción es, en segundo lugar, negación de los contenidos ideológicos codificados, de la temática y la propaganda: «el artista en la historia está esclavizado por el tema, y el actual cree que no lo está, pero en el fondo no sucede tal cosa, pues sigue sometido al capricho particular del que encarga y paga». Por último, el concepto de abstracción en Alberto está indisolublemente unido al de naturaleza: «Una piedra pue-

de abstraer al hombre, ya por su forma, por su peso, por el color y también por el sabor. Al ocurrir el hecho, surge el llamado principio de plasticidad en su forma abstracta, plasticidad sin espectáculo, sin deducción filosófica contemplativa, sino realidad en hecho, observación directa del objeto; esto conduce al cultivo personal en sentido plástico. Arte es plasticidad viviente, vida interior y exterior del que forma y del que observa en la naturaleza».

Pero, ¿qué paradoja es ésta en la que unos principios artísticos planteados para intervenir en la realidad (clarificación y síntesis de los mensajes, denuncia de la instrumentalización ideológica y defensa y respeto de la naturaleza) provocan el más absoluto de los silencios?

Poco antes de la fecha de la conferencia el crítico y pintor Francisco Mateos, antiguo amigo de Alberto, había publicado un artículo en «La Tierra», un periódico filanarquista, criticando su más reciente exposición, celebrada también en el Ateneo de Madrid bajo el título «Esculturas populares» y en la que el escultor daba a conocer sus nuevas piezas, considerablemente más abstractas que las anteriores. Mateos se queja de la «frialidad» y «falta de humanidad» de las obras de Alberto, y concluye advirtiéndole que «debe enterarse de dónde empieza y dónde termina el juego, y no tirar a voleo un temperamento privilegiado que él posee»⁴. No mucho después de la publicación de la conferencia de Alberto en «CNT» (es interesante constatar que sea de nuevo una publicación anarquista, y no socialista o comunista, la que se interesa por Alberto), en otro belicoso órgano de difusión cultural y política, la revista valenciana Nueva Cultura, esta vez de signo comunista, se publica una extensa carta «recomendatoria» redactada por Josep Renau y Francisco Carreño⁵. Explícitamente dirigida a Alberto, en ella se le pide que abandone las «reminiscencias pequeñoburguesas del individualismo, que os privan de la realización integral de la obra de creación artística» y que evidentemente identificaban con la abstracción: «Hay que dejar de hacer arte abstracto, porque éste solamente puede reflejar nuestra situación particularísima, nuestra curiosidad, nuestras distracciones autónomas, etc.». La corta y un tanto evasiva respuesta del escultor, publicada en el mismo medio poco tiempo después⁶, es por otra parte bien clara en un punto: «meteros a descifrar ahora, en plena batalla económica, si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios es, a mi entender, perder el tiempo».

Resulta evidente que hay variados intereses por utilizar el trabajo y el prestigio de Alberto en estos años previos a la guerra civil. Las presiones y llamamientos no parecen, pese a todo, obrar efecto en él, y las colabora-

⁴ Francisco MATEOS: «Esculturas populares de Alberto en el Ateneo». *La Tierra*. Madrid, 10 de diciembre de 1931, p. 2.

⁵ Vid. «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto». *Nueva Cultura*, Valencia, febrero de 1935 (n.º 2), pp. 3-5. El propio Josep Renau se hace responsable de la carta junto a Carreño en el prólogo a la edición facsimilar de «Nueva Cultura» (Josep RENAU, *Notas al margen de Nueva Cultura*. Topos Verlag AG, Vaduz, Liechtenstein, 1977, p. xxiii).

⁶ Alberto SÁNCHEZ: «Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto». *Nueva Cultura*, Valencia, junio-julio de 1935 (n.º 5), p. 13. Acompaña a la carta un extenso y muy crítico comentario de los responsables de la revista y otra carta dirigida a Alberto del pintor Antonio Rodríguez Luna: «(...) Mi solidaridad con los compañeros de Nueva Cultura, al pedirte que abandones esa posición de asceta cristiano, o de alquimista de las nubes y los campos castellanos (...)».

ciones con medios propagandísticos se cuentan con los dedos de una mano (y sobran)⁷. No es mi principal preten- sión, por otra parte, poner de manifiesto la existencia de manipulaciones políticas bien o malintenciona- das. Es indudable que nadie, ni siquiera los artistas más «comprometidos» del momento (por ejemplo Josep Renau o Antonio Rodríguez Luna, por citar dos casos claros) lo pasaron bien ante el progresivo deterioro social y político en la época republicana. Lo que me parece sig- nificativo en el caso de Alberto, y retorno así a la pre- gunta planteada, es el abandono, la radicalidad con que él expone un hipotético divorcio entre poética personal y lucha política; el desplazamientos desde la primera a la segunda le fuerza a vivir la misma contradicción que denunciaba: «Para mi criterio, en la historia ha pasado una cosa monstruosa, y ha sido, confundir lamentable- mente el movimiento espiritual con el económico». Y se- guidamente: «Sin el triunfo de esta (la revolución eco- nómica) en el más perfecto orden mecánico, no es posi- ble la revolución del espíritu».

Alberto no puede pactar. Algunos pudieron hacerlo, superon conciliar la creatividad individual con un pro- yecto o una crítica social; para otros (Dalí es el caso más evidente) el problema no existía, ya que la lucha política y la revolución social eran sólo epifenómenos inútiles de una realidad más profunda, eterna y perdurable, casi geo- lógica. Para Alberto en cambio, la actividad artística es imposible porque la contradicción paralizante está pre- sente en el mismo seno de su poética; sólo hacía falta un aumento de la presión social, el fracaso de sus exposi- ciones⁸ y la extensión de misivas amenazantes para que el artista se rindiera. Los elementos en tensión se expo- nen entonces enfrentados en una misma página, en una misma conferencia.

Y en una misma obra. Vista globalmente, toda su pro- ducción original confronta dos interpretaciones del mun- do: la visión sintética e ideal de poderosos organismos verticales que vencen todos los ataques y resistencias ca- racteriza sus esculturas (el tótem del 37 en París es un ca- mino castellano levantado hasta tocar el cielo); esta obra tridimensional es la defendida en la conferencia, al tiem- po que se niega su realización. Pero otra visión terrible, torturada y monstruosa aparece en la mayor parte de sus dibujos, fragmentos retorcidos, obras casi barrocas pe-



Fig. 1. Escultura de horizonte, hacia 1930. Obra destruida.

se a la identificación que él hiciera entre lo barroco y el mal. Prácticamente desde el comienzo de su dedicación al arte esta cara oscura de la creación ha acompañado al artista: «Me decidí por hacer dibujos en movimiento y vida real en sus propios sitios, escenas de trabajo, cómo se divierten los domingos los obreros, sus bodas, bautizos y entierros. El hacer esto me costó bastantes disgustos con las personas y los grupos que yo dibujaba. Después di en hacer cabezas de hombres y mujeres, que reflejaban los vicios: los sifilíticos, los tuberculosos, las

⁷ El único trabajo específicamente «propagandístico» de Alberto que conozco es una ilustración (fig. 7) aparecida en la revista madrileña «Octubre» en el número de octubre-noviembre de 1933, p. 24. Se trata de una especie de cabeza de medusa con una chistera en la que aparece escrita la palabra «capitalismo»; las serpientes sostienen en sus fauces ejemplares de las principales publicaciones «burguesas» del momento: *El Sol, La Voz, Luz, La Libertad, La Tierra, El Liberal, Herald (de Madrid), Informaciones y Ahora*. En la esquina inferior derecha se lee el siguiente comentario: «¡Trabajadores! Este monstruo, propagador de mentiras y calumnias contra la Unión Soviética, crea la confusión, preparando el fascismo y la guerra. Morirá si vosotros le aplastáis la cabeza. (*ABC, El Debate y La Nación* no se incluyen aquí, porque su marcada posición reaccionaria no deja lugar a dudas)». Es la única incursión de Alberto en la propaganda, pero ello no quiere decir que los contenidos políticos sean ajenos a su obra; dos ejemplos espléndidos de compromiso político (en el más amplio sentido) son sus «Dibujos Políticos» aparecidos en *Nueva Cultura* en el número de marzo-abril de 1936 (p. 6) y, por supuesto, su escultura más famosa, «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella» (fig. 6).

⁸ Cfr. Pablo NERUDA: *Obras Completas*, Tomo II. Losada, Buenos Aires, 1968, p. 1123 («El escultor Alberto Sánchez»): «Por aquel entonces y en Madrid, Alberto hizo su primera exposición. Sólo un artículo compasivo de la crítica oficial lo ponía en la trastienda de la incompre- nsió española, en la cual, como en una bodega, se amontonaban tantos pecados. Por suerte, Alberto tenía hierro y madera para sopor- tar aquel desprecio. Pero lo vi palidecer y también lo vi llorar cuando la burguesía de Madrid escarneció su obra y llegó hasta a escupir sus esculturas». Neruda llega a España en 1934, pero reside en Madrid solamente en 1935-36: es probable que el poeta se refiera por tanto a la exposición individual de Alberto celebrada en los locales madrileños de los A.D.L.A.N. (Amigos del Arte Nuevo) en abril-mayo de 1936, y no a su primera exposición, como escribe.

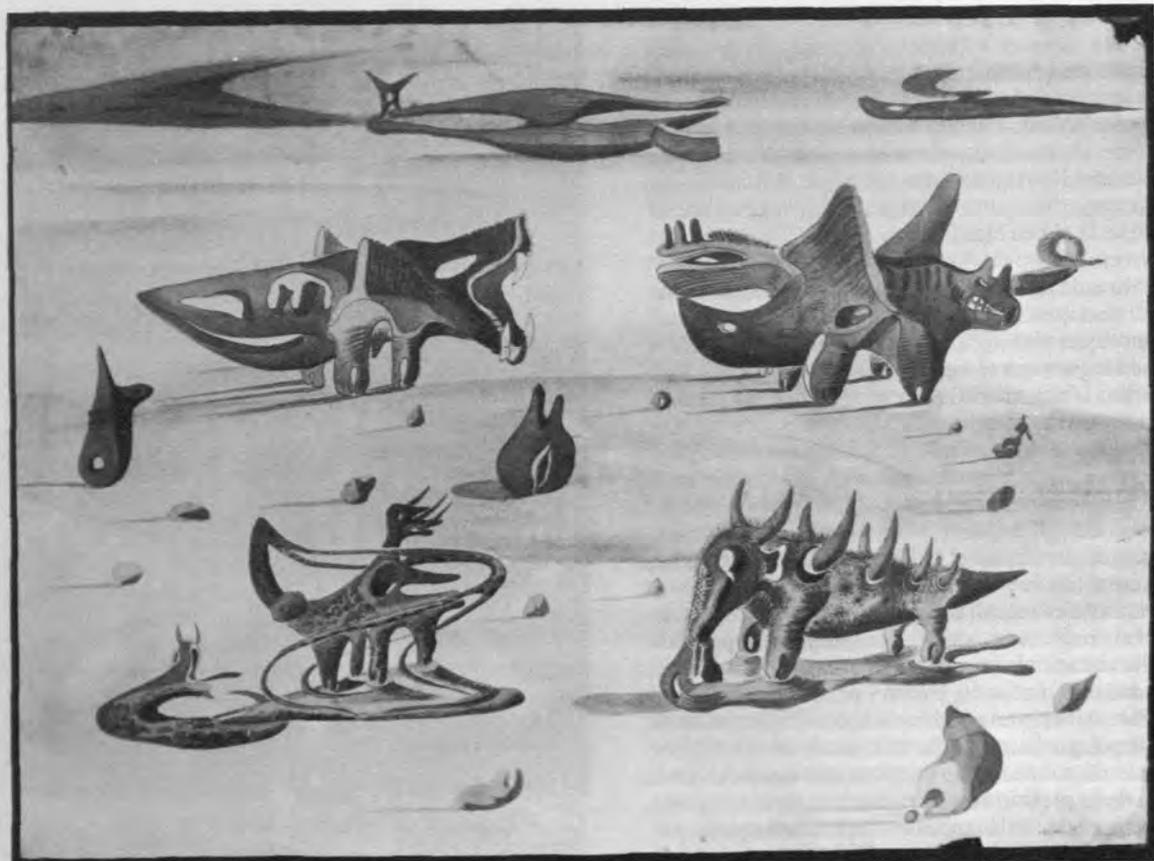


Fig. 2. Dibujo, entre 1932 y 1936. Biblioteca Nacional (Madrid), Sección de Bellas Artes.

caras de hambre, los mendigos y las fisonomías de las caras prostituidas. (...) No es cosa de explicar ahora como fui a parar a una galería del Hospital de Atocha; lo cierto es que me encontré con toda la realidad y silencio ante un túmulo de mármol blanco y sobre él un cadáver de hombre de unos 35 años envuelto en una sábana blanca; la cabeza estaba al descubierto, los ojos abiertos con energía miraban muy lejos, la boca abierta como si quisiera decir algo. Abri la carpeta y me puse a dibujar con tal tesón que no me daba cuenta de las horas que pasaban; un celador vino a decirme que tenía que marchar. Me fui al café y allí di color a la cabeza que era de tamaño natural, con una tableta de acuarela ocre y café con leche. Salió tan feroz que no se la podía mirar»⁹. Esta

contradicción genérica entre esculturas y dibujos puede corroborarse de igual modo en el seno de una misma obra. Una escultura de Alberto es a la vez una incomprensible y rotunda afirmación vertical (una propuesta optimista) y un conjunto de vacíos, perforaciones y heridas (un grito de desesperación). No logra nunca convertirse en lo deseado: las piezas pensadas como monumentos-tótem colectivos han sido destruidas o se han convertido en objetos artísticos museificables¹⁰ y, como él mismo dice, «a los museos se va por aburrimiento y a matar el tiempo que nos sobra». «La escultura hay que crearla fuera de la historia»: ¿Qué podía esperar entonces Alberto de la escultura en un momento en que la historia se convertía en apisonadora?

⁹ Fragmento de una carta dirigida a Luis Lacasa en 1958 e incluida en la recopilación de escritos autobiográficos de Alberto (Alberto SANCHEZ: *Palabras de un escultor*. Fernando Torres, editor, Valencia, 1975, pp. 21-23). Hace referencia a los dibujos que el escultor realizaba en 1923-25.

¹⁰ Curiosamente, Alberto acababa de vender una escultura al Museo de Arte Moderno poco antes de la fecha de la conferencia. La «Maternidad», hoy en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es la única escultura que Alberto vendió en vida. Formaba parte de un proyecto escultórico mucho más ambicioso, el «Monumento a los niños», presentado por Alberto al Concurso Nacional de Escultura de 1930; lo que hoy contemplamos no es más que un fragmento «museificable» de una obra de pretensiones mucho más amplias. Por otra parte, resulta descorazonador ver cómo una parte importante de las obras conservadas de Alberto han servido para realizar vaciados en bronce años después de su muerte, perdiendo sus cualidades «matéricas» y sus complejas implicaciones monumentales. Muchas de ellas figuran como obras originales (al menos no se especifica lo contrario) en exposiciones y colecciones públicas y privadas.



Fig. 3. Figura rural. Toro bramando en su soledad, hacia 1930. Paradero desconocido.

Un dibujo (Fig. 2) conservado en los fondos de la Biblioteca Nacional¹¹ fue realizado en algún momento en los años que siguieron a esta conferencia, durante su estancia en El Escorial hasta 1936. La obra se diferencia de la mayor parte de su producción bidimensional anterior en varios aspectos: en primer lugar por su tamaño (46 × 62 cm.), muy superior al habitual en los dibujos conservados, que más bien parecen ser pequeños apuntes en hojas de cuaderno o cuartillas; por estar cuidadosamente coloreada y acabada con diversos pigmentos (acuarela y aguada, lápiz y pluma, lápiz de color difuminado) y por describir un ámbito espacial con figuras frente a la acostumbrada objetualidad de los apuntes precedentes. Se trata por tanto de una obra «mayor» en el conjunto de los trabajos de Alberto, aunque no tengo noticias de que fuera presentada en exposiciones ni hay la más mínima mención de su existencia en los documen-

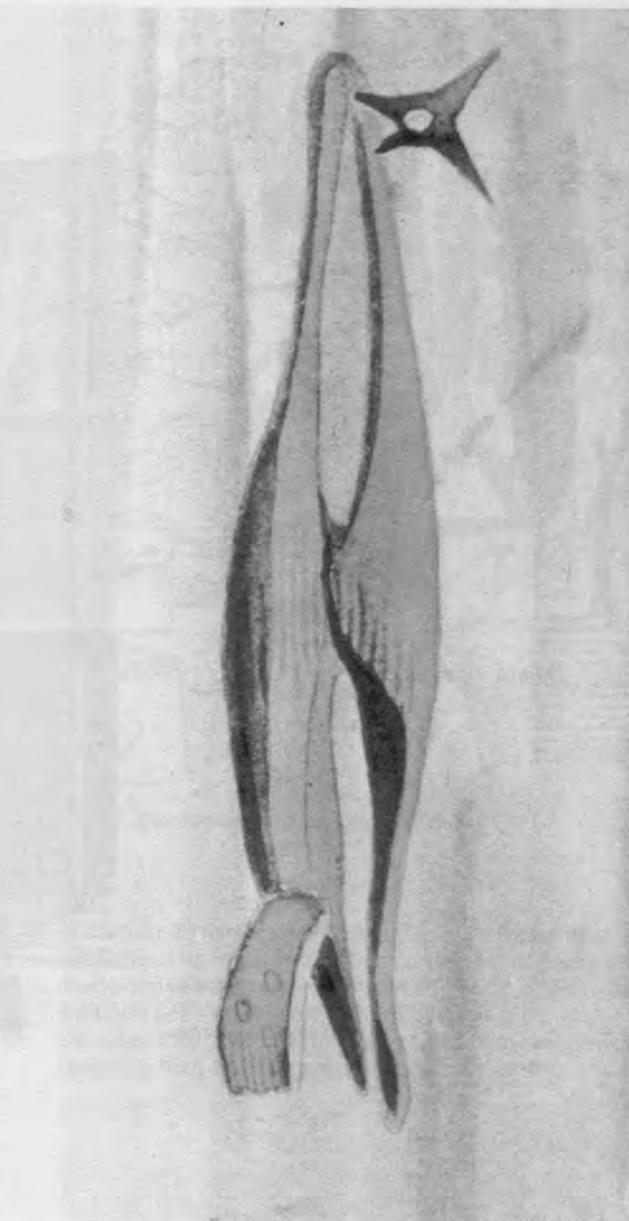


Fig. 4. Detalle de la figura 2.

tos¹². Un obra «mayor» de ese «pequeño mundo» desconocido, personal y atormentado que el rigor moral de Alberto se negaba a descubrir.

¹¹ El dibujo ingresó junto con otras obras bidimensionales de Alberto en los fondos de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional el 23 de junio de 1943, procedente del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, según recibo con número 1818. El acceso a la obra me ha sido facilitado amablemente por la directora de la Sección, Dña. Elena de Santiago; desgraciadamente, el resto de los dibujos mencionados en el mismo recibo no han sido localizados, y se desconoce su paradero actual. Probablemente se trata de un conjunto de trabajos evacuados por los soldados del Batallón Republicano de Artes Blancas en 1936 entre las pertenencias de Alberto en su domicilio de la C/. Joaquín M.^a López, tal como informa Enrique Azcoaga (Vid. Enrique AZCOAGA: *Alberto*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977, p. 29).

¹² Alberto expuso dibujos en varias ocasiones entre los años 1924 y 1936. Entre los conocidos, los más cercanos al aquí comentado son los que presentó en junio de 1931 en el Ateneo de Madrid, en una exposición junto a obras de Benjamín Palencia (fig. 5). Fueron reproducidos en la revista «Blanco y Negro» (Vid. Manuel ABRIL: «Alberto y Palencia». *Blanco y Negro*. Madrid, junio de 1931 (N.º 2089).



Fig. 5. Dibujo, hacia 1931.



Fig. 6. El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, 1937. Paradero desconocido.

Sobre un desolado paisaje sin horizonte, coloreado en tonos ocre y grises, cuatro formas monstruosas sufren una ensimismada y turbulenta mutación; son seres a la vez orgánicos y minerales, recubiertos de manchas, pelos y cuernos, exhibiendo sus lenguas y sus dientes, retorciéndose entre sus propios vacíos, devorándose a sí mismos, gritando. Seres salidos de la tierra, enraizados en mesetas o cerros testigo, seres que no han conseguido ponerse en pie y elevarse hacia el cielo. La violencia interna de estos monstruos, su organicidad y materialidad, supera con mucho cualquier referencia a obras con-

temporáneas del entorno de Alberto, a los esqueletos, insectos y fósiles de Benjamín Palencia, o la serie de cuadros que Maruja Mallo ha expuesto en París en 1932, titulada «Cloacas y campanarios»¹³. En España y por estas fechas, solamente Dalí ha llegado a reflejar tal grado de angustia y violencia en la identidad de un ser. Es muy probable que el carácter matérico, geológico, y la iconografía biológico-mineral de este dibujo deben bastante a la poética común que un grupo de artistas madrileños, al frente de los cuales se encontraban Lorca y Dalí, habían inventado años antes en la Residencia de

¹³ Vid. José CORREDOR MATHEOS: *Vida y obra de Benjamín Palencia*. Espasa Calpe, Madrid, 1979 y Lucía GARCÍA DE CARPI: *La pintura surrealista española (1924-1936)*. Istmo, Madrid, 1986, pp. 170-171.

Estudiantes, y a partir de la cual Dalí conformaría sus obras lorquianas y Lorca sus dibujos dalinianos¹⁴. Más palpable aún es la deuda que Alberto muestra aquí con su artista-mito preferido, Pablo Picasso, en especial con el Picasso de las crucifixiones y esculturas biomórficas, que el escultor debió conocer a través de las reproducciones y comentarios que le facilitaba su amigo Benjamín Palencia tras sus repetidos viajes a París. Alberto sobrepone a estas influencias su formación como escultor. Convierte las figuras en entidades con pretensiones tridimensionales, bien perfiladas, levantadas monumentalmente en un espacio cotidiano para él, el páramo castellano. De hecho, algunos de los rasgos de estos seres guardan relación con esculturas precedentes, aunque aquí no aparece el proceso de síntesis y depuración formal presente en *Animal espantado en su soledad* o *Figura rural. Toro bramando en su soledad* (Fig. 3), dos ejemplos tridimensionales cercanos¹⁵. Incluso en este dibujo Alberto es sobre todo un escultor, el escultor que no puede ser en la realidad, un escultor menos «abstracto» y «comprometido» que en sus obras tridimensionales, a las que exigía responsabilidad moral, compromiso y utopía.

Pero sobre todo, un elemento más llama nuestra atención en este dibujo escultórico, algo que me permite reafirmar la tesis «contradictoria» que sobre la poética de Alberto he expuesto más arriba. La imagen presenta en la parte superior, en un segundo plano, dos formas alargadas horizontales. De las dos, la mayor (Fig. 4), más a la izquierda, centrada en la composición, tiene adherida en un extremo un apéndice estrellado. Alberto, como sabemos, declaró al hablar de sus esculturas que él «no hacía más que levantar esas formas de la tierra»¹⁶. Pues bien, esta forma todavía sin levantar es el camino que conduce a una estrella que Alberto presentará poco después en el Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937 (Fig. 6). En plena guerra civil, el escultor encomendará al pueblo español la labor de izar este camino que en el dibujo aparece relegado en un segundo plano, tumbado e inerte, paralizado ante el es-

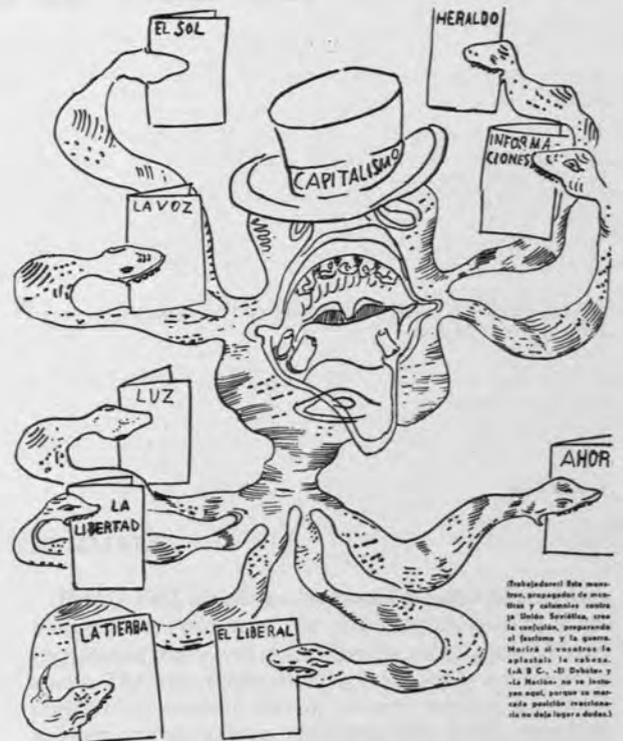


Fig. 7. Ilustración en la revista «Octubre», 1933.

pectáculo de formas retorcidas y anatomías peludas y dentadas. Desgraciadamente para Alberto, la guerra no acabó con la liberación de un pueblo, ni siquiera con «la solución del hambre en España y el trabajo de todos». Décadas más tarde, la ulterior revolución económica tampoco hizo posible una revolución de espíritu.

¹⁴ Alberto fue amigo de Federico García Lorca y colaboró con él realizando decorados y figurines para el Teatro Universitario La Barraca. La relación con Dalí y otros miembros de la vanguardia madrileña es difícil de precisar ante la carencia de informaciones documentales concretas, pero es indudable. Los dos principales compañeros de Alberto en Madrid, Rafael Barradas y Benjamín Palencia, fueron personas muy cercanas al poeta granadino y al pintor figuerense.

¹⁵ Las dos obras, hoy perdidas, aparecen reproducidas fotográficamente en «Blanco y Negro» (n.º 2117, Madrid, 20-XII-1931).

¹⁶ Vid. Alberto SÁNCHEZ: *Palabras de un escultor*. Fernando Torres ed., Valencia, 1975, p. 46.

París y 1902: Un año en la vida del escultor Miguel Blay

Luis Estepa
Pilar Franco de Lera

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

París y 1902, un año en la vida del escultor Miguel Blay, trata de la edición de la agenda que llevó el artista en tal lugar y fecha. Dicho texto va precedido por un estudio preliminar. Se completa con un apéndice final que comprende varias listas de clientes, artistas, artesanos y talleres auxiliares, miembros de la familia, fotógrafos, modelos y otras personas cuya identidad, por el momento, permanecerá indeterminada. Los apellidos van alfabetizados. También se ha añadido una porción de la biblioteca de Blay. Los apuntes de la agenda se realizaron a diario.

El objetivo del estudio preliminar ha sido describir la relación entre el proceso productivo del escultor y su clientela. Esta se compuso de personajes de clase alta: aristócratas, políticos del ala conservadora y millonarios vascos, que pagaban a título privado lo que luego, en algunos casos, serían monumentos cívicos. Trinidad Iturbe merece particular atención. Fue una destacada mecenas y una pionera en el renacer de las artesanías.

SUMMARY

París y 1902, un año en la vida del escultor Miguel Blay, includes the edition of the artist logbook, kept in the mentioned place and date, introduced by a preliminary study. The edited document is followed by an appendix containing several lists of clients, artists, auxiliary workers and workshops, photographers, family members, artist models and other people that, by now, will remain unidentified. All the names are alphabetically ordered. There is also listed a fragment of Blay's private library. The records were kept daily.

The aim of the preliminary study has been to describe the relations hip between the sculptor's works and a specific kind of clients: aristocrats, conservative politicians and basque millionaires paid for sculptures that, in some cases, became later civic monuments. Among them, Trinidad Iturbe deserves particular attention. She was a distinguished art sponsor and a pioneer in the folk crafts revival movement.

INTRODUCCION

Con el fallecimiento del escultor Miguel Blay Fábregas¹, el 22 de enero de 1936, sus dos hijas quedaron al cuidado y custodia del ya ocioso taller, donde se guardaba un apreciable legado de obras, bocetos, libros y do-

cumentos. Pero al morir el pasado año de 1990 la sola hija sobreviviente, se deshizo por fulminante venta el conjunto que ambas hermanas habían mantenido casi intacto. Que se sepa, sólo unos pocos dibujos habían pasado al Casón del Buen Retiro a título de adquisición.

¹ Una aproximación a la bibliografía sobre Miguel Blay sería la siguiente. OBRAS DE CARACTER GENERAL: BENEZIT: *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, 1952, Tomo II. A. CIRICI PELLICER: *El Arte modernista catalán*, Barcelona, 1951. ENCICLOPEDIA ESPASA-CALPE: «Miguel Blay y Fábregas» (Apéndice 1936). R. FARALDO y E. PÉREZ COMENDADOR: *Marceliano Santamaria, Aniceto Marinas y Miguel Blay*, Expos. Nal. BB.AA., 1966. ELÍAS FELIU: *Escultura Catalana Moderna*, Vol. II, Edit. Barcino, Barcelona, 1928. J.A. GAYA NUÑO: *Escultura Española Contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957. M.^a E. GÓMEZ MORENO: *Breve Historia de la Escultura Española*, Madrid, 1951. J.L. INFESTA MONTERDE: *Un Siglo de Escultura Catalana*. A. HEILMEYER y R. BENET: *La Escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, 1928. LUIS HOURTICQ: *Historia de la Escultura*, Madrid. J.F. RAFOLS: *El Arte mo-*

De resultados de la almoneda, una turbamulta de objetos que el comprador juzgó de menor importancia amanejó en sucesivas tandas dominicales por el Rastro de Madrid. Alguna buena caja de palillos del escultor, paquetes de postales dirigidas al matrimonio Blay, hebillas de fantasía, floreros, porcelanas en nada excelentes, japonesías, etc. Mezclada con el aluvión de quincalla, se coló un objeto de verdadero interés: la agenda del escultor correspondiente a 1902 (Figs. 1, 2 y 3). Y no es la única. Su estudio con cierto detenimiento, sin duda que merece la pena. No tanto por la endémica carencia de escritos autobiográficos que aqueja a las bellas artes y letras españolas —lo que ya sería un considerable mérito— sino por el propio contenido de los apuntes. Su valor dimana de la propia selección de hechos realizada por el propio Blay, que tiene carácter estructural. Lo recogido es lo que el interesado consideró importante para la práctica de su arte. Y también una herramienta capaz de aglutinar y ordenar en sucesión temporal las diversas fases del ejercicio de la profesión.

Por una vez nos vemos libres del fárrago de especulaciones y nos enfrentamos con lo directo del acontecer.

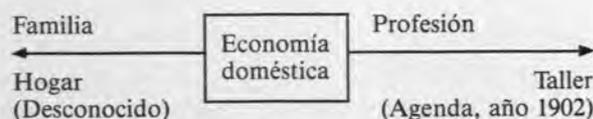
UN DOCUMENTO QUE DEFINE UN MODO DE VIDA

Sin embargo, la lectura de la secuencia diaria de hechos no produce en el lector una idea clara del conjunto de los elementos puestos en juego, ya que son muchas y superpuestas en el tiempo las cosas que hay que combinar desde que se encarga y concibe una obra hasta que se entrega al cliente; y aún menos proporciona el documento la imprescindible valoración de los hechos que se suceden. No se percibe la dinámica del proceso. E igual ocurre a personas y acontecimientos que aparecen y se esfuman con el cambio de fecha en la agenda. Se impone, por tanto, la necesidad de establecer una serie de prioridades que nos permita comprender el mecanismo que subyace al funcionamiento de un día a día que a primera vista se diría trivial y, cuando no, incoherente hasta lo caótico; pues hay objetivos, intenciones y necesidades más o menos explícitas.

El primer golpe de vista a la agenda de Blay nos permite asegurar con verdad que, aunque su dominio es de índole profesional, su contenido está integrado en el conjunto más amplio de una economía doméstica.

Nada de novedoso hay en una integración así. Miguel Blay mantenía un taller, entre otras razones quizá no tan

prosaicas, para mantener su hogar, esposa e hijos. El documento que se presenta, fruto de la división del trabajo entre sexos, corresponde a la parte tradicionalmente asignada al varón. Pero hay puntos de contactos. En los apuntes también aparecerá Miguel Blay ocupándose de comprar vino a granel, que él mismo embotella, a un monsieur Coudran (20, I), de dar el debido corte de pelo a la prole o de pagar al zapatero remendón (14, I). Otros negocios, como el de la compra del carbón (26, I) serían comunes a casa y taller. Carecemos de la parte contable dedicada al mantenimiento del hogar, si bien no se diferenciaría de cualquier otro de clase media. A tenor de lo dicho, la organización económica global, sería del modo siguiente:



Pero un análisis minucioso de los apuntes realizados nos demuestra que, aunque el propósito inicial era llevar un libro diario donde se reflejaran los gastos e ingresos del taller, junto con el importe sin desglosar de los gastos de la casa, que es lo que se consigue con fórmulas del tipo de *Para la casa, mantenimiento y facturas pagadas por Berthe*, (Notas, V), lo cierto es que como documento contable es bastante incompleto y sólo se ciñe a la economía del propio Miguel Blay en tanto que escultor, con algunas referencias más o menos aisladas a lo doméstico. Sin duda que el objetivo indispensable era controlar la economía del taller. Pues sí que hay rigor y consistencia en esa clase de anotaciones.

La idea de conjunto que se desprende de la lectura del año completo es que Miguel Blay, allá por 1902, no era un hombre rico. La compra de un pantalón de segunda mano a un marqués (29, I), el empeño de dos medallas de oro (15, XIII) en el Monte de Piedad —seguramente reducciones de las realizadas por él para el puerto de Bilbao adquiridas a título de regalo oficial— más la necesidad de realizar un apunte para un gasto tan insignificante como el de satisfacer un imperativo fisiológico, *pipí: 0,10* (16, XI) hacen pensar en una economía más bien débil. Esta sospecha parece confirmarse por el hecho de que Blay no posee una fuente de ingresos periódicos. Cuando necesita dinero convierte una cantidad de pesetas a francos. Otro rasgo, por defecto, es la ausencia de concurrencia a diversiones. Con la sola excepción de

dernista en Barcelona, Barcelona, 1943. J.F. RAFOLS: *Modernismo y Modernistas*, Barcelona, 1949. J.F. RAFOLS: *Diccionario biográfico de artistas catalanes*, Tomo I, Barcelona, 1953. Elías TORMO: *La escultura antigua y moderna*. Emil WALDMANN: *Historia del Arte*, Labor, Tomo II, Barcelona, 1944. REVISTAS: Eugenio D'ORS: *Nuevo Glosario*, t. I, p. 883. *Forma*, 1904. *Forma*, 1907. José FRANCÉS: *El Año Artístico*, 1916, 1920, 1923, 1925. *Ilustración Catalana*, Barcelona, 23 noviembre 1903. *Ilustración Catalana*, 12 mayo 1907. *Museum*, 1912, n.º 5. *Museum*, año 1914, n.º 10. Miguel OLIVA PRAT: *Revista de Gerona*, n.º 38, 1967. E. SERRANO FATIGATI: *La Ilustración Española y Americana*, 30 julio 1913. PERIODICOS: J. BLANCO CORIS: «En el estudio de Miguel Blay», *El Heraldo de Madrid*, 12 abril 1919. «El Cristo de Miguel Blay», *La Esfera*, 12 abril 1924. «La exposición de Barcelona», *La Esfera*, 13 julio 1918. «Mesoneros Romanos, obra de Miguel Blay», *La Esfera*, 9 enero 1915. «Rostros Españoles, Miguel Blay», *La Esfera*, 14 junio 1924. «Augusto Rodin», *La Esfera*, 1 Diciembre 1917. Alfredo OPISO: «Regionalismo Catalán», *Nuevo Mundo*, 2 de junio 1904. *Nuevo Mundo*, 26 de abril 1899. *Actualidades*, 21 de mayo 1908. Santiago ALCOLEA: «Miguel Blay, escultor», *Diario de Barcelona*, 9 julio 1966. Juan CORTES: «El Escultor Miguel Blay», *La Vanguardia Española*, 9 Octubre 1966. Joaquín PLA CARGOL: «Miguel Blay, insigne escultor obtense», *Diario de Barcelona*, 10 septiembre 1966. Carmen SALA: «El Escultor Miguel Blay», *Los Sitios de Gerona en 1966*, Olot.

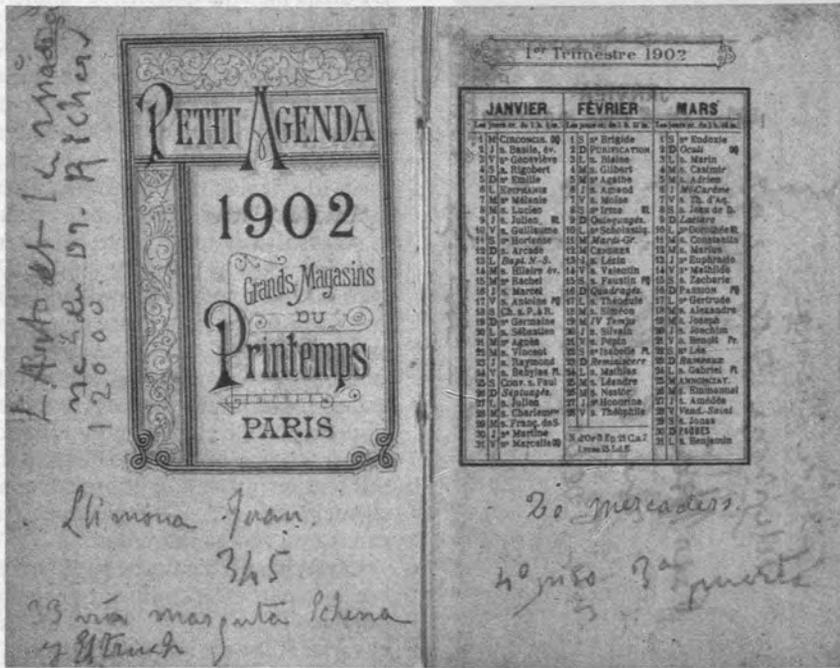


Fig. 1. Agenda de 1902.

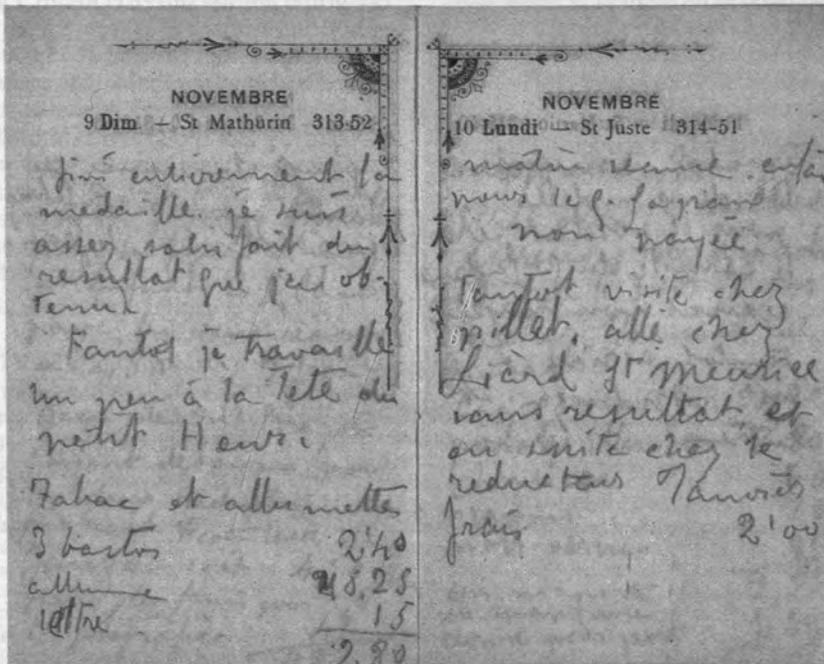


Fig. 2. Agenda de 1902.



Fig. 3. Agenda de 1902.

la visita a exposiciones artísticas y la asistencia a una sesión de guñol (22, IX), la vida del escultor de Olot está dominada por el trabajo. El ocio apenas le es conocido.

Así, la actividad profesional a lo largo del año se va alternando entre el taller de París y tres salidas a España para tratar de encargos con clientes y proveedores; como es el caso del fundidor Masriera i Campins (10 al 15, II)², cuando marcha a Barcelona. Por las notas apenas se diría que hizo otra cosa que visitarle. El detalle de los tres viajes es como sigue. Pero el primero, que se efectuó en febrero, fue así: 5, salida de París a Barcelona. 17, salida a Madrid. 22, llegada a Bilbao. 24, salida a París 25, llegada a París a las 8,30 de la mañana.

La siguiente salida tendrá que ver con la inauguración del puerto de Bilbao y el encargo que previamente reci-

be Blay el 18 de agosto de realizar una medalla que recuerde a la posteridad la colocación de la última piedra. De dicha medalla también se fundieron versiones reducidas en otros metales. Al menos, en bronce y en plata. Este rasgo es lo que me hace sospechar que se hubiera tirado otra de más categoría, áurea, con toda probabilidad. En las notas dedicadas al acto de la inauguración del puerto por los reyes de España (2 al 11, IX)³ se rompe el telegráfico estilo de los apuntes, para volverse expresivo: «He sido presentado a D. Enrique Aresti, el cual ha sido muy amable insistiendo en que me encuentre en la ceremonia de mañana, porque hará todo lo posible para presentarme a Su Majestad (6, IX). La Reina muy, pero que muy amable recordando el busto de Piedita y preguntándome cuando me determinaría a instalarme en Madrid (7, IX)». Se diría que se quiere conservar la emoción del momento. No se volverá a encontrar otra vez en el librito de memoria otro arranque similar. Ni siquiera cuando el matrimonio Blay celebre con champán el séptimo aniversario de su matrimonio (29, XI). Sus sentimientos están sintonizados a la jerarquía de la clientela, más que a otras personas o instancias más cercanas a su propia intimidad.

Las fechas cardinales de su viaje a Bilbao en septiembre, se repartieron conforme al siguiente programa: 1, salida de París a las 18,19 de la noche. 2, llegada a Bilbao a las 8,35 de la tarde. 8, Viaje a las Arenas. 10, idem. 11, salida de Bilbao. 12, llegada a París.

Ya a pique de acabar el año, Blay se encaminará de nuevo a Madrid. En esta ocasión será para presentar el boceto del monumento al rey Alfonso XII, en señal de agradecimiento por haber terminado las guerras carlistas, grupo hoy día sito en el Retiro. La obra es bien acogida y Blay recibirá 25.000 pesetas en concepto de anticipo sobre un importe total de 75.000 en que se ha tasado la ejecución del trabajo. Este encargo tenía un intenso carácter institucional. A comienzos de 1903 *Blanco y Negro*³, y éste sí que es un síntoma, se quejará de la parsimonia con que completa el monumento: «Al modo de aquellas novelas que hace treinta años componían los literatos en cuadrillas o sociedad para publicarlos por entregas, va saliendo a pedazos el monumento a Alfonso XII de los estudios de diferentes artistas⁴».

La salida a la capital también será motivo de visitas y encuentros con la clientela. En líneas generales, el tiempo se distribuyó del siguiente modo: 16, salida de París, a las 10,23 noche. 18, llegada a Madrid, a las 7,30 mañana. 23, llegada a París, a las 5,30 mañana.

Por carta a Sorolla conservada en el archivo de su casa-museo de Madrid, podemos afirmar que el taller y la vivienda de Miguel Blay, se encontraba en el número 5 del Passage Saint-Ferdinand, en la localidad de Neuilly-

² La firma Masriera i Campins fue creada por Frederic Masriera i Canoveus en 1892. Produjo una gran parte de las figuras de bronce destinadas a los monumentos de España e Hispanoamérica. Dentro de la línea de las artes decorativas difundió a nivel internacional figuras y apliques menores tanto de bronce como de forja. En los anuncios se autodenominaban «editores de escultura». V. Francesc FONTBONA, y Francesc MIRALLES: *Del Modernisme al Noucentisme*, vol. II, Ediciones 62, Barcelona 1985, p. 56.

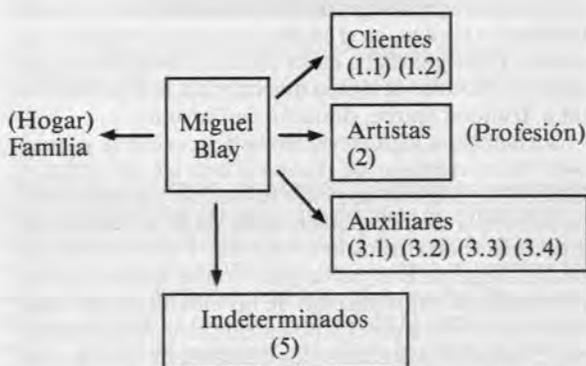
³ El veraneo de los reyes fue cubierto por *Blanco y Negro*, a partir del 23 de agosto de 1902.

⁴ De fecha de 10 de enero. Antecedentes del proceso de elaboración del monumento se encuentran en los números correspondientes al 8 y 29 de junio de 1901. En el ejemplar correspondiente a esta última fecha, se encuentra el boceto del monumento ganador, firmado por Grasses.

Seine, aunque por el mismo documento tenemos noticias de otro domicilio anterior, todavía sin determinar.^{4 bis} Ciertas alusiones a trabajos en el jardín realizados por Blay en primavera (9, IV; 16, IV) apuntan a una vivienda unifamiliar. Sin duda, el tipo de habitáculo más idóneo para albergar un estudio de escultor.

DESCRIPCIÓN DEL MEDIO SOCIAL DE BLAY

Estaba constituido por españoles en su inmensa mayoría. Su propia situación de artista en París debe entenderse en función de proyectar su obra sobre un público de y en España. Afinando el primer esquema expuesto, y ordenando el centenar bien corrido de nombres que jalona el flujo del año 1902, se puede establecer el siguiente diagrama de relaciones, de relaciones sociales.



Los números entre paréntesis corresponden al número 2 del Apéndice (Censo de Personas y Entidades Citadas) y remiten a los epígrafes correspondientes.

Con la excepción del matrimonio Vinardell, a quienes visita con no demasiada frecuencia, no hay vestigios que permitan reconocer una relación con predominio del afecto.

El comentario de Blay a uno de esos encuentros (6, V): «*pasan muchas penas, han llorado mucho*», nos ponen en la pista del tipo de vida que sobrellevaba un exiliado catalán de entonces: el propio Artur Vinardell y Roig⁵ (La Bisbal d'Empordá, Baix Llobregat, ? - Gerona, 1937), pero también de cierto grado de intimidad entre ambos. Su exilio en París duró de 1887 a 1925. A su regreso a España fundó la Biblioteca Municipal de Gerona. En el ínterin se ganó la vida traduciendo del francés textos médicos, tarea en la que llegó a ser especialista. Por los días en que trató a Blay dirigió «Cataluña-París» (1903-1904), la revista portavoz de Centro Calatán en la capital francesa. En 1905 se encargará de pilotar otra publicación periódica: «Paris Quichotte».

Otros tres nombres de escritores aparecen consignados, y los tres son periodistas de tendencia conservadora. De Alfredo Escobar, marqués de Valdeiglesias, trataremos luego; pero de Alejandro Saint Aubin⁶ ya podemos decir que desde 1901 militaba en el Partido Demócrata de Canalejas tras su ruptura con Sagasta. Tuvo como compañeros a periodistas como Francos Rodríguez y a letrados como Pedro Gómez de la Serna.

Por último, Antonio Cánovas-Vallejo (21, XII), crítico de arte⁷, que en 1908 compiló con excesiva parquedad unos *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños en el siglo XIX*, desaparece en la fugacidad de un solo encuentro. Que era un nuevo contacto con nuestro artista se infiere del hecho de que el domicilio va escrito junto al nombre en el texto de la agenda.

Pero la descripción del medio social en que medró Blay, quedaría coja si no se mencionara la propia ciudad de París junto con la deslumbrante fascinación que ejerció sobre artistas y literatos, tanto como sobre las clases pudientes españolas. Aunque por razones bien dis-

^{4 bis} Carta a Sorolla.

«Neuilly, 17 de junio 1898.

Mi distinguido amigo Sorolla

No sé esta carta donde le encontrará a usted, sea en Madrid, sea en Valencia, le ruego tenga la amabilidad de contestarme cuanto antes, pues he prometido una contestación a la mayor brevedad.

Entre las personas y numerosos amigos que he conducido delante (de) su hermoso cuadro *La Playa de Valencia*, para hacerles participar de mi admiración y entusiasmo hay quien desea adquirir su obra, y al efecto me encarga pedir a usted el precio que usted quiera por él; (y) aunque es persona que puede gastar, usted sabe que *HOY* desgraciadamente para los artistas todo el mundo cuenta. El cuadro estará en buena compañía y admirado por buena sociedad, quiero decir por gente que compra.

Inútil decirle qué y cuánto me alegré de que este asunto tenga una solución favorable.

Querido amigo, no puede usted figurarse la inmensa satisfacción que me proporcionó su amable carta de usted.

Elogios tan calurosos, viniendo de un artístazo como usted, tienen un valor inapreciable para mí.

Acepto con placer su oferta; y cuando vendrá (suc) usted a París, si usted quiere, nos haremos el retrato mutuamente.

He cambiado de barrio. Mi nuevo domicilio, mi taller y mi inutilidad, todo, lo pongo a su disposición.

Mande a su gusto a tan ferviente admirador como buen amigo: Miguel Blay. 5 Passage St. Ferdinand, Neuilly-Seine».

⁵ Los datos biográficos, salvo que no especifique algo distinto, han sido extraídos de la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, y de la *Gran Enciclopedia Catalana*.

⁶ Pedro GÓMEZ APARICIO: *Historia del Periodismo Español. De las Guerras Coloniales a la Dictadura*, Ed. Nacional, véase: Madrid 1974, pp. 140 y 229. Para localizar alguno de sus escritos, *Veinticuatro diarios (1830-1900)*, vol. IV, n.º 5.543 a 5.550 (sic).

⁷ Parte de sus trabajos se pueden consultar siguiendo las indicaciones dadas por *Veinticuatro Diarios*, vol. I, n.º 9.208 a 9.238.

Una descripción de su trabajo sobre pintores malagueños está en el número 778 del tomo II de la *Biblioteca Bibliográfica Hispánica* publicada en la Fundación Universitaria Española, por Pedro Sainz Rodríguez en 1976.

tintas. Para unos París será la ventana para contemplar la mísera y problemática situación de una España que parecía impotente para sacudirse el malestar político que la aquejaba desde el albor del siglo XIX. Y no como altiva atalaya para situarse *au dessus de la mêlée*, sino como escuela abierta a las principales corrientes de pensamiento europeo. Se trataba de comprender lo que estaba ocurriendo en España. Al mismo tiempo, la generación del 98 rendía sus primeros frutos literarios.

Para la aristocracia hispana el panorama que ofrecía París era bien distinto. Corren las fechas en que los Larios se arruinan hasta el último céntimo alquilando allí plantas enteras de lujosísimos hoteles. Otros, más prudentes y menos extravagantes, como Villagonzalo, forman una excelente pinacoteca asesorados por Madrazo.

Y la menos metalizada burguesía, que no puede costearse el dispendio de una peregrinación a la capital de Europa, se pasma en las capitales de provincia con las cubiertas modernistas del *Blanco y Negro* antes de dejarse adoctrinar en asuntos vestimentarios por una Madame Mussy, que todas las semanas acude puntual a la cita de las primeras páginas, y que sin duda hubiera quebrado el encanto parisién con que arropaba su identidad si hubiese desvelado su verdadero nombre. Síntomas de una mentalidad evasiva que proliferó.

Al amparo del deslumbramiento por lo refinado y lo extranjero —luego será lo exótico— crecerá el prestigio de las bellas artes. El marqués de Perinat no desdenará convertirse en discípulo de Benlliure. Y es que ya se dejan percibir signos de renovación hasta en las rancias clases dirigentes españolas, quienes según expresión troquelada por Unamuno se sentirán en la necesidad de ser *hijos de sus obras*, además de estar en legítima posesión de un título heredado. Lo que tampoco impedirá que las obras de prominentes plebeyos, como los Chávarri o Alfredo Escobar, por poner ejemplos extraídos de la agenda de Blay, les transmuten a ellos mismos en aristócratas por gracia de concesión de marquesado. Ya sea el de Chávarri, Triano o Valdeiglesias.

Otra lectura tiene la máxima unamuniana. El *sus obras* también puede entenderse sin violencia ninguna como las de arte y poseídas por cualquiera de las vías de adquisición al uso. De tal manera, que el coleccionista se dignifica por la calidad de las piezas elegidas por él mismo. Pero aún se puede extender el dominio del apoteg-

ma a lo político. La propia naturaleza semipública y semiprivada de la aristocracia y hombres notables para los que trabajará el escultor olotino será ocasión de que el ámbito de difusión de la estética de la escuela de París se vaya haciendo cotidiana a los ojos de la gente llana. A esta categoría de escultura civil pertenecen las dos obras más destacadas que aparecen en la agenda de 1902. Una es la *Medalla para el puerto de Bilbao* (Figs. 4 y 5) y la otra es el grupo titulado *La Paz*.

Pero nótese que, de igual manera, cuando Blay ejecuta un busto suele hacer una tirada limitada, de forma que aún en este caso, un simple retrato escultórico no pierde del todo su carácter social, entendiendo el término como *obra para un grupo*. La dualidad se muestra en todo su esplendor en los monumentos funerarios, que por una parte pertenecen a una entidad concreta: persona individual y familia, pero por otra no pierden su naturaleza monumental. Además hay que hacer hincapié en el fuerte grado de identificación cliente-artista que demuestra la factura de un grupo funerario. A este respecto sabemos por nuestra agenda que Blay se ocupó de las tumbas de Chávarri y Errazu, en el célebre cementerio del Père Lachaise, y que guardaba en su estudio madrileño del camino de Maudes la lápida que cubriría la fosa destinada a Trinidad Iturbe, duquesa de Parcent⁸.

Sin embargo, algún levisimo indicio, como la adquisición de un ejemplar de *Autour d'une vie*, del príncipe Kropotkin (16, VII) nos hace sospechar que la identificación con la clientela pudiera ser parte de un sentimiento ambivalente de afirmación y rechazo. Por protegido que pudiera sentirse Blay por la plutocracia, siempre habría por medio la contradicción de las circunstancias nada fáciles que rodeaban el ambiente de su aventura parisiense. El hacedor de los símbolos de grandeza, vivía en conflicto con el parco rendimiento de su trabajo, y en definitiva con su propia vida. Sobre este particular hay que decir que, cuando Miguel Blay, obedeciendo una regia sugerencia (7, VIII) acaba por trasladar en 1906 su taller a Madrid, lo que constituirá el primer paso para convertirse en escultor oficial con todo lo que ello implica, al mismo tiempo se va desprendiendo de aquellos rasgos estilísticos que aprende de París. Y el año de 1910 cuando solicita participación en el concurso para cubrir plaza en la cátedra⁹ de Modelado del Natural y Composición^{9bis} encuadrada en la Escuela Especial de Pintura,

⁸ Fuente histórica imprescindible para el conocimiento de esta impulsora de las artes y artesanías decimonónicas, es el libro que en edición privada publica en 1942 su hija Piedad de Hohenlohe —la Piedita tantas veces retratada de niña por Blay— que lleva el sencillo título de *Mi Madre*. Intervinieron muy destacadas figuras intelectuales del momento: Azorín, D'Ors, Marquina, el Marqués de Lozoya, etc. El artículo más interesante a nuestros fines es el debido a la pluma del Marqués de Valdeiglesias, que contiene abundantes materiales biográficos. La Biblioteca Nacional de Madrid posee un par de ejemplares. Las citas a los textos irán (MM, autor, página), i.e.: (MM, Marqués de Valdeiglesias, 44-5). La cita en cuestión dice así «La gran lápida del sepulcro que había de contener sus restos permanece todavía en casa de Blay, pues el escultor falleció un poco antes que la Duquesa, y la familia ha conservado su estudio tal y como lo dejara a su muerte. Los restos de la ilustre dama fueron trasladados provisionalmente a Rothenhaus, al panteón de familia de los Hohenlohe». Un resumen de la actividad pública de la duquesa de Alba aludida en la agenda de Blay se encuentra en la Necrología trazada por Menéndez Pelayo. El texto se recogió en un tomo de *Varios de la Ed. Nacional de sus Obras Completas*.

⁹ Archivo de la Facultad de Bellas Artes, signatura 109 y 121.

^{9 bis} Dos cartas (a y b), solicitando empleo en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Carta (a): «Deseando tomar parte al concurso que para cubrir la vacante en la cátedra de Modelado del Natural y Composición, se anuncia en la Gaceta del día 6 del presente mes, publicando la R.O. del día 4 de junio de 1910, tengo el honor de remitir a Vuestra Excelencia una nota de servicios acompañada de sus comprobantes, rogándole se sirva dar curso a mi solicitud, quedándole por ello profundamente agradecido (...) guarde a Vuestra Excelencia muchos años. Madrid 22 de junio de 1910. Miguel Blay. Excelentísimo Señor Director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado». (Archivo Facultad de BB.AA. Sign. 109).



Fig. 4. Miguel Blay. Medalla del Puerto de Bilbao (reverso). 1902.



Fig. 5. Miguel Blay. Medalla del puerto de Bilbao (anverso). 1902.

Escultura y Grabado, de Madrid, coincide exactamente con su abandono del estilo modernista¹⁰. Eliminar este ingrediente de búsqueda exterior en sus productos era como ahogar aquel impulso que le llevó a renovar lo aprendido en los talleres de arte religioso de Olot, la no menos decadente escultura oficial de Querol y las vejez de los Mérida, Bellver, etc. Pues lo cierto es que el mejor Blay es el de su etapa parisina: cuando la tensión de las contradicciones se resolvía en obras animadas por el desesperado impulso de crear allí donde sólo había piedra, barro o yeso.

No digamos del excelente grupo de minero y fundidor para el *Monumento a Chávarri*, (Figs. 6 y 7), el gran cacique siderometalúrgico vascongado. Ese realismo social aprendido de Meunier, no volverá aflorar en la iconografía del olotino. Pasará tiempo hasta que volvamos a encontrar en España análogos motivos tratados como un vigoroso canto al mundo del trabajo obrero.

CLIENTES

Afirmar que la clientela del olotino era a porfía lo más conservador y encumbrado de la sociedad española del

cambio de siglo, no es faltar a la verdad de los hechos. Pero cada lector de este trabajo podría interpretar el asunto según sus propios términos. Y poco de subjetivo hubo en aquellas altivas clases, tan preocupadas en manifestar al mundo su decoro y prestigio, muchas veces en términos de reelaboración de un pasado histórico que les pertenecía por línea directa de ascendencia.

Pero aquel tono de señorío genuinamente proustiano que encontramos al indagar en el ambiente de madame Iturbe, duquesa de Parcent, para quién Blay trabajó, bien que de modo intermitente, a lo largo de toda su vida, denota un afán de identificarse con la obra bien hecha, unas aspiraciones de idealidad teñidas de bienintencionada filantropía, como sólo podían darse en una sociedad muy estable y muy apegada a sus valores. El mecenazgo fue ocasión tanto de ejercitar los buenos instintos que ordena la caridad como de demostrar unos conocimientos estéticos puestos al servicio de la propia grandeza. La protección cualificada se convertía en índice del propio estatuto.

Pero la seguridad de su posición no era tan inamovible como pudiera deducirse de lujos, pompas y fastos. Las convulsiones sociales de la segunda década del si-

Carta (b): «N.º 6. Subsecretaría. Sección 5.ª, Bellas Artes. El Excelentísimo Señor Ministro me comunica con esta fecha la Real Orden siguiente: «Ilustrísimo Señor: Vacante en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado la cátedra de «Modelado del natural y Composición» por fallecimiento del catedrático numerario que la desempeñaba, Su Majestad el Rey (que Dios guarde) ha tenido a bien, nombrar, en conformidad con lo dispuesto en el Real Decreto de 10 de Diciembre de 1987, a don Miguel Blay Fábregas, profesor interino de dicha cátedra, asignándole la cantidad anual de dos mil seiscientos sesenta y seis pesetas con sesenta y seis céntimos, o sea, las dos terceras partes del sueldo correspondiente a la cátedra expresada, consignado en el capítulo 13, artículo único del presupuesto de este Ministerio». Lo que traslado a su Excelencia para su conocimiento y efectos correspondientes. Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años. Madrid 9 (?) de Mayo de 1910. El Subsecretario P. O. (Firma ilegible) el 10 p.º 17. Sr. Director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado».

¹⁰ Memoria de Licenciatura inédita sobre Miguel Blay por Pilar FRANCO DE LERA, pág. 93.



Fig. 6. Miguel Blay. Monumento a Víctor Chávarri. Portugaleta (Vizcaya).



Fig. 7. Miguel Blay. Monumento a Víctor Chávarri. Boceto en barro para el frente del pedestal, en el estudio parisino de Blay.

glo XX, disiparían cruelmente aquel ensueño estético que bajaba desde lo más encumbrado de la sociedad hasta las clases que manufacturaban los objetos de ilusión modernista. Desde los fantásticos palacios de Gaudí hasta los motivos textiles impresos en el vestido más sencillo. Luego de las catástrofes que sobrevinieron —y quién redacta esta línea ha jugado de niño al pie del ametrallado monumento al doctor Federico Rubio y Galí, solemne producto de la musa de Blay instalado en el madrileño Parque del Oeste— aquellos refinadísimos objetos sufrieron por decenas de años el anatema de preciosistas, alambicados en exceso, irracionales y decadentes. Lo injusto de semejante valoración no interesa ahora; pero siempre fue más fácil criticar que hacer. En todo caso parece más apropiado exhumar algunas actitudes vitales de los destinatarios de la obra de Miguel Blay.

Serán los propios apuntes de la agenda los que discriminen por el título nobiliario a los personajes que pululan por sus páginas. De hecho, la nobleza, como se verá inmediatamente, era un grupo con frecuencia radicado en Madrid y cohesionado según el tipo de relación que los sociólogos denominan *cara a cara*. Y por el hecho distintivo de que los sentimientos de aprecio, estima, valoración social, etc., se manifiestan en la presencia de otros miembros del grupo mediante el mecanismo recíproco

de visitas, téis, bailes y fiestas de las que también se hará mención detallada, ya se están sentando las condiciones para la institucionalización del retrato mediante el busto en primera instancia y del monumento público en última y definitiva. Pues en gran medida, el conocimiento que tenemos de los hombres del pasado coincide con aquellas obras literarias o artísticas que versan sobre sus personas. Precisamente a causa de su elevado nivel social.

La conciencia que la oligarquía y aristocracia del cambio de siglo tenía acerca de su poder, hoy nos resulta chocante por lo extremo. Pero explica que la producción de un buen imaginero, terminara por enfilarse en la senda de lo institucional y conmemorativo por vía del encargo.

En el caso del capitán de industria Víctor Chávarri, cuya memoria perpetuó Blay en Portugaleta mediante obra magistral, no es lo más escandaloso el que hiciera o contrahiciera elecciones en Vascongadas, o que manipulara a las gentes mediante el grupo oligárquico «La Piña». Son sus propios críticos los que magnifican su figura hasta el absurdo: «Vosotros creéis que Dios es como Chávarri —advertía el Dr. Areilza con superlativa admiración en la que el cacique vasco llevaba la ventaja de la divinidad— que por la mañana va al escritorio y le dice al dependiente mientras ve los papeles: Hoy, que

llueva, que le toque la lotería a Mauricio el de Belostegui, que se muera la gorda de la Ollería...»¹¹.

Más matizados signos de grandeza asomarán por otros confines. La Duquesa de Parcent (Fig. 8) nunca se refería a sí misma sino empleando el plural mayestático¹²: «Nunca decir 'yo', sino nosotros¹³». Y su consejero espiritual, el padre Barrena, de cuyo paso por París también da cuenta la agenda de Blay la llamaba «Su Maximidad»¹⁴.

Pero la diferencia de sexo era significativa. El periodista José Francos Rodríguez pondría en claro las sustanciales diferencias entre hombre y mujer:

«Los hombres nos allanamos a que la mujer reine; pero no consentimos que gobierne. Por supuesto, que el reinado de la mujer ha sido y es puramente teórico y aún dentro de la teoría, transitorio. Reinado de juegos florales que dura cuanto dura la rosa natural concedida al poeta laureado»¹⁵.

No le faltaría razón al biógrafo de madame Iturbe, cuando exclama al considerar su obra: «¡Qué admirable gobernante hubiera hecho de no llevar faldas!»¹⁶.

Lo frecuente es que el desfase entre la capacidad de gobierno femenino y lo limitado de la condición de la mujer, se resolviese mediante modos de comportamiento que camuflasen tales miserias. Muy pintoresco fue el modo en que las señoras de los más altos niveles sociales compensaron el menoscabo de sus personas que implicaba su incapacitación para el ejercicio del gobierno. Inclusive, claro es, el de sus mismas personas. Y fue que dieron en la manía de alhajarse con metales preciosos y pedrería hasta límites inconcebibles. Traigamos el testimonio del Marqués de Valdeiglesias¹⁷ sobre aquel frenesí colectivo:

«La afición a las joyas alcanzó en aquella época su punto culminante. Estaban de moda las perlas auténticas, que no solamente se lucían en los bailes, sino también en los teatros y hasta en casa, pues existía la creencia que usándolas mucho conservaban mejor su oriente».

Pero que el destinatario de aquellos dispendios no eran sino los propios consortes de las acaudaladas hembras, y todo ello definitiva, un motivo de contemplarse los varones en diferida imagen de su propia riqueza queda patente en lo que sigue:

«Esta moda puso a prueba la galantería y el rumbo de los maridos; creo recordar que el conde de Viñaza regaló a su mujer un collar de treinta mil duros de entonces¹⁸, y el marqués de López Bayo, otro a la suya de trescientos mil francos, el cual había pertenecido a una princesa rusa que fue coleccionando sus perlas una a una para que todas fueran grandes, redondas y de oriente purísimo. No obstante el encarcamiento a que dio lugar el



Fig. 8. Miguel Blay. Trinidad Iturbe, duquesa de Parcent. Modelo en barro.

aumento de la demanda, la marquesa de Villamejor adquirió un collar cuyas perlas eran del tamaño de avellanas, y cuando se trataba de perlas más pequeñas, se usaban de varios hilos que a veces cubrían el cuello».

En lo práctico, la descripción de un caso singular por lo extremo, como el de la Marquesa de la Laguna, pone de manifiesto la importancia suma que tenía la apariencia para aquellos seres:

¹¹ Art. por Idoia ESTORNES ZUBIZARRETA en *Enciclopedia General del País Vasco*, s.v. Chávarri, Victor.

¹² (MM. Piedad, Princesa de Hohenlohe, 8).

¹³ (MM. Marqués de Valdeiglesias, 22).

¹⁴ (MM. Piedad, Princesa de Hohenlohe, 9).

¹⁵ JOSÉ FRANCOS RODRÍGUEZ: *La Mujer y la política españolas*. Edit. Pueyo. Madrid, 1920, pág. 15.

¹⁶ (MM. Marqués de Valdeiglesias, 22).

¹⁷ Alfredo ESCOBAR, Marqués de Valdeiglesias: *Setenta años de periodismo. Memorias*. Vol. III. Biblioteca Nueva. Madrid, 1952, págs. 73-5.

¹⁸ Compárese la cifra con las 75.000 pesetas en que se apalabra el grupo «La Paz», contribución de Blay al monumento a Alfonso XII. V. (18, XII&.

«En los acontecimientos mundanos solía exhibir algunas muestras de su colección de joyas. Recuerdo que en una recepción diplomática a la que asistí, anoté los siguientes: seis collares de perlas y tres de brillantes, una gran mariposa de rubíes, brillantes y esmeraldas, diez enormes esmeraldas rodeadas de brillantes, siete solitarios mayores que gruesas avellanas, y cinco soles y estrellas, una serpiente, un lagarto, un cangrejo, un lazo, una corona de marquesa y un gran broche, todo de brillantes entre otras alhajas de menor importancia».

Tan formidable vuelco al exterior convertía a la interesada en ambulante percha de alhajas. En su grado máximo, semejante alienación, aparecía con su verdadero rostro. Como manifestaciones del alma. O de su ausencia. En otra fiesta¹⁹, a la que luego haremos mención todavía, se fue más allá:

«El traje oriental, que era de rigor, permitió que las principales señoras se presentarán con todas sus joyas, que entonces no eran pocas las que poseían. La marquesa de la Laguna llevaba, en el tocado y en el vestido, todos los colores de brillantes de su guardajoyas y había que acercarse a ella con una pantalla en los ojos».

Y aquí viene lo que nos interesa:

«Se hizo acompañar en su coche por un guardia civil armado de pistola».

Porque al multiplicarse los superfluos adornos sobre la superficie corporal hasta cubrir al completo el individuo portador, aparecía la causa primera del fenómeno como en un desdoblamiento de las fuerzas sociales interactivas. De un lado un montón de dinero ambulante con caracteres femeninos. De otro un varón armado en toda regla para guardar el orden a imagen simétrica, diferida y virtual de los mandos. Pero de los personajes, el verdadero, real y tangible era el guardia civil. La señora, según refiere el cronista, ya ni se veía. De puro deslumbrante *había que acercarse a ella con una pantalla en los ojos*.

Haciendo provisión del dato anterior, se nos hacen inteligibles algunas actitudes de la aristocracia femenina de comienzos del siglo XX, que en el presente nos parecerían en exceso caprichosas, por no decir delirantes. Aquella impotencia por hacerse valer como seres humanos a los ojos de los hombres que las llevaba a transmutarse no ya en mujeres-objeto revestidas de los signos del valor, sino en puros objetos concretos: fantasmáticas joyas ambulantes necesitadas de benemérito guardia, podía a su vez replegarse en su desdoblamiento reduciéndose a una simple figura de varón. A tales extremos llegaba la asunción de los valores masculinos. Escuchemos de nuevo a Valdeiglesias²⁰. Es informativo:

«Muy conocidos eran también en Madrid los embajadores de Alemania, señores de Radowitz y sus hijas Marilise y Nadine. Esta última se presentó una vez en un baile de trajes con un uniforme elegantísimo de sargento de la Guardia Civil».

Y aunque como disfraz, al parecer, estaba muy bien

imitado, porque: «La brillante casaca y el tricorno eran de notable exactitud y bajo la falda blanca asomaban la polainas de paño del benemérito instituto», la respuesta social no fue ilusoria, sino muy puesta en términos de realidad, ya que: «La arrogante Nadine obtuvo un gran éxito, y la Dirección de la Guardia Civil, estimando este acto como un homenaje, solicitó un retrato de la hija de los embajadores con el uniforme, que se colocó en el despacho del general director del cuerpo».

Que la afición de las mujeres a vestirse de militar era cuestión de algo más que de simples individualidades, nos lo ofrece el caso de la misma hija de la duquesa de Parcent, Piedita de Hohenlohe, a quien con motivo de cumplirse en 1908 el Centenario de la guerra de la Independencia²¹: «Se le ocurrió capitanear un grupo de bellas muchachas vestidas de granaderos, con faldas blancas sobre las altas polainas y gorros de pelo, las cuales hicieron los honores a los soberanos y desfilaron después marcialmente por los salones y galerías».

También en esta ocasión la ficción artística se desbordó de sus límites y llegó al terreno de la realidad, pues: «Don Alfonso XIII, a quien agradó aquel homenaje dedicado al ejército, que recordaba el heroico episodio del año anterior, la envió al año siguiente, en Jueves Santo, un cesto con la comida que, como capitán de los Reales Guardias le correspondía, acompañado de gracioso autógrafa».

Sin embargo, hubo otros modos mucho mejores de enfocar las contradicciones que la sociedad del momento impuso a la mujer. Lejos de aspirar a convertirse en masculina y deslumbrante joya, hubo quien quiso hacerse valer prestando un servicio a la sociedad.

Cierto es que había la posibilidad de enfrentarse de modo directo con las instituciones y sus comandantes, pero hay que leer las biografías de los rebeldes de clase alta, desde Rosario Acuña (1851-1923) hasta María Teresa León (1905-1987) para conocer que la tarea de expresar el desacuerdo con la normativa social dominante rayaba en lo hercúleo y, éso sí, implicaba el rechazo fulminante del grupo de las damas. Exponerse a los desaires y murmurios de tanto frustrado hembraje equivalía a una especie de suicidio social. La Historia solo nos ha conservado los nombres de las que sobrevivieron, que no fueron muchas.

Pero hubo otras posturas entre la sumisión y el desafío que, aunque incomprendidas y olvidadas, fueron fecundas y creadoras. Trinidad von Scholtz Helmsdorff, viuda de Iturbe, duquesa de Parcent, aunó una labor de beneficencia a un movimiento de recuperación de las artesanas tradicionales, que ya se encuentran en decadencia al principio de este siglo. Además, fue una importante mecenas y promotora de iniciativas artísticas.

Su biógrafo, el ya citado marqués de Valdeiglesias nos asegura que su familia era de origen malagueño. La recuerda ordenando a monsieur Forestier, jardinero del pa-

¹⁹ Alfredo ESCOBAR, Marqués de Valdeiglesias: *Op. cit.*, p. 73.

²⁰ *Id.*, págs. 75-6.

²¹ (MM. Marqués de Valdeiglesias, 41) (MM. Marqués de Lozoya, 83).

risino Bois de Boulogne, que trazará jardines en las escarpadas terrazas que bordean el famoso Tajo de Ronda para la Casa del Rey Moro que había adquirido. Era su lugar de residencia en otoño y primavera. También tenía palacio en la madrileña calle de San Bernardo y palaceté parisino en el 32 actual de la avenida del Bois de Boulogne. Fue de carácter generoso y claro.

Entre sus cualidades destacaba la actividad. «No podía permanecer sin hacer algo útil. Antoinette, su fiel doncella austríaca, que hablaba una mezcla curiosa de italiano, alemán, francés y español, protestaba muchas veces del tiempo que la hacían perder los innumerables pobres de quienes se ocupaba o de la fatigosa correspondencia que sostenía para satisfacer a los que quería colocar...» «Aunque se movía con naturalidad señorial en los grandes ambientes, como probó cumplidamente al representar con esplendor a Méjico, de cuyo país era embajador su marido, en las fiestas de la coronación del Zar en San Petersburgo, le atraían e interesaban más los trabajos artísticos y caritativos»²².

Nos ceñiremos en esta ocasión sólo a los primeros. Pero no sin antes decir que esa mezcla de filantropía y gusto por los objetos de arte, con un claro sesgo hacia los que entonces se denominaban artes industriales, es la actitud básica de Ruskin y Morris en Inglaterra, o en España, la de Francisco Giner de los Ríos. Y hacia el final de la primera década del siglo será cuando bajo el magisterio de don Facundo Riaño, don Manuel Bartolomé Cossío y don Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza empiece a interesarse por recuperar el espíritu de Castilla a través del estudio de sus antiguas tradiciones²³.

Por lo demás, los grandes coleccionistas de la aristocracia, con Lázaro Galdiano y Valencia de Don Juan a la cabeza, igualmente acogían los nobles productos de las musas que el sinfín de armas, muebles, objetos de culto religioso, etc., con la sola condición de que fueran primorosos. En este sentido el modo de producción de la escultura tenía mucho de arte fabril²⁴. Fundidores como Thiébaud Frères se encargaban de realizar diversas tareas subcontratadas²⁵ que tenían una decisiva importancia en el proceso de elaboración. Luego, el artista se encargaba de dar el retoque final a lo hecho por los equipos de artesanos. Esta circunstancia daba como resultado, que la escultura tuviera un estatuto de bella arte un tanto inferior al de la pintura²⁶. Pero a causa de su carácter público y urbanístico un papel político más institucional; lo que tenía repercusión en la naturaleza de la clientela.

La duquesa de Parcent orientó el gusto de su tiempo hacia las producciones de artistas y artesanos mediante la Sociedad de Amigos del Arte, un tanto influenciadas por las publicaciones de Pascual de Gayangos sobre ar-

tes industriales, quien estudió en el museo de South Kensington, hoy denominado Victoria y Alberto. La entidad se constituyó en otoño de 1903 con socios del calibre de don Marcelino Menéndez Pelayo, el presidente del consejo de ministros, don Eduardo Dato, algún buen coleccionista, como el marqués de la Torre Recilla, el conde de Casal y el pintor Moreno Carbonero. El nombre de la sociedad fue un calco de otra parisina: «Les Amis du Louvre», y pronto contó con un órgano de difusión: la Revista del Arte Español. Hasta que se instaló su sede en el Palacio de Bibliotecas y Museos, donde hoy se encuentran respectivamente la Nacional y el Arqueológico, el duque de Alba cedió las dependencias del Palacio de Liria. La primera exposición que se celebró fue sobre cerámica. Siguiéron otras igualmente monográficas como las de *Mobiliario español de los siglos XV, XVI, XVII, Hierros antiguos españoles, Tejidos españoles antiguos, El abanico en España, Orfebrería civil española, Pintura española de la segunda mitad del siglo XIX, Retratos de niños de España, Códices miniados españoles, El antiguo Madrid, El Arte franciscano, Aportación al estudio de la cultura española en las Indias, Alfombras antiguas españolas, Encuadernaciones antiguas españolas, Retratos de mujeres españolas, Miniatura de retratos*.

La trascendencia de esta iniciativas para la artesanía española se pondera por sus propios logros. Se recupera la agonizante industria cerámica de Talavera y Fajalauza. Y también podrá salvarse *in extremis* la actividad tradicional textil de Lagartera. Madame Iturbe llegará a comprar en 1934 la colección de barro talaverano de uno de los promotores del revival alfarero, Platón Páramo, con la doble condición de que el conjunto nunca saliera de España y que se denominara con su nombre. Un desgraciado incendio de la finca del Quexigal acabaría por destruir tan importante y gracioso surtido²⁷.

En abril de 1925 se inaugura la *Exposición del Traje Regional*, que sería el ánima de ese ente de ficción llamado Museo del Arte Español. Presidía la Comisión Organizadora el Conde de Romanones y madame Iturbe la Junta de Señoras. Pero sólo a ésta última cabía el mérito del logro. Tres años había tardado en reunir las piezas a base de viajes a los más recónditos lugares y lugares de España. Antes se había documentado convenientemente: Además, poseía la colección de fotografías de trajes regionales que el fotógrafo Laurent había presentado a la Exposición de Filadelfia, que constaba de unas ochenta pruebas.

A la vista de las insulas fachadas madrileñas y animada del mismo espíritu de servicio a la gente, también la duquesa de Parcent organizaría una memorable exposición de proyectos, realizados por arquitectos españoles, que aportaba la interesante novedad de exhibir una

²² En el artículo *Algunos rasgos biográficos de la Duquesa de Parcent id.*, págs. 17-46.

²³ Natacha SESEÑA: *La Cerámica popular en Castilla La Nueva*. Editora Nacional, Madrid, 1975, pág. 169.

²⁴ John MILNER: *The Studios of Paris, the capital of Art in the late nineteenth century*, Yale University Press, New Haven and London, 1988, pág. 74.

²⁵ *Id.*, pág. 81.

²⁶ *Id.*, pág. 72.

²⁷ Natacha SESEÑA: *Ibid.*, pág. 168.

variada colección de fotografías de fachadas tradicionales. El marqués de Comillas mandó la serie correspondiente a los casones de la Montaña, y otros caballeros hicieron lo propio con las de Guipúzcoa, Vizcaya, Andalucía, etc. Fue el primer aldabonazo para llamar la atención sobre aquel iris de grisura que Galdós describió en toda la gama de su lóbrega mediocridad.

Aunando sus inquietudes estéticas y filantrópicas en realizaciones más concretas y ambiciosas fundó además, en su misma Casa del Rey Moro, sita en Ronda, una escuela de artes y oficios que abriría sus puertas con el nombre de Centro Benéfico Docente. La idea matriz era enseñar a los jóvenes las técnicas artesanales empleadas en la producción de los objetos que había expuesto la Sociedad de Amigos del Arte. La docencia comprendía el tejido de alfombras según procedimientos y modelos de la Alpujarra, Cuenca y Alcaraz, así como la fabricación de muebles, talla de madera, pintura y decoración de muebles, etc. Las mujeres aprendían costura, bordado, deshilado y otras labores de aguja.

La duquesa de Parcent murió el 28 de abril de 1937, entrüstecida y fuera de España. Su nombre, con el de Unamuno y Machado, engrosa la lista de quienes no pudieron soportar la visión sangrante de una tierra y gentes que habían amado. La gran lápida que Blay había labrado para cubrir su tumba permaneció en el estudio del artista, que la familia conservó tal y como el escultor lo dejara a su muerte²⁸, meses antes del inicio de la contienda civil.

A pesar de las recomendaciones que le hizo el marqués de Lozoya, no llegó a escribir sus memorias. La sola obra literaria que dejó al mundo fueron unos *Avis spirituels aux femmes chrétiennes qui vivent dans le monde*²⁹. Un libro de devoción.

ARISTOCRATAS

Una parte de los aristócratas que cita Blay en su librito de memorias pueden relacionarse entre sí por lazos familiares. Así sabemos que don Ramón Errazu era hermano de la duquesa de Santo Mauro (I, XII), y lo bastante amigo de la duquesa de Fernán Núñez como para ir a visitar juntos el estudio del escultor (7, XII). A su vez el marqués de la Mina era hermano de los duques de Alba (20, XII) y la marquesa de Ivanrey también era la hermana de madame Iturbe³⁰; estos últimos, al menos en una ocasión, almorzaron con el olotino (19, XII). Pero en su globalidad, aquella sociedad se relacionó a través del ambiente de lujosísimas fiestas de disfraces a las que recíprocamente se invitaban. Los dueños de la mansión elegían un motivo de carácter histórico o to-

mado de las bellas artes, y los asistentes creaban con sus atuendos la sensación de una realidad ensoñada:

«En el momento culminante, cuando las parejas bailaron un minué de Mozart, siguiendo con perfecto dominio los giros de las caprichosas figuras, la ilusión de época era completa³¹».

Como asesores se contaba con el dictamen técnico de pintores, y no faltaron cronistas que dejaron impresas polijas descripciones del acontecimiento al modo de las antiguas relaciones de fiestas del Siglo de Oro, poniendo especial énfasis en la identidad de los asistentes. Cupo el honor de desempeñar repectivamente tales funciones en los festejos de Trinidad Iturbe al pintor Moreno Carbonero en lo escénico y al marqués de Valdeiglesias en lo literario.

Querían dejar memoria de sus *creativas fantasías* poniendo en magnífico libro sucesos que no alcanzaban la categoría del objeto en que iban a perdurar.

El propio formato y presentación del volumen³² que tan ática anfitriona costeó de su bolsillo es muy significativo de las actitudes estéticas de un grupo social en determinado momento histórico. Cada invitado recibía un ejemplar numerado y con dedicatoria autógrafa. Pero ya sólo el tamaño en doble folio mayor era un avance de lo que venía impreso dentro. El título, a dos colores iba como sigue:



El interior tiene impresos los escolios en rojo y las fototipias en matizado azul prusia. Pero si del objeto no se puede decir otra cosa que es bello, el contenido no raya a su altura. El marqués de Valdeiglesias apenas hizo cosa distinta de pasar lista a los asistentes a fin de descubrirlos de modo más o menos jocosamente amistoso. El juego de disfrazarse no era del todo trivial. Un decorado tan verosímil como el palacio de Xifré, residencia

²⁸ El dato es histórico. V (MM, Marqués de Valdeiglesias, 45).

²⁹ CMM, Marqués de Lozoya, 78).

³⁰ Alfredo ESCOBAR, marqués de Valdeiglesias: *Op. cit.*, pág. 76.

³¹ *Id.*, pág. 73.

³² *Tres Fiestas Artísticas. Cuadros vivos. Zambra en el alcázar de la reina de Saba. Historia de la antigua danza en España.* Texto del MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS (Mascarilla), ilustraciones fotográficas de Franzen y de Cánovas, reproducción por Dujardin. Madrid, 1904.

El colofón dice: Esta obra fue impresa a costa de la Excm. Sra D.^a Trinidad de Iturbe en los talleres de los Sucesores de Rivadeneyra en el mes de septiembre de 1904. En *Epoca*, 12 de enero de 1902, n.º 18.529, p. 1, se anuncia la fiesta de bailes.

en la Castellana de la señora Iturbe, construido (1862-1865), en estilo pseudoárabe según proyecto del arquitecto Boeswildbald, perteneciente al círculo de Viollet-le-Duc³³ demuestra una positiva voluntad de hacer real la fantasía de una zambra en el *alcázar de la reina de Saba*, acontecimiento de los que las señoras se ponían en plan escaparate de gemas (Fig. 9). No digamos ya en otra fiesta organizada bajo el título *Cuadros vivos*. La declaración inicial³⁴ del marqués de Valdeiglesias es inequívoca:

«Convertir en realidad las maravillosas ficciones de nuestros pintores más ilustres; dar vida a las escenas que ellos crearon con sus inspirados pinceles; resucitar siquiera por breves momentos, figuras que el ente trasladó al lienzo, era, en verdad proyecto tan difícil de realizar como tentador para entusiastas amantes de la belleza».

Puestos ya en semejante trance, la osadía de los aristócratas amantes de la belleza era sin tasa. Lo mismo representaban en su parálitico teatro dos tapices de Goya —*La Gallina* y *La Merienda*— que una ristra de retratos velazqueños —*La Infanta María Teresa, el Príncipe Baltasar Carlos, el conde de Lemos*—. Una concesión al momento era la escenificación de el *Banquete en la Insula Barataria* de Moreno Carbonero. Un homenaje a la serie de ilustraciones que realizó para la edición del Quijote preparada por José María Asensio.

Así las cosas, es perfectamente explicable que en el momento en que Miguel Blay penetra en la órbita institucional, primero al convertirse en docente y luego al entrar en la Academia de San Fernando, y por cierto que su candidatura la presentó aquel vivificador de cuadros que fue Moreno Carbonero, junto con Mariano Benlliure, inicie la tarea inversa a aquella otra que se realizara en el palacio Xifré: convertir en escritura a aquellos hombres y mujeres tan ansiosos por transmutarse en obra de arte.

Pero esa misma búsqueda de revivir un pasado mitificado por la propia historia del arte la encontramos igualmente en la propia pintura de historia y en los múltiples pastiches arquitectónicos que crecen por la geografía, y desde luego que no sólo por la española, al amparo del conocimiento histórico de un pasado mejor. Por fortuna Miguel Blay, en la medida que puso los medios para la glorificación narcisista de una clase social que no cesaba de cantarse a sí misma, no cayó en tan grotesco extremos. En cambio, sí abandonó el mundo de introspección del alma y el análisis de sentimientos que la escuela de Rodin puso en juego. Títulos tan sugerentes como *Desencanto, Tras la ilusión* (Fig. 10), *Ensueño, Eclósión, Primeros fríos*, en la medida que reflejan un análisis de sentimientos, y por lo tanto una búsqueda formal para darles cuerpo, fueron el vehículo en el que Blay emprendió su aventura artística. Los múltiples retratos



Fig. 9. La Duquesa de Parcent y otros nobles madrileños.

de fuerzas vivas que ejecutó con mayor o menor fortuna: *Silvela, Gumersindo de Azcárate, Doctor Pulido, etc.*, apenas representan, artísticamente hablando, otra cosa que gratas piezas realizados con buen oficio.

La crítica actual sólo reconoce mérito al que representa a su benefactora, la *Señora Iturbe con su hija Piedita*³⁵. Pero ya hemos visto la singularidad de este personaje.

Las intermitentes catástrofes del siglo XX y los movimientos sociales que llevaron aparejadas fueron el elemento de denuncia que desenmascaró aquella sociedad que en el tiempo literario estuvo limitada por *El Ruedo Ibérico* de Valle Inclán y *Troteras y Danzaderas* de Ramón Pérez de Ayala. Su auténtico fracaso no fue tanto lo que las clases sociales subordinadas le echaron en cara, sino la absoluta incapacidad de hacer frente a sus pro-

³³ J.A. GAYA NUÑO: *Arte del siglo XIX*, vol. 19 de *Ars Hispaniae*, Ed. Plus Ultra, Madrid 1966, pp. 284-5, se hace eco de una supuesta atribución a Viollet-le-Duc. Datos más fiables sobre la autoría del edificio, se encuentran en José María NAVASCUÉS PALACIOS: *Un Palacio Romántico*, Madrid, 1846-1858, Ediciones El Viso, Madrid 1983, p. 28 y en Josep María ADELL ARGILÉS: *Arquitectura de ladrillo del siglo XIX, Técnica y forma*. Fundación Universidad-Empresa, Madrid 1985, p. XIII.

³⁴ *Tres fiestas artísticas...* Op. cit., p. 1.

³⁵ J.A. GAYA NUÑO: Op. cit., p. 321.

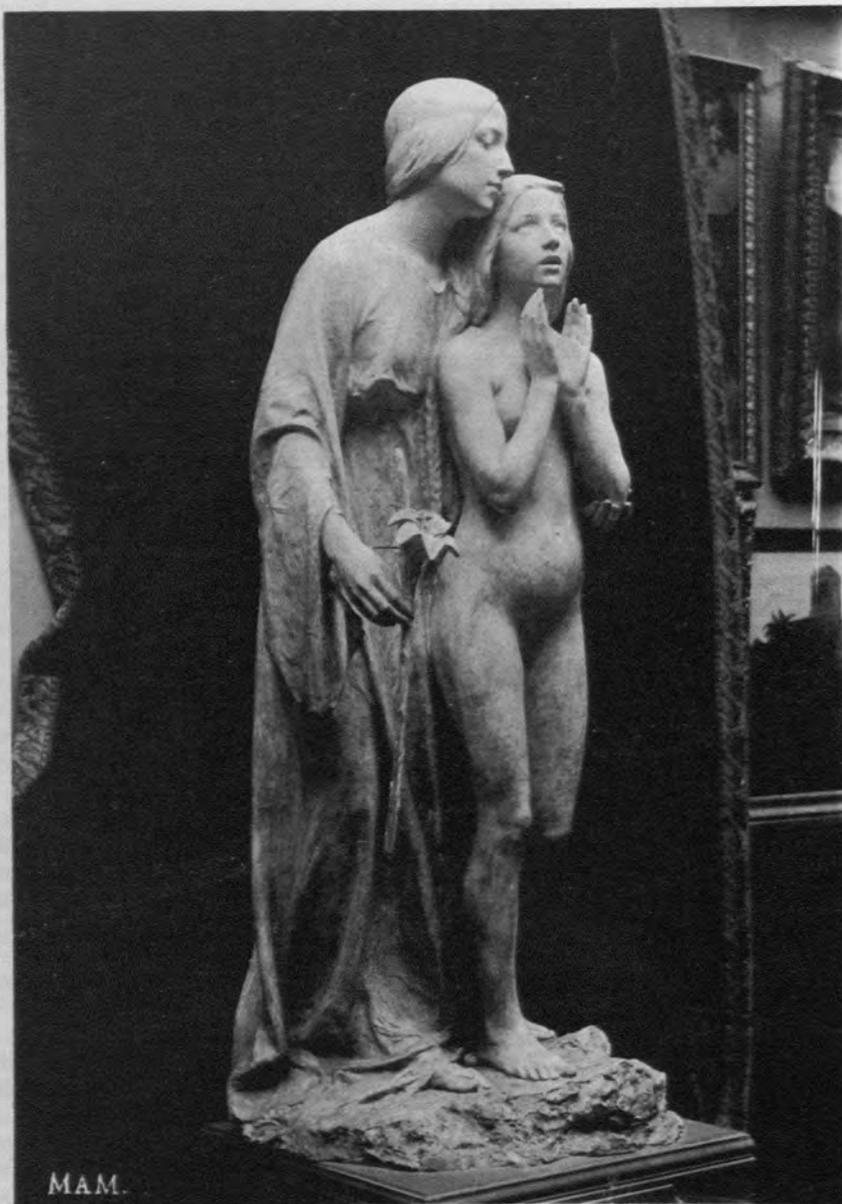


Fig. 10. Miguel Blay. *Hacia el Ideal*. Modelo en barro. 1902.

pías contradicciones. Las representaciones artísticas habrían sido un valioso auxiliar: aquel mundo de magnates estaba en ebullición. Basta tomar a una asistente a las fiestas de la señora Iturbe, de esas capaces de desdoblarse en ser humano y elemento artístico, me refiero a Carmen Valera, la hija del escritor Juan Valera, que representa a Pepita Jiménez³⁶ en una escenificación de la

historia de la danza española. Tan cierto es que actuó dando vida al personaje inventado por su padre, como que en la vida real fue igualmente heredera de la permanente crisis conyugal de su progenitores. La correspondencia íntima que D. Juan Valera mantuvo con su propia hermana,³⁷ la duquesa de Malakoff, es sumamente reveladora de una realidad mucho más humana, verdade-

³⁶ Carmen VALERA: *Historia de mi Pleito*, Imprenta Cinema, Madrid, 1922. Si tenemos alguna y escasa noticia de la conflictividad en la clase superior, es debido al carácter público de personajes como el escritor Valera. Al presente y debido a la carencia de otros datos, sólo podemos suponer que en una sociedad dominada a tales extremos por el narcisismo, la convivencia sólo puede ser convencional o insatisfactoria. Quizá algún día sepamos más y con más pormenores.

³⁷ Juan VALERA: *Cartas Intimas (1853-1897)*. Notas preliminares, estudio, edición y notas de Carlos Sáez de Tejada Benvenuti, Ed. Taurus, Madrid 1974.

ra y dolorosa que todo lo que puede aportar la imagen oficial del ilustre cordobés. Por el furibundo proceso que su hija Carmen entabla en su día contra su marido (el matrimonio fue coetáneo de la aparición de la obra *Tres fiestas...*) se advierte todo lo que de evasivo frente a las auténticas pasiones humanas había en aquella concepción del arte.

POLITICOS, HOMBRES DE NEGOCIOS Y OTROS PERSONAJES

Descender en la escala social de la clientela de Blay es situarse en el mundo de los dirigentes burgueses de signo más conservador. El solo nombre de Francisco Romero Robledo (19, II) (13, XII) (18, XII) va asociado a todo un anecdotario de caciqueo de difícil parangón en la historia de la política interior española. En el momento en que su nombre despunta en la agenda de Blay, se encontraba en un buen momento político. Dos años después, en 1904, sería presidente del Congreso de Diputados. Murió en 1906. No podemos asegurar que el Silvela citado (19, II) (20,12) se tratara, precisamente, del más famoso: Francisco. Con el mismo apellido, pero Luis y Mateo de nombre, hubo dos asistentes a las fiestas de madame Iturbe. A primera vista parece un poco raro que Blay visite al ministro de la Gobernación a las dos semanas justas de su nombramiento: el 6 de diciembre de 1902. Se nos ocurre que, sólo pudo realizarse la visita, caso de haber tratado sobre la instalación del monumento a Alfonso XII; lo cual sí pudo haber sido asunto de la competencia de su ministerio.

Los frecuentes nombres vascos que suelen aparecer son, en nuestra opinión, consecuencia de la realización del monumento a Chávarri en Portugaleta.

También pertenecen al mundo de la industria y de las finanzas. A causa de la endémica carencia de la información acerca de las figuras del capitalismo vasco, es muy poco lo que por desgracia podemos alegar para caracterizar con sus propios rasgos a los que asoman a las notas del olotino.

El mundo del gran coleccionismo de arte está representado en nuestro documento por la importante personalidad de Ramón Errazu (San Luis de Potosí, 1841 - París, 10-X-1904) quien legó un fondo de pinturas de fines del XIX al Museo del Prado³⁸ (Fig. 11). A esta misma categoría de personajes adscribimos el Valdés (3, 5, 8 y 10, IX) que Blay encuentra en su viaje a Bilbao, pues lo asociamos con el que llevaba Félix por nombre de pila. También coleccionista.

Más difícil es situar a otros. Ciertamente, Anduiza se llamó el arquitecto del palacio de Chávarri en la plaza Elíptica de Bilbao³⁹. Pero hay discrepancias. Este se lla-



Fig. 11. R. de Madrazo. *Ramón de Errazu*. 1879. Madrid, Museo del Prado (Casón).

mó Atanasio y el citado en la agenda se llamaba Luis. Habrá que seguir investigando.

Tampoco ha sido posible situar con precisión a Enrique Aresti (6, IX). Políticamente esta familia fue mauristas y su fortuna está relacionada con la industria del

³⁸ Museo del Prado. *Catálogo de los Cuadros*, Madrid 1942. V. cuadro núm. 2.614, don Ramón de Errazu, por Raimundo de Madrazo. La tabla que contiene el listado de obras donadas está en la página 835.

Pero es en la ed. anterior, la de 1933, del *Catálogo* donde aparece la descripción del legado tal como se encontraba expuesto en la sala LXXI, un pasillo en la realidad, ubicación que compartía con el legado Bosch.

³⁹ Salvador ANDRÉS ORDAX: *País Vasco*, en el art. Arte, publicaciones de la Fundación Juan March y Editorial Noguer, Madrid 1987, p. 304.

papel y las finanzas⁴⁰. Entre ellos tampoco faltó quien fuera ennoblecido a raíz de sus hazañas dinerarias. A veces, resulta difícil, como en el caso de Errazu, hermano de la duquesa de Santo Mauro (I, XII), establecer la oposición entre la tradicional nobleza de la sangre y la adquirida en los niquelados campos financieros. Aquí vemos, que en materia de gustos estéticos ambos grupos son convergentes.

El encargo que aglutina en torno a Blay a la facción política conservadora es el grupo *La Paz* para el monumento a Alfonso XII, que proyecta el arquitecto catalán Grassés, cuyo nombre también puede aparecer como Grassés y para el que trabajará la flor y nata de los escultores oficiales del momento.

El grado de consideración de que goza nuestro escultor, viene dado por la ubicación de su obra en el conjunto. De hecho es el grupo frontal que se encuentra a los pies de la figura ecuestre del monarca y que coincide con el eje del cuerpo central del que salen dos berninescas columnatas laterales. El propio monumento, estratégicamente situado a orillas del popular estanque del Retiro, ha llegado a convertirse en símbolo del sitio. Pero es la multitud de barcas que bogan por sus aguas y los tantísimos paseantes que los fines de semana recorren los viales circundantes quienes ponen alma a la construcción volviéndolo peculiar y entrañable. Compárese con cualquiera de los magníficas piezas escultóricas que pueblan el parque. Ni siquiera *El Ángel Caído*, de Ricardo Bellver, con toda la carga de originalidad que supone el ser un canto al demonio, se le aproxima en carácter connotativo.

El historiador madrileño Alonso Pereira⁴¹, ha glossado así las circunstancias de la génesis del monumento al monarca de la Restauración:

«El revulsivo nacional que supuso el 98 volvió a traerlo a la actualidad. Ya no se trataba, como antes, de un simple «monumento mortis», sino de la fábrica de todo un símbolo, pues tal había de ser Alfonso XII, ante el embate que la crisis suponía a la totalidad del organismo estatal. Se hacía necesario acudir a un sentimiento, a un motivo cordial más que intelectual, que potenciara o al menos facilitara la identificación del ser nacional con el Estado, a través de la Corona. Y como recurso más egregio se acudió a la memoria del único rey efectivo de la monarquía restaurada, prematuramente fallecido a los veintiocho años, y que traía a la memoria general imágenes de popularidad similares a las del primer Borbón para los franceses, para, sobre estos recuerdos, sobre esta imagen, montar un entramado propagandista, enteramente brusco, que insuflara a nivel de calle alientos a una máquina paralizada. Ante esto se rescata la idea arrinconada, y se crea por Real Decreto de 25 de febrero

de 1901, la junta o patronato que debe dar cumplimiento inmediato a la vieja Ley, y significativamente va a ser Romero Robledo, el viejo zorro maniobrero de la Restauración, la oportunidad hecha persona, quien avale con su firma la convocatoria de un concurso, éste es, de una llamada pública, general y amplia, dirigida tanto a arquitectos como a escultores, para que esta mayor difusión permitiera llegar más pronto a los objetivos reales de la convocatoria.

La urgencia del propósito se manifiesta claramente en el escaso tiempo dado para la presentación de los presupuestos —escasamente un mes— y para conseguir el fallo del jurado, que se produce el 17 de junio, o sea, a los dos meses exactos de convocado el concurso».

En el contexto de la arquitectura civil de principio de siglo, la construcción de que tratamos, ha sido valorada muy positivamente. Tales han sido los términos:

«En realidad, los posibles precedentes se reducen bastante: las inmensa Germania sobre el Niederwald, fuera de todo marco urbano, la Libertad, en la avanzada del puerto neoyorquino, y el Albert Memorial, no son realmente de la familia, son solamente escultura monumental. El Vittoriale es, en efecto, el antecedente más claro, más inmediato; el único término de comparación admisible. Esta inmensa mole de 86 metros de altura es, por su carácter urbano y por sus conformación de espacios interiores, la única obra de arquitectura conmemorativa de la época que puede medirse con la del Retiro. Pero en la comparación sale indudablemente ganadora la madrileña»⁴².

Concebido tras una serie de sucesivas complicaciones como «Altar de la Patria»⁴³ conviene decir que el final de las guerras carlistas que celebra el grupo *La Paz* marca, efectivamente, la transición de centuria en lo que a contenidos se refiere. El siglo XX traerá otras preocupaciones.

La importancia de la escultura conmemorativa de la pacificación de España ya era percibida por el propio Blay desde el momento de su terminación. El día 29 de noviembre, anota: «He terminado esta mañana el grupo *La Paz*». Al siguiente día ordena el taller, porque sabe que el primero de diciembre, un grupo de notables españoles, entre los que encontraremos a la duquesa de Alba, la marquesa de Mina, duques de Santo Mauro, y don Ramón Errazu, se va a personar para admirar el resultado. El fotógrafo que llega, cumple su cometido impresionando tres clichés.

Otros personajes más ligados al mundo comercial de las bellas artes tienen más interés para nosotros debido a la importancia que el presente da al valor económico de las obras artísticas.

Los varias veces citados hermanos Amaré (V. en Apén-

⁴⁰ VV.AA.: *Los Comienzos del siglo XX. La Población, la economía, la sociedad (1898-1931)*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1984, pp. 528, 530 y 614. El chalet de Daniel Aresti, en las Arenas 1905, fue obra de Manuel María Smith e Ibarra. Véase la monografía sobre este artista realizada por Javier FEDUCHI y Jesús TEMPRANO, p. 108, b.

⁴¹ José Ramón ALONSO PEREIRA: «El Monumento a Alfonso XII», art. en *Villa de Madrid*, núms 61-62. Madrid, 1978, p. 28. Más recientemente se ha tratado de este monumento en el libro de María del Socorro SALVADOR: *La Escultura monumental en Madrid, calles y jardines públicos (1875-1936)*, Ed. Alpuerto, Madrid 1990, pp. 345-382.

⁴² *Id.*, p. 32.

⁴³ *Id.*, p. 33. Blay ejecutó también para esta obra algunos elementos de carácter secundario.

dice 4.1.2.) eran dueños de un renombrado Salón de Arte, término entonces preferido al actual de galería. El hecho de que Blay coincidiera con dichos señores en Bilbao, justo en las fechas en que acude al acto de colocación de la última piedra en las obras del puerto, se diría que está apuntando a conexiones entre el salón de arte y la estética oficial. La sugerencia cobra más cuerpo de verosimilitud si ligamos tales hechos con la apertura en junio de 1903 de una muestra escultórica en dicho establecimiento, que tuvo a Blay por autor. La revista Blanco y Negro⁴⁴, llegado el momento insertará en sus páginas la siguiente reseña:

«A los hermanos Amaré, beneméritos de la cultura artística española, debemos el haber podido gozar esta semana de las sensaciones más puras y hondas de este arte refinadísimo, clásico, al contemplar dieciocho o veinte obras de Miguel Blay, el escultor de las almas. La Ondina, la media figura titulada *Meditación*, el magnífico busto de la señora marquesa de Ivanrey, el del señor Silvela, la incomparable cabeza de niño, el delicioso juguete Margheritina...».

Si tomamos en cuenta el año corrido de diferencia que hay entre los dos acontecimientos citados, el de Madrid y el de Bilbao, y que las dieciocho o veinte piezas citadas por el semanario constituyen aproximadamente el monto de la producción anual del olotino, se puede afirmar sin pecar de osados, que en 1902, quizá en septiembre, debió haber algún contacto con los hermanos Amaré para organizar la muestra de Madrid al año siguiente.

ARTISTAS

Así como la clientela que refleja la agenda estuvo compuesta principalmente por la aristocracia de la sangre y de la industria, en las relaciones de tipo profesional hubo predominio de artistas del área catalana.

El escultor José Clará Ayats (13, IX), (12, X), una década larga más joven que Blay y paisano suyo, también fue discípulo de José Berga y Boix en la escuela municipal de Olot. También encontramos en París por aquellas fechas al pintor Ulpiano Fernández Checa⁴⁴ ya en su etapa de decadencia, y a Garnelo (21, III) (19, XIII) que aparece como escultor, pero que sería más conocido por la decoración de los techos del palacio de la infanta Isabel⁴⁵ en el barrio de Argüelles, calle de Quintana. El influyente Pradilla, su benefactor en los comien-

zos de su carrera⁴⁶ por cuanto medió en la concesión de la beca de la Diputación de Gerona que permite a Blay salir a Roma, es visitado en sendos viajes (20, II) (20, XII) a la capital. Otros contactos con Sorolla (19, XIII), Muñoz Degraí (II, III) (19, XIII), Juan Sala (6, I), el escultor Trilles (26, XI) (20, XIII) y Rozet (18, X) es de esperar que puedan ser mejor documentados que la vida del matrimonio Manén (9, II) padres del famoso violinista. La autobiografía que el ilustre vástago dejó a la posteridad⁴⁷ es sumamente inconsistente a base de ser anecdótica.

Aunque puntual, mucho más informativa es la relación que Miguel Blay, mantiene con dos personajes pertenecientes a la órbita del arte religioso. No olvidemos que los talleres «El Arte Cristiano» de los hermanos Vayreda en Olot, donde se inició en el oficio de escultor, eran los proveedores por antonomasia de imágenes de devoción del mundo católico español. A nivel local Serafin Basterra⁴⁸ desempeñó la misma función en el país vasco. Había nacido en Bilbao el 12 de octubre de 1850, y en el mismo lugar fallecería el 17 de febrero de 1927. Dentro del círculo de escultores vascos gozó de cierto prestigio. Trabajó para el ayuntamiento y catedral de su ciudad natal. La obra producida por su taller, aunque dentro de la misma temática, es de calidad mejor que la de Olot. Pero Basterra aparece en el documento que tratamos (21, I) como proveedor de yeso y estopa. Y es, que éste es el hijo. Otra cita (1, XII), nos lo presenta visitando el taller de Blay, acompañado de su *dama*. Es la única alusión que nos permite considerar fugazmente París bajo el sesgo erótico que fue luminoso tópico en los días de la *belle époque*.

Joan Llimona (Notas, I) (2, I) nació y murió en Barcelona (1860-1926). Pintor. Hermano mayor del escultor José Llimona. Se le considera uno de los renovadores del arte religioso de su época. Fue promotor dentro del círculo modernista catalán de una facción católica denominada *Círculo Artístico de Sant Lluc*, que se fundó en 1892 para contrarrestar el humorismo anticlerical del modernismo bohemio. Su orientador fue el eclesiástico Torras y Bages. Desde fechas fundacionales Miguel Blay perteneció a dicha asociación⁴⁹. Al menos otros dos socios, Enrique Clarasó (1857-1951) y Eusebio Arnau pueden relacionarse además con el escultor oficial Chapu, de cuyo taller igualmente fue discípulo el propio Blay. El maestro, a su vez, había sido alumno de Pradier, Duret y Cogniet⁵¹ y, dato importante, realizó muchos retratos en medalla.

⁴⁴ Carlos REYERO: «La Disyuntiva Roma-París en el siglo XIX. La Duda de Ulpiano Checa». *Anuario del Departamento de Historia o Teoría del Arte*. Vol II, 1990. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 217-228.

⁴⁵ Una breve noticia de esta obra la hallamos en el *Blanco y Negro*, del 1.º de marzo de 1906.

⁴⁶ Santiago ALCOLEA Y BLANCH y Santiago ALCOLEA Y GRIL: *Escultura Catalana del segle XIX. Del Noucentisme al Realisme*. Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1989, p. 221. V. Francesc FONTBONA y Francesc MIRALLES: *Op. cit.*, p. 54.

⁴⁷ Juan MANÉN: *Mis Experiencias*, Tres vols., Ed. Juventud, Barcelona, 1944.

⁴⁸ Datos biográficos tomados de la *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*, Editorial Auñamendi, Editorial Lasa Hermanos (Obra en curso de publicación).

⁴⁹ Francesc FONTBONA y Francesc MIRALLES: *Op. cit.*, p. 104.

⁵⁰ *Id.*, p. 54.

⁵¹ John MILNER: *Op. cit.*, p. 204.

LA PRODUCCION Y SUS AUXILIARES

Acabamos de mudarnos a un área bien diferenciada. Ya que hemos tratado del mundo de los artistas y del consumo de sus obras por la clientela, pasamos a considerar la producción. El ciclo de producción de una obra puede variar bastante. A veces, un busto como el de la vizcondesa de Jauzé (7, VII...) se resuelve en diez días casi consecutivos. Otras, como ocurre con la cabeza de Henri, el niño de los vecinos, las sesiones de pose son más breves (*pequeña sesión, he trabajado un poco*) y saltadas (19, X) (26, X) (9, XI). La culminación de un encargo inoportuno —el escudo de armas de Don Ramón Errazu— le hace prorrumper en exclamaciones de agradecimiento a la divinidad (27, I).

Cuando se trata de un grupo escultórico, la elección de la composición es una tarea suplementaria que requiere tanteos antes de decidirse por el modelo definitivo. Así vemos, que tras varios meses de ensayos para obtener una composición para el grupo *La Paz* (29, III), por indicaciones del arquitecto, Sr. Grasses, debe iniciar otra nueva (29, VII), que en este caso será la definitiva. La medalla conmemorativa del puerto de Bilbao planteará un problema más sencilla. Tres días de búsqueda (19, 21 y 22, VIII) bastarán para definir la estructura compositiva y para realizarla (23 al 26, VIII). Alguno de tales días deberá velar hasta las once de la noche, habiéndose levantado a las 6 de la mañana (2, VIII). El grupo *La Ilusión* no parece haber implicado ningún problema de composición. Blay comienza directamente a realizarlo el 21 de mayo de 1902, con la modelo de Smith. El trabajo se prolongará de modo casi ininterrumpido hasta el 20 de junio en que lo da por terminado, y el día 22 en que lo monta. Con todo habrá algunos días más de poses para efectuar, sin duda, ajustes y retoques.

No siempre se trabaja a escala 1/1. Como cuando Blay modela la figura femenina del monumento a Chávarri (22, IV). El *Gran Boceto* del grupo de *La Paz* se termina a escala 1/5 un 29 de noviembre; pero sabemos que hubo otro menor (8, XII) a 1/19, que da problemas: *he vuelto a hacer el pequeño boceto del grupo «La Paz», a la décima ejecución* (5, XII). El proceso de factura es aquí muy dilatado en sus comienzos, pero según el año 1902 va llegando a su fin, se aceleran los trabajos, que terminan con la toma de fotografías de los bocetos. Se puede percibir que es un encargo que, aunque no se dejó de la mano, se pospone para lo último. El envío de las fotos será previo a la presentación del propio boceto a los contratantes y otras personas más o menos implicadas en el proyecto. Así el 13 de diciembre, Blay sale del estudio del fotógrafo Fiorillo con 11 positivos del grupo *La Paz*, y no deja que transcurra el día sin enviar tres pruebas a Romero Robledo, Duque de Tamames y Marqués de Valdeiglesias.

La contratación de la ejecución definitiva, tendrá lugar sólo cinco fechas después. De hecho, será el mismo día en que Blay pise Madrid. El trabajo realizado hay que

cobrarlo, y las 25.000 pesetas que recibe el olotino como anticipo sobre un total de 75.000, son en 1902 una cantidad muy respetable. En cambio, por el busto de Silvela (19, II) se facturaron 1.500 pesetas. El busto de Chávarri para el monumento (1, II) le supone 6.000 pesetas.

Pero el corazón de todo lo que hasta ahora se ha venido exponiendo en el presente estudio son los procedimientos técnicos conducentes a la obtención de obras acabadas y que, de hecho, es el acervo de prácticas y conocimientos que constituyen el oficio de escultor. Aunque nos equivocáramos si pensásemos en los términos de elaboración como se nos describen en la autobiografía de Benvenuto Cellini.

A comienzos del siglo XX, la necesidad de surtir de volúmenes estéticos a un público comprador numeroso, obligará a poner en práctica nuevos métodos productivos basados en la reproducción. La escultura, junto con el grabado, la fotografía, el cinematógrafo, la cerámica y hasta la música, compartirá dicha necesidad de encontrar su propio espectador u oyente en el último caso. Bajo este punto de vista se comprende que Blay envíe a madame Iturbe cinco pequeños bustos en porcelana bizcochada (10, III), tres pruebas de yeso y ocho del pequeño busto de Margheritina (22, I), etc. Funcionalmente vienen a ser como reproducciones fotográficas del retrato; pero de una categoría artística mayor acorde con el nivel social de los modelos.

El entorno de amigos y familiares también pueden participar ahora del aura de prestigio que conlleva el plasmar la propia imagen en material noble. Unos como protagonistas, otros como espectadores ligados al modelo por vínculos coincidentes de relación (personal) y posesión del objeto que representa dicha relación. Por la cocción de seis bizcochos de un busto pequeño (6, III) se abonan 312 francos.

No es de extrañar pues, que el taller del escultor a principios del presente siglo haya sido comparado con una fábrica⁵² donde se ensamblan piezas. La función del artista ha quedado reducida a la mínima expresión. Todas las tareas que puedan ser desligadas de la obtención de la forma original y, de modo paradójico, definitiva, será derivada hacia subcontratas que le ocasionan unas cargas económicas que le impelen a vender la obra cuanto antes para cubrir los gastos de financiación originados por su producción. Un constreñimiento así debe haber sido un poderoso vector dirigido hacia la asimilación de las estéticas dominantes. La venta no sólo es necesaria para el sustento del escultor sino para enjugar gastos propios de la creación de la obra.

Y es que no sólo son los fundidores en bronce, como Thiebaut Frères para Francia, o Masiera y Campins en territorio español, sino también montadores, como los italianos Ghiloni o Lazzarini, capaces de manipular, ensamblar, mover y situar en el sitio idóneo, sin riesgo de rotura o deterioro, los distintos módulos volumétricos que componen una figura o grupo escultórico. Por montar el busto del vecinito Henry y el grupo *La Paz*, cobró Ghi-

⁵² *Id.*, p. 74.

loni (26, XII) y (9, XII) la suma de 450 francos, de los que recibió, primero 300 y luego el resto. Anteriormente también había recibido un anticipo de 200 francos sobre una factura de 548 francos (28, IX). Lazzerini monta el grupo *La Paz* en el quinto día de su ejecución (1 a 4, X) por 50 francos. La tarifa diaria por montar en barro (16, XI) era de 12 francos. Los anticipos a esta clase de operarios (31, VII) (19, IX) (30, XII) no eran infrecuentes.

Más delicado y crucial era el trabajo de los sacadores de puntos, capaces de ampliar, reducir o simplemente sacar fidelísima copia de un original de la mano del artista. A veces un simple boceto.

A esta raza de hábiles artesanos, quizá no menos excelentes en su oficio que el escultor en el suyo, pertenecen los Bianchi, Janvier et Duval, Fumière et Gavignot, Haligon y Lazzarini de nuestro texto; Janvier (13, IX) pedía por «sacar los puntos y matriz, a razón de 5 francos el milímetro, y la reducción en parafina, a 3 francos el centímetro». Reducir los bustos de Jauzé importó 450 francos (7, XI).

Otras veces el modelo se remitía a Carrara (23, I) (26, VII), donde diestros oficiales del arte de la cantería elaborarían la pieza final de acuerdo con las instrucciones dadas por el artista firmante. Estos talleres igualmente se encargaban de efectuar tareas de tratamiento y acabado de superficies, como pulimentado, dar parafinas de diferente calidad, etc., que influían de modo decisivo en la apariencia final del objeto.

En algunos casos, los gastos que representaban procesos como el de la fundición, eran elevados. Las puertas de la tumba de Errazu fueron presupuestadas por la firma de fundidores Fumière et Gavignot (13, VI) en 3.700 francos. Dos días antes Blay había recibido un cheque por importe de 5.000 francos, de don Ramón Errazu. El margen de ganancia no es grande.

También estos artesanos cobran por adelantado (31, VII), y puede ocurrir que sea el propio cliente (22, II) quien pague al fundidor por cuenta del artista. Es lo que ocurre con las 10.000 pesetas que la casa Chávarri remite a Masriera y Campins.

Nuestra agenda también llegará a reflejar peticiones de presupuesto a un fundidor (6, XII). Haligon pide 10.000 francos por el grupo *La Paz*. A Blay esta estimación no le pareció mal. Pero Fumière (3, XII) se contenta con 6.500 por la misma tarea.

Capítulo nada despreciable en tiempo y gastos lo constituyen los pagos a fotógrafos. Tampoco faltará aquí el nombre de un italiano, Fiorello, entre tan valiosos auxiliares. Colaboradores del olotino fueron también Bodmer, Cañellas, Devambez y muy posiblemente, también, el afamado Laurent sea el que aparece inscrito en las páginas de guarda. La presencia de un domicilio, 77 rue Lacombe, podría servir en su día como dato identificativo. El apunte del 6 de enero, relativo a un *aparato senior*, permite intuir que Blay pudo pensar en adquirir una cámara de un Anglo-American Photo-Import Office. Bien pudo ser un regalo por el día de reyes.

Las tarifas fotográficas no eran bajas. Devambez (17, IX) cargaba 45 francos por diez pruebas con sus clichés. Las fotos del busto de la Vizcondesa Jauzé (7, XI) su-

pusieron 47 francos, y 90 francos los del grupo *Laz Paz*. Cañellas (18, V) obtenía 5 francos por cliché.

En general los gastos de material (22, I) Notas, I) (16, X) y útiles, como palillos de escultor (27, VIII) son modestos. La cantidad de 16 de tales palillos sale por sólo 7,20 francos. Un compás (10, I) sólo representa 10 francos. Una inversión en iconografía funeraria bajo la especie de fotos de tumbas (8, VIII) se hace por 12 francos, y un libro de segunda mano (bouquin) sobre Canova, nada más que por 1 franco. Por quince pellas de barro de escultor (22, IV), comprendido el transporte, se abonan 13,50 francos.

MODELOS

Casi se diría que los modelos humanos son una herramienta para el escultor. Pero de su mundo es muy poco lo que sabemos. Lo que aquí nos llega, aunque escaso, no deja de interesarnos. Llama la atención la abundancia de nombres extranjeros, con predominio de los italianos: Josephine Spacagna, Morelli, Selvaggio y Schmitt. Los precios que se pagan por sesión son bajos, unos 5 francos, a veces 4,5; pero una sesión más larga alcanza los 15 francos (30, V).

Gracias a los registros de Blay, los personajes de sus grupos escultóricos tienen ahora una identidad distinta de lo que representan. Estas figuras al recibir el nombre y apellido de sus modelos cobran rostro humano y, de modo consecuente, el grupo es susceptible de recibir una lectura distinta de la que el artista en un principio asignó. ¿Cómo cerrarnos los ojos ahora a la verdad de que el soldado isabelino, la mujer y el niño del monumento a Alfonso XII eran una familia de italianos? Así considerados, los Morelli, ganadores de su vida por bajísimo estipendio ¿no ofrecen al rey de España el propio hambre de su hijo? ¿Y no es la imagen del propio marido Morelli reconciliándose con el otro italiano, R. Selvaggio, una verdadera imagen de la absurda virtualidad de las guerras, incluida las carlistas?

También el grupo *La Ilusión* se presta a lectura sesgada. No sólo porque iconográficamente derive de una estampa de devoción del ángel de la guarda con niño, cuyas raíces habría que ir a buscar a los *Pia Desideria Emblemata*, de Hugo Hermann, sino porque la jovencita no fue en vida otra que una encantadora señorita Guignel, o Guignet, en tanto que la señora que guía sus pasos era la teutona llamada Schmitt (21, V). Lucie Dumont se llamaba una de las modelos que posó para la medalla del puerto de Bilbao (27, IX). La otra fue Josephine Spacagna (5, X). Y desde luego, no deja de ser curioso que la burguesía de la *belle époque* utilizara el físico del proletariado para formalizar sus ensueños, virtudes y fantasías.

En todo caso, al parecer era preceptivo sustituir el modelo en cada representación.

EL ARTISTA Y LOS GRUPOS

Al menos en 1902, Blay perteneció a la Asociación de Artistas Españoles en París (A.E.D.P.), que fue apoyada

a nivel oficial, como lo demuestra la reunión de Blay con el embajador español (14, IV). Anteriormente había sido miembro de la Association des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Artistes Graphiques et Dessinateurs, pero a principio de año, el 9 de enero, paga 50 francos para rescatar su cotización, lo que implicaba, claro está, darse de baja.

El presente estudio quedaría falto si no se hiciera mención al propio grupo familiar de Blay. La agenda está salpicada de apuntes domésticos, pero son poco descriptivos de una situación conexas con la actividad artística. El conocimiento de las circunstancias en que se producen algunos pagos (15, I) y se saldan deudas (13, III) nos daría un panorama más extenso de lo que fue la vida del escultor Miguel Blay el año 1902 en París. Pero aquí sólo hemos tocado algunos aspectos. Y es mucho lo que nos queda por estudiar y conocer.

DESCRIPCION DEL DOCUMENTO:

Se trata de una diminuta agenda de bolsillo que mide 6 × 9,5 centímetros. Está encuadernada en piel resistente, que ostenta motivos vegetales impresos, de tendencia claramente modernista. Se cerraba con una banda elástica ingerida en la cubierta trasera y lleva un lápiz delgado y pequeño, con el que muy presumiblemente se realizaron las anotaciones que van a continuación.

La agenda corresponde al año 1902 y es un objeto de propaganda de los «Grands Magasins du Printemps» sitos en París, tanto entonces como en el presente.

Los apuntes diarios están redactados en francés, a excepción de los efectuados en las siguientes fechas: 31 de enero, 19 y 22 de febrero, 2 de mayo, del 3 al 7 de septiembre y del 18 al 22 de diciembre, que por haber sido realizados en España o contener datos relativos a asuntos españoles, están escritos en nuestra lengua. Unas pocas, las del 10 y 23 de enero, 14 de marzo, 7 de junio y 7 de diciembre utilizan una mezcla de ambas lenguas.

Los textos se transcriben literalmente. Lo añadido por el editor va entre paréntesis (). Cuando no se lee algún fragmento se consigna con (...).

TEXTO:

En las hojas de guarda, tenemos:

L' Art et la Medicine, del Dr. Richer.

(Esta anotación está claramente realizada con la agenda en la mano, la escritura de Blay es aquí tosca y vacilante).

Llimona Juan 345, 33 vía Marguta, Echena y Estruch.

(En otra página): 20 Mercaders, 4.º piso 3.ª puerta.

1 de enero:

➤ Leche de cabra. Teléfono 716-49.

➤ Berthaud, calle Cadet, calle Bellefont, 31.

2 de enero:

Calle de March, 4, ordenar señorita Lacroix, Simone, 21 avenida de Montaigne.

3 de enero:

Roselló y Belay, Comisionista Irene, Padre Barrena, 136 avenida Champs Elysées.

4 de enero:

Conde de Villagonzalo, 46 avenida d'Iéna. 29 idem* (Hay dibujado en un cuadrado. En un lado hay marcado: 22 *pasos*, en el otro: 29 *pasos*) 50 pesetas al año, Costanilla de San Vicente, calle de San Vicente Alta.

6 de enero:

Sala, Juan, calle Cambont, 22, The Anglo-American Photo Import Office, antes 368 rue St. Honoré 368, ahora en casa de M. Printemps. Aparato senior.

8 de enero:

Cambio en el Credit Lyonnais 1.000 pesetas = 738 Gastos. Abonos.
 — «Revue Blanche» 12 meses 20
 — «The Studio» 12 meses 20
 — Envío mandado al Director del «Anuario de B.A.» (Bellas Artes) y «A.D.» (Artes Decorativas) 21
 — Agenda Hachette y memento Larouse 7,50
 — Idem de bolsillo 0,65

9 de enero:

Pagado 50 francos para gastos del rescate de mi cotización a l'Association des Artistes P.S.A.G. et D.

10 de enero:

— Pagado dos años de cotización al Asilo de San Fernando 24
 — Comprado a Contenort antiguo modelo de compás en aluminio de su fabricación 12

D. Ramón ha venido a ver su escudo y lo ha encontrado bien como relieve, ahora es cuestión de trabajo.

11 de enero:

— Dado a Bianchi sobre los 500 francos que le debo, uno a cuenta de 300 fr.
 — A un pobre escultor desgraciado 1 fr.
 — Dado aguinaldo a Madame Nicola 10 fr.

14 de enero:

— Pagado al zapatero Mr. Dubois los zapatos de Raymond 12

15 de enero:

— Pagado el plazo 432,00
 — Aguinaldo portero 20 fr.

17 de enero:

Un obrero de Bianchi ha venido a buscar los dos pequeños bustos de la mujer con las flores, y de Margheritina para empezarlos en mármol.
Se ha acordado que él me la devolverá del 25 al 30 de marzo y no me costará más que el precio de vuelta.

18 de enero:

Cambio en el Crédit Lyonnais 1.000 pesetas = 734 francos.

20 de enero:

Visita de Mr. Coudran a quien he pagado:
— El vino tinto que bebemos 83,50
— Pagado el primer mes de colegio, o sea el 15 del corriente 15 fr.

21 de enero:

Por cuenta de su padre he pagado una cuenta a Basterra de 225,85 pesetas, según cuenta detallada, operario, estopa y yeso en gran cantidad. Le he dado 250 pesetas y no ha podido devolverme el resto.

22 de enero:

De Ghiloni he recibido busto terracota del Sr. de Madrazo y 3 pruebas yeso (buen relieve) y 8 pruebas del pequeño busto de Margheritina (antes había recibido 4 y uno de la mujer con flores, reducida).

23 de enero:

Los sacadores de puntos han venido a trabajar para hacer un salmón para enviar a Carrara, para las búsquedas del gran bloque. Dado a la abuelita 120 francos. Hoy empieza una nueva muchacha.

24 de enero:

Terminando el salmón, dados 2 jornales 22 francos. En Fumière podría vender los pequeños bustos que he mandado hacer en mármol: 3.500 y 1.000 francos. Encogimiento del bronce: de 12 a 13 milímetros por metro.

25 de enero:

El Sr. Fumière ha venido con su socio, Mr. Gavignot. Han pasado la tarde en el taller.

26 de enero:

250 kilos de antracita = 17,75.

27 de enero:

(He) terminado (a) Dios gracias el escudo de D. Ramón. Parece muy contento de la obra que le he hecho. Visita de don Ramón.

28 de enero:

Ghiloni ha venido a montar el escudo y el pequeño salmón. Visita de ídem.

29 de enero:

Cambiado en el Crédit Lyonnais 1.000 pesetas a 73,10% = 731 francos.
— Pagado al marqués por un pantalón de terciopelo de acanalado ancho 24
— Varios arreglos redingote (...) 30,75

30 de enero:

Comprado en la Farmacia del 32 F. Montmatre
— Una venda 4,50
— Una pomada 1,50

31 de enero:

Llevado el obrero de Ghiloni dos escudos Errazu, y dos salmones Chávarri.

NOTAS

En Barcelona (*En español*)
Pagar a Llimona dos barriles de barro que mandó a Bilbao, 95 pesetas. Idem. La Veu; arreglar cuentas con Buhini.

1 de febrero:

Dado a la casa Thiebaud Frères el modelo de escudo, una plantilla y el calco mitad de ejecución.
Cobrado en el Credit Lyonnais un cheque de 4.418 francos que al cambio de 35% son las 6.000 pesetas que he recibido por la ejecución del busto de bronce de D. Víctor de Chávarri que se encuentra en la estación de Santander, de Bilbao.

2 de febrero:

(Es un dibujo de un rectángulo acotado en su medida mayor 0,58 por la parte externa y 0,38 en su lado menor. Dentro, las medidas correspondientes, son 0,54 y 0,34).

4 de febrero:

— Pagado al correo de la prensa 0,90
— Gastos de recubrimiento 0,50

5 de febrero:

Salida de París la mañana llevando en el bolsillo 5 billetes de 100 = 500 francos; dinero suelto 12 francos = 512 francos y 300 pesetas moneda española.

6 de febrero:

Llegado a Barcelona por la tarde.

7 de febrero:

Masiera por la mañana y por la tarde.

8 de febrero:

Todo el día también.

- 9 de febrero:**
Luego con Manén y María, expedición al Tibidabo.
- 10 de febrero:**
Todo el día con Masriera.
- 11 de febrero:**
En casa de Masriera.
- 12 de febrero:**
También.
- 13 de febrero:**
Telegrama a París 4,95
- 14 de febrero:**
Masriera.
- 15 de febrero:**
Masriera.
- 16 de febrero:**
Banquete en casa de Justín.
- 17 de febrero:**
— Telegrama a París 6,95
— A Madrid 1,05
Salida a Madrid.
- 18 de febrero:**
Llegada a Madrid, 11 mañana, visitas Duque de Tamames y Madame Iturbe y cenar en casa de M.I. (Madame Iturbe).
- 19 de febrero:**
De 9 a 10 de la mañana ver al arquitecto señor Grasses, Romero Robledo, señor Silvela de 11 a 1, Duquesa de Alba. ¿Comida a las 2 y media con el Doctor? (sic.). De 12 y media a 1 a la Dirección de Sanidad. Cobrado por gastos del busto de Silvela 1.500 pesetas.
- 20 de febrero:**
Pasado a las 12 y media almorzar en casa de Iturbe, ver propietarios terreno; a las 10 de la mañana cita con el señor Grasses, visita en casa de los duques de Alba presentación de su hermano marqués de la Mina; visita Pradilla.
- 21 de febrero:**
Varias compras. Despachos a París y Barcelona y despachos a Bilbao. Visita a Saint Aubin, Almuerzo en casa de D. Ramón y salida hacia Bilbao a las 8,17 (*En español*).
- 22 de febrero:**
A las 11 de la mañana llego a Bilbao donde me esperaba D. Manuel. Entrega de los dos bustos a los her-

manos Chávarri. Con don Manuel almuerzo en las Arenas. Visito el taller y estudiamos (el) emplazamiento monumento en Portugalete (*En escritura transversal a tinta*).

He dado orden a la casa Chávarri de Bilbao de remitir o girar a los Sres. Masriera y Campins 10.000 pesetas de las veinte que tenía en depósito.

- 23 de febrero:**
Con don Manuel y Don Pepe Amán (sic) hemos ido a Portugalete para ver emplazamiento, almorzar en Arenas y cenas en la fonda.
- 24 de febrero:**
Salida de Bilbao a las 6 y cuarto de la mañana. Pesado en San Sebastián. La báscula acusa un peso de 73,250.
- 25 de febrero:**
Llego a París a las 8,30 de la mañana.
- 26 de febrero:**
Visita en casa de Thiebaut. Los trabajos de la puerta van bien.

NOTAS

1 docena hondo, 1 íd. llanos, 1 íd. postre, verdes 7, cerveza especial para nodrizas, calle Guyot, 6.

- 1 de marzo:**
(Sábado) Mojo y preparo la obra para empezar el lunes a trabajar firme.
- 3 de marzo:**
He hecho un pequeño maniquí que he drapeado para la figura. Entregado a la prima Cambras 1.000 francos sobre los dos mil que le debo.
- 4 de marzo:**
Trabajo todo el día en la figura. Enviado al hermano de Berta 5 francos.
- 5 de marzo:**
Trabajo en los ropajes. Esto tiene pinta de ir bien.
- 6 de marzo:**
He chapuceado y trabajado un poco para preparar los bustos Madrazo. Se me han traído de casa de Millet (?) ceramista, seis bizcochos del busto pequeño de Piedita, están bien. Factura de 312 francos a pagar.
- 7 de marzo:**
He ido a ver las antigüedades a l'Ecole de Beaux Arts. Estoy muy contento de la mañana. Por la tarde trabajo en la figura.

8 de marzo:

Trabajo en la figura por la mañana; luego (he) salido a ver amigos.

9 de marzo:

Chapuzas en la bodega y en el jardín.

10 de marzo:

Enviar pequeña caja a Madame Iturbe con 5 pequeños bustos bizcocho, gran velocidad. Embalaje 4,50. Mañana empleada en cambiar los tubos de la estufa, luego trabajo en la figura.

11 de marzo:

(Por la) mañana (he) visto a D. Ramón y luego (he) visitado al Conde (sic) de Parcent en el Palais de Castille, de parte de Muñoz Degrain. Después visito a Obiols y Hernández con motivo de la exposición.

12 de marzo:

Trabajo el día en los ropajes de la figura. Berthe ha pagado el tercer mes de la pensión de Raimond, son 15 francos.

13 de marzo:

Trabajo todo el día en los ropajes.

14 de marzo:

He tenido modelo por la mañana. He hecho una plataforma para poder trabajar (con) más comodidad sobre la escala.

15 de marzo:

(He) trabajado por la mañana en los ropajes. Luego reunión en casa de Checa.

16 de marzo:

(Por la) mañana (he) arreglado un poco el jardín; luego Jardín de l'Aclimatation con los niños.

17 de marzo:

Dar al primo 53,30 por intereses. Mañana visita Exposición Georges Petit, *Société Nouvelle*. Experimento interesante. Almuerzo en casa de los primos, (por la) tarde pongo vino blanco en botellas, total 133 ídem.

18 de marzo:

Modelo por la mañana, y ropajes luego.

19 de marzo:

(He) trabajado todo el día en los ropajes.

20 de marzo:

(He) trabajado la mañana (en) ropajes. Luego bautismo de Marguerite.

21 de marzo:

Todo el día en modelo dado 10 francos, quedan 2 sesiones sin ser pagadas.

22 de marzo:

Mañana ido a casa de Bianchi y a casa de Pillet. Pagado a Hernández 15 francos por el 2.º 3.º y 4.º plazo de la Asociación de Artistas Españoles de París. También ha sido pagado todo el año 1902.

23 de marzo:

Me he hecho un retrato al difumino, del cual no estoy del todo satisfecho.

24 de marzo:

Luego trabajo a solas. Visita del joven escultor Garnelo.

25 de marzo:

Berthe indispuesta. Luego trabajo a solas.

26 de marzo:

Sesión la mañana; por la tarde trabajos en los ropajes.

27 de marzo:

He hecho un dibujito de Raimond que enviaré al *Liberal* de Barcelona.

28 de marzo:

Modelo por la mañana; pagado todo: son 20 francos. Luego termino dibujo.

29 de marzo:

Busco boceto para *La Paz*. (Por la) tarde (he) ido a casa de los Checa.

(He) comprado papel gris, caja difuminos y pequeño álbum 2,25.

1 de abril:

Visita a casa de Bianchi por la mañana.

2 de abril:

Sesión de modelo por la mañana. Luego visita en casa de los Vinardell.

Gastos de tranvía	1,60
Tren	2,10
Flores	2
	<hr/>
	5,70

3 de abril:

Reparación (restil)	2,50
2 Cuadernos registro	1,50
6 Cartas (neumáticos) y sellos	2,55
Sobres	0,35
	<hr/>
	6,90

4 de abril:

(Por) la mañana, con D. Ramón, visita al fundidor; luego taller.

5 de abril:

Mañana en casa de Bianchi; luego he ido a ver la instalación de la exposición.

7 de abril:

Los camioneros han venido a cargar los trabajos para Exposición.

— Gastos de automóvil para ir a buscar banco de escultor a casa de Bianchi	3 fr.
— Propina a los hombres	3
— 2,50 felpa comprada en Printemps	11,15
— Tranvías	1,50
	<hr/>
	18,25 (sic.)

8 de abril:

Modelo la mañana, doy 2 francos; luego busco boceto de *La Paz*.

10 de abril:

Mañana, trabajo en el pequeño grupo *La Ilusión*. Luego con Berthe y Raimond (he) ido a ver (la) exposición. Factura cerrajerías para armaduras y etc. 12,50.

11 de abril:

Sesión con Berthe la mañana. Luego trabajo solo.

14 de abril:

Modelo B, por la mañana, pagadas 3 sesiones, luego visito al embajador de España por asunto Exposición A.E.D.P. Vilallonga me ha mostrado boceto de la Isabel de Murillo.

15 de abril:

Pagado plazo	432,20
Propina	2
	<hr/>
	434,20

Trabajo todo el día en los ropajes.

16 de abril:

Georges muy indispuesto por la mañana; luego trabajo en los ropajes. (Por la) noche cenar con nosotros Vilallonga y la señorita Jeanne.

17 de abril:

Modelo por la mañana; trabajo sin modelo (?).

18 de abril:

— Pagado los bizcochos de Piedita 6 x 52 francos	312
— Uno anterior no pagado	42
— El (...)	35
— Total de la factura	<hr/>
	389

(He) trabajado todo el día.

19 de abril:

Modelo Berthe por la mañana. Trabajo inscripción.

20 de abril:

Luego escribo varias letras. (*Se refiere a las de la inscripción del día anterior*).

21 de abril:

Trabajo todo el día inscripción. Por 15 pellas de tierra, comprendido el transporte: 13,50.

22 de abril:

Trabajo todo el día en la figura. Para el monumento a Chávarri. La figura de mujer tamaño natural, es de 1,61.

23 de abril:

Mañana ir calle Caumartin para recoger obras para el Salón. Visita Conde de Villagonzalo. Luego trabajo en el taller.

24 de abril:

Berthe, Raimond y Georges están enfermos. (He) trabajado poco.

25 de abril:

Ultimas sesiones con Berthe Lavergne. Todo pagado 40 francos.

26 de abril:

Hoy, felizmente, se ha empezado el vaciado perdido de la figura de mujer del monumento a Chávarri.

27 de abril:

Por la mañana los montadores han venido a llevarse el resto del molde, y a llevarse los grabados.

28 de abril:

Por la mañana ordeno un poco mis cuentas. Luego, la gran limpieza del taller.

29 de abril:

Arreglado el taller y preparado para trabajar. Luego comienzo a ocuparme del boceto para Madrid.

30 de abril:

Por la mañana temprano pongo una buena cantidad de vino de Burdeos para rellenar 130 ½ botellas. También he sacado 30 botellas de la última barrica. Después he trabajado en mi boceto y luego he ido a la inauguración.

NOTAS

A fin de mes quedan en caja 1.308,50 francos y en pesetas 1.300. De las cuales he entregado 408,50 para

los gastos de casa y yo he tomado 300 para los del taller. Cubiertas para «Art y Decoration» 4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a. «The Studio». He comenzado en el n.º 81, volumen 18, 15 de diciembre, hasta el n.º 93, volumen 21. Falta todo el año 1901. «Revue Blanche», me falta el n.º 171, 15 de julio de 1900.

1 de mayo:

Sellos, etc.	11,55
Portamonedas	3,75
Propina muchachos calle	2,00
Caumartin	0,60
Tranvía, idem	0,40
Propina camioneros	3,00
Fiacre	3,50
	<u>24,80</u>

Han sido recogidas las obras de la calle Caumartin. Y he trasladado el busto del conde de Villagonzalo a su casa, sin accidente.

2 de mayo:

Trabajado en el boceto todo el día.

3 de mayo:

(Por la) mañana trabajo en el boceto. Luego visito el salón del Campo de Marte.

Tren y metro	0,65
Entrada al salón	1
Compra de un cuaderno	0,65
Idem catálogo, 1	3,30

(A esta cantidad Blay le suma los 24,80 francos del día 2 y los 3,25 del actual para obtener un total de:)

31,35

4 de mayo:

Papel engomado	0,15
Recibido de Berthe *	(6 fr)
«Au journal», vetllada catalana	
Tranvía y metro	0,80
Tabaco	0,90
Guardarropa obligatorio	1
Propina	0,40
	<u>3,25</u>

5 de mayo:

Por la mañana (he) ido a ver la puerta de la tumba de Errazu, donde el fundidor. Después (he ido) a ver a Vinardell. No encontrado.

Tranvía

1,00

6 de mayo:

Trabajo en poner mis cuentas en orden. Luego he estado es casa de Vinardell, quien me ha contado cosas tristes. Pasan grandes penas. Han llorado mucho.

Tren y tranvía	1,00
Envío fotos a D. Manuel	0,40
Periódico	0,05
	<u>1,45</u>

7 de mayo:

Pagado Larousse

10

8 de mayo:

Visito el salón de Artistas Franceses por la mañana.

Tren y metro	0,70
Catálogo	0,90
	<u>1,60</u>

9 de mayo:

Luego he empezado una cabeza con Raymond. Trabajo 2 horas.

Enviada fotografía certificada	0,50
Compro cuadernitos	0,30
Idem, litro aceite de	1,60
	<u>2,40</u>

10 de mayo:

Mañana trabajo 2 horas en el retrato de Raimond. Luego hago una visita a los Vinardell.

Tranvía y tren

0,90

11 de mayo:

Por la mañana, chapuceo en el jardín. Luego trabajo 2 horas en la cabeza de Raimond. Pago por 10 pruebas fotográficas de la figura de mujer (del monumento) (de) Chávarri 48 fr.

12 de mayo:

(He) ido a casa de Julian, y luego a casa de Ghiloni. Tranvía y metro 1,75. Luego trabajo 3 horas en la cabeza de Raimond. (Después está escrita la cifra 97,95 sin ulterior explicación).

13 de mayo:

Tabaco

1,85

14 de mayo:

(Ha) venido a presentarse un modelo mujer, dado

1 fr.

15 de mayo:

(He) trabajado una hora con Raimond. Sin él, otra hora.

16 de mayo:

He pasado el día poniendo en orden mis papeles.

17 de mayo:

Hoy también he arreglado mis notas.	
Peluquero	1,40
Coche para ir a la recepción embajada	2,50
Vuelta	3,50

18 de mayo:

Por tener 2 clichés: *Hacia el Ideal* y *Primeros Fríos*, pagado a Cañellas 5 francos, cada. (Después hay escrita la cifra: 15).

(*) Nótese que es ingreso (N. del E.).

20 de mayo:

Doy a Berthe, que ha gastado el dinero de su caja:	100 fr.
Pagado a Coudran, factura 17 febrero ...	54
29 de enero 90	144
Visita al salón con Raymond	1,80
Tren y metro	0,30
Pasteles petit bleu	0,30

21 de mayo:

Por la mañana. Primera sesión con Smith para el pequeño grupo *La Ilusión*. 6 cartas 0,90

22 de mayo:

Pequeña figura de mujer. Primera sesión por la mañana con Eugenia Gignet.
Con D. Ramón, hemos ido al Padre Lachaise para ver el efecto de la puerta. Hace muy bien y el conjunto ha ganado mucho.
Tranvía y metro 0,70

23 de mayo:

Por la mañana, sesión con Smith.

24 de mayo:

Sesión por la mañana con Gignet para pequeña mujer.
Pagadas las 2 sesiones 10
Luego reunión en casa de Llaneres,
Tren 0,50
10,50

26 de mayo:

G(rupo) *La Ilusión*, sesión por la mañana con Smith.

27 de mayo:

G(rupo) *La Ilusión*, sesión por la mañana con la señorita Gignet.

28 de mayo:

G(rupo) *La Ilusión* por la mañana, con Schmitt (sic).
Pagado 2 sesiones 10 fr.
Pagado el peluquero por todos los niños .. 2,20
2 bastones malvavisco 0,20
12,40

29 de mayo:

(He) ido a casa de Don Ramón, no lo he encontrado. Ausente. Luego (he) asistido al voto de la medalla de honor que ha sido discernida a Lefebre en la segunda vuelta, y que no parece bien dada.
Gastos de tranvía y metro 2,00

30 de mayo:

G(rupo) *La Ilusión*, sesión por la mañana con Schmitt.
Pagado 15 francos. Luego trabajo en los ropajes.

31 de mayo:

G(rupo) *La Ilusión*, sesión por la mañana con la señorita Gignet. Pagado todo, 2 sesiones 10 fr.

NOTAS:

Gastos de taller y gastos personales	177 fr.
Pagadas 2 facturas de Coudran	144
	<hr/>
	321 fr. *
Para la casa, mantenimiento y facturas pagadas por Berthe	611,35 *
	<hr/>
	932,35 *

Queda en caja, en total, 372,15 francos. En pesetas, lo mismo que en meses anteriores.

1 de junio:

Tomo para mí 50 francos. Resto para Berthe 322,15

2 de junio:

G(rupo) *La Ilusión*, sesión por la mañana, con Schmitt (sic).

3 de junio:

Ido a casa de D. Ramón y visita del cementerio del Trocadero.
Tren y metro 0,65

4 de junio:

G(rupo) *La Ilusión*, sesión por la mañana con Schmitt. Visita al cementerio del norte más allá de los bulevares.
Gastos de tranvía 1,15

6 de junio:

G(rupo) *La Ilusión*, sesión por la mañana con Schmitt; luego he trabajado también sin modelo.

7 de junio:

Gran Café, reunión de los Artistas Españoles a las 9 de la noche. Grupo *La Ilusión*, sesión por la mañana con la señorita Guignet.

9 de junio:

Tabaco 0,90
Grupo *La Ilusión* por la mañana con Schmitt.

10 de junio:

Grupo *La Ilusión* con la señorita Guignel, sesión por la mañana.

11 de junio:

Cobrado de Don Ramón un cheque de cinco mil francos, de los cuales, 4.000 son para los fundidores. Luego (he) ido a buscar a Lucie (una criada).
Tren y tranvía 1,00

12 de junio:

Pequeño Grupo <i>La Ilusión</i> , sesión por la mañana con Gignet, a quien pago las tres sesiones que le debo	15
He ido a cobrar el cheque a la calle Provenza	56
Gastos tranvía y tren	0,85
5 cajas para «L'Art et Decoration»	12,50
	28,35
Dos cartas	0,30
	28,65

13 de junio:

Pagado a la casa Fumière Gavignot, por la fundición de la puerta en bronce de la tumba Errazu: 3.700. Sesión por la mañana para el pequeño grupo *La Ilusión*, con Schmitt.

14 de junio:

Visita al salón por la mañana. Luego trabajo en el pequeño grupo.

Gastos de tren y metro	0,55
------------------------------	------

16 de junio:

Sesión la mañana con Schmitt para el pequeño grupo *La Ilusión*.

Peluquero	1,40
Tabaco	0,80
	2,20

17 de junio:

Dado a Bianchi un anticipo	500
Pagado 3 encuadernaciones L(ibro) p(ara)	
Todos	4,50
3 «Revue Blanche»	6,00
Dado pobres italianos	2,00
Gastos tren y tranvía	0,80
	513,30

18 de junio:

Sesión por la mañana con Schmitt, pequeño grupo *La Ilusión*, Pagados 8 sesiones

40 fr.

19 de junio:

Sesión (para la) pequeña mujer, con la señorita Guignel, por la mañana.

20 de junio:

Mañana, he terminado pequeño grupo *La Ilusión*. Luego he visitado el Père Lachaise.

Tranvía y metro	1,25
1 metro de cinta de Legión de Honor	1,00
Libro «La Vida de las Abejas» *	3,00
	5,25

21 de junio:

Sesión por la mañana con la señorita Guignel. Luego busco boceto para la tumba de la familia de Víctor Chávarri.

22 de junio:

Monto el pequeño grupo *La Ilusión*.

23 de junio:

Sesiones por la mañana y tarde con Guignel, dado 2 francos.

24 de junio:

Tabaco	0,90
Recibido de Lucie	1,50

25 de junio:

Señorita Guignel todo el día. Pagadas 4 sesiones. 20 francos. Quedan 8 francos.

26 de junio:

Acompaño a los niños a casa de Corti ..

3,20 fr.

30 de junio:

Visita al Salón con Bertha y la criada.	
Gastos Tranvía	1,20
Metro	1,50
Entradas	3,00
	4,70

NOTAS:

Queda en caja 445,10 céntimos.

4 de julio:

Sesión por la mañana con la señorita Guignel. Dado 10 francos. Quedan 3 francos. Peluquero para los niños y yo

3,50

5 de julio:

Desayuno en Cleys de Puteau con Don Ramón y el vizconde y vizcondesa de Jauzé.

7 de julio:

Primera sesión con la vizcondesa de Jauzé. Es un retrato que he ofrecido modelar gratis a causa de la gran belleza de la Dama (sic).

Tabaco	0,90
7 cartas	1,05

8 de julio:

Sesión por la mañana para el retrato. Dado a los hombres de Mathias

1,50

9 de julio:

Sesión retrato. Luego cambio en el Crédit Lyonnais, 1.000 pesetas = 720 francos. Gastos consumo tranvía y coche con Berthe 5,60 francos.

(*) Muy posiblemente una edición del conocido libro de Maeterlinck.

10 de julio:

Sesión de retrato por la mañana. Luego busco boceto tumba (*Se refiere, sin duda, a la anotación del 21 de junio*).

11 de julio:

Sesión de retrato por la mañana.

12 de julio:

Sesión de retrato por la mañana.

13 de julio:

Sesión para el retrato, por la mañana 2 horas. Por la tarde, también.

14 de julio:

Para el retrato por la mañana, y luego.

15 de julio:

Para el retrato por la mañana, y luego. Pagado el plazo de la casa 432,20

16 de julio:

«Argus de la Prière»	2,50
«Architectura» proveniente de Madrid.	
Gastos de la caja desde la frontera hasta París.	
Ferrocarril	50,25
Manutención	2,50
Gastos de aduana	0,85
Propina	0,25
Gastos de tranvía y metro	1,10
	<u>54,95</u>
Tabaco	0,90
«Monde Invisible» (J. Bois)	3,00
«Autour d'une vie» (Kropotkine)	3,00
	<u>61,85</u>
Sesión por la mañana para el retrato	2,40
	<u>64,25</u>
(Sin especificar)	0,10
	<u>64,35</u>

17 de julio:

Sesión por la mañana, y luego para el retraso.

18 de julio:

Sesión para el retrato durante la mañana.

19 de julio:

Sesión para el retrato, por la mañana; y luego.	
Envío de dos cartas certificadas a Chávarri y a Grasses. Gastos	1,00
Pagada factura pedestal monumento Chávarri, enviado a Carrara	1.500
	<u>1.600</u>

(Nótese que la suma verdadera daría un total de 1.501 francos)

20 de julio:

Trabajo mañana y tarde con la señora Jauzé. Terminó con ella.

23 de julio:

Sillón para el retrato de la señora de Jauzé 5,00

24 de julio:

Cobrado un cheque de 7.272,70 francos, provenientes de las 10.000 pesetas que yo tenía en depósito en casa de Chávarri, Bilbao.

Gastos de tranvía	0,60
Pagado el seguro contra incendio a La France	31,60

25 de julio:

Pagada una factura atrasada al fotógrafo Bodmer, 27 francos. Completamente terminado el busto de la vizcondesa de Jauzé.

26 de julio:

Pagado por lo portes y transporte de la caja conteniendo boceto monumento Chávarri, desde Neuilly a Carrara, pequeña velocidad	29,25
Por cajón <i>Arquitectura</i> (enviada de) Madrid, desde la aduana a casa	5

27 de julio:

Esta mañana ha venido Ghiloni a montar el busto de la señora Jauzé.

28 de julio:

A causa del arquitecto señor Grasses, me veo obligado a abandonar un boceto que me gustaba bastante para el grupo *La Paz* del monumento a Alfonso XII, y a buscar otro.

29 de julio:

Tabaco	0,80
Dado a un catalán	1,50
Busco boceto grupo «La Paz».	

30 de julio:

Entregado a los primos 1.000 francos más 53,30 de intereses de la Banca de Francia.

31 de julio:

Dado a Ghiloni 300 francos como anticipo sobre trabajos en curso. Como Raimond hemos ido a casa de Ghiloni. También (he) visto al señor Haligon con quien he convenido que me hará dos reducciones del busto de la señora Jauzé, precio máximo 250 francos, cada.	
Tren y tranvía	1,60

1 de agosto:

Busco boceto grupo *La Paz*.

2 de agosto:

Busco boceto grupo *La Paz*.

4 de agosto:

6 cartas	0,90
10 sellos a 25	2,50
	<u>3,40</u>

5 de agosto:

Pagado al fotógrafo Fiorillo por clichés y desplazamiento 70 francos. Los clichés eran 2 bustos de la vizcondesa de Jauzé, 1 busto *Melancolía* mármol, 1 *Hacia la Ilusión* (sic).

7 de agosto:

Hemos ido Berthe, los niños y la criada al Museo del Trocadero.
Gastos tranvía y metro 2,65

8 de agosto:

He comprado en el Quai d'Orsay algunas fotografías de tumbas, etc., por 12
Vida de Canova (libro) viejo 1
Tranvía y metro 0,70
Me he puesto a buscar bocetos para tumba de la familia Chávarri.

9 de agosto:

Boceto tumba Chávarri.

10 de agosto:

Tabaco 0,80. Tumba Chávarri.

11 de agosto:

(He) ido con Raimond a casa del fotógrafo, gastos 0,40

12 de agosto:

Enviadas cartas y fotografías de niños, gastos	0,75
Album Trocadero, precio 195, pagado neto	175
Factura fotógrafo Fiorillo	21,50
	<u>197,25</u>

13 de agosto:

El señor Grasses debe llegar a París. Me he entregado al boceto *La Paz* para adelantarlo un poco.

14 de agosto:

Boceto *La Paz*.

15 de agosto:

Boceto *La Paz*.

16 de agosto:

Trabajo en el boceto *La Paz*.

18 de agosto:

He ido a esperar a D. Manuel, que me ha traído de Bilbao el encargo de hacer una medalla para la terminal del puerto de Bilbao y visita del rey en septiembre.
Gastos de tranvía y metro 1,00

19 de agosto:

Investigaciones para la medalla de Bilbao. Visita a casa de Berthaud, al museo de Luxemburgo, museo de la Marina, compañía Transatlántica, etc.
Gastos de tren, coche 4,55
Compro Bruges «La Morte» 2,75
«Le Cheval dans la Nature et l'Art» 18,00
25,30

20 de agosto:

Por la mañana (he) ido a ver al arquitecto Grasses al Grand Hotel, visita a la Compañía Transatlántica. Don Manuel ha venido a almorzar. Hemos ido juntos a la biblioteca, después al pergaminador. Durante mi ausencia han venido a verme Casellas, Cabot y Cortada.

21 de agosto:

Me pongo a buscar composición medalla para Bilbao. Trabajo hasta las 11 horas.

22 de agosto:

Continúo buscando composición para medalla. A fin de avanzar, me veo obligado a velar hasta las 11 horas.

23 de agosto:

Parados mis dibujos. Comienzo los bocetos en barro. Creo que lo sacaré.

24 de agosto:

Trabajo todo el día en las medallas. Enrique y José Amari (sic) han venido a almorzar. Me he curado del enfriamiento que he vuelto a coger por la noche.

25 de agosto:

Empiezo a trabajar a las seis de la mañana y por la tarde. Velo hasta las 11 horas. Una sesión con Schmitt para la medalla.

26 de agosto:

A las 4 horas (he dado) por terminadas las dos composiciones de la medalla para Bilbao. La he llevado a casa del señor Devambez, adonde he llegado antes de la 6 horas, (...) de no encontrarle.
Encuentro a los hermanos Amare en los bulevares.
Gastos 4,50
Tabaco 0,80
5,30

27 de agosto:

(He) ido a casa de Bianchi.

Gastos	0,75
Compro 16 palillos (de escultor)	7,20

He ido con el señor Devambe a casa del editor, donde me he quedado toda la tarde para hacer los cliclés.

Propina	2
Gastos de coche y tren	3,85

28 de agosto:

Anteayer entregado a los primos Cambras los intereses de mil francos que me habían prestado; y yo he entregado 14,80.

30 de agosto:

Por un par de botines	25
Pequeña reparación	1,25

NOTAS:

Quedan en caja la tarde del primero de septiembre 4.555,20. Para el viaje, tomo 303,40 pesetas y 325,20 francos.

1 de septiembre:

Peluquero	1,40
Certificado Vichy	0,20
Cartón y álbum	1,15
Billete de ida y vuelta en primera clase de París a Hendaya	138,05

Salida de París a las 10,19 de la noche. Gastos en francos desde mi salida de Neuilly hasta Irún 11,95. (Notas adicionales) 35 × 50 cartón. Botones camisas. En Bilbao preguntar por el señor Martínez, zapatero remendón de unos 55 años más o menos.

2 de septiembre:

Llegado a Bilbao a las 8,35 tarde. Gastos en pesetas a partir de Irún 20,35. Habitación infecta, no he podido dormir. (*En español*).

3 de septiembre:

3 cuellos postizos	3
3 pañuelos	5,25
Envío	2,70
Lustrado zapatos	0,25
Peluquero	0,35
Fonda	8

(He) comido con D. Luis Anduiza a mediodía y por la noche con D. Félix y Echena. He aceptado el cuarto que me ha ofrecido L. Anduiza.

4 de septiembre:

Por fin, esta tarde he podido hacer recoger en la estación el baúl y la capita, que me habían quedado por el camino. Me he aburrido mucho. Ha llovido asquerosamente todo el día. El Rey ha llegado al Arenal. Gastos de aduana

2,25

5 de septiembre:

Qué fastidio: no tengo nada resuelto de lo del panteón, ni el proyecto de la presentación al Rey podrá realizarse. D. Félix muy amable conmigo, pero esto no adelanta nada. A la primera hora he recompuesto los bocetos.

6 de septiembre:

Por la mañana nada, sino que he sido presentado a D. Enrique Aresti, el cual se ha mostrado muy amable insistiendo en que me encuentre en la ceremonia de mañana, porque hará todo lo posible por presentarme a Sus Majestades.

Por la tarde he puesto la fecha en los pergaminos y he visto un momento la batalla de flores, la cual ha sido favorecida por un espléndido tiempo.

Coche	5
Comida	10,50

7 de septiembre:

Día hermosísimo. He podido ir en el vapor *Bilbao*, el de la Diputación. Hemos comido a bordo. He sido presentado al Rey después de la colocación de la piedra. El frío. La Reina muy, pero (que) muy amable recordando el busto de Piedita y preguntando cuando me determinaré instalarme definitivamente en Madrid. Fiesta náutica e iluminaciones espléndidas. Hemos desembarcado a las 2 de la madrugada. Coche, 5 pesetas.

8 de septiembre:

He ido a las Arenas. Contaba con ocuparme del embalaje de ciertos objetos que están en el taller, pero no sabía que era fiesta. He almorzado con Ventura. Gastos 5. Cené con don Félix.

9 de septiembre:

Aburrimiento sobre aburrimiento. Hasta mañana el señor Vivancos no podrá hablar a la señora de Chávarri. Así pues, hay que esperar. He ido a las Arenas. Visto el buen estado de la ropa de la cama voy a tener que contentarme con regresar mañana y volver a poner naftalina.

10 de septiembre:

Ida a las Arenas. He almorzado con D. Félix y Guiard. Luego el señor de Vivancos me ha dado una buena noticia: que la señora Chávarri ha aceptado el precio que he dado para la ejecución de la tumba. He decidido que podría salir mañana por la mañana a las Arenas. He arreglado la ropa de la cama.

11 de septiembre:

Salida de Bilbao a las 11,25. Durante el camino he conocido al señor Marqués de la Vega. (*En francés*).

12 de septiembre:

Llego a París y cuento 310 francos y 17.720 pesetas.
Gastos de viaje a Bilbao.

Billete de 1. ^a clase París-Hendaya y vuelta	138,05
Pequeños gastos	15,20
	<hr/>
	153,25

De Hendaya a Bilbao, en 1. ^a con gastos de estancia:	
Todo en pesetas	126,20
Precio de un baño	1,80
Cartas	2,10

13 de septiembre:

Luego he ido a ver a Pilet, quien me ha dado algunos datos sobre el asunto de las reducciones de medallas. Janvier cobra por sacar los puntos y matriz a razón de 5 francos el centímetro.

He visto la figura de los Clará, se presenta bien. Gastos 0,90.

14 de septiembre:

(He) ido a ver los malabares (al) Jardín de Aclimatación. Muy, muy interesante.

Gastos de entrada	1,50
Entrada al recinto	2,50
Barquillos, leche, cerveza (...), hacen	2,45

15 de septiembre:

He comenzado a trabajar en el boceto de *La Paz*. Pagado por el envío a Barcelona del pequeño busto de la mujer con flores de mármol, en velocidad reducida. Peso de la caja, 60 kilos, 19,25.

16 de septiembre:

Sellos, cartas y etc.	7,70
Pagado al señor Coudran una factura de vino tinto de	80,00
Por no tener bastante, dejo a deber	3 fr.
Tabaco comprado por Berthe en «La Civette»	4,75

17 de septiembre:

Pagado factura Devambaz por las fotocopias de la medalla para Bilbao.

10 hojas de pergamino	45
10 pruebas y clichés	45
	<hr/>
	90

Ido a París gastos	0,60
--------------------	------

18 de septiembre:

Para información acerca de la medalla he regresado a casa de Pilet, por la mañana. Gastos 0,80. Luego he montado el anverso de la medalla.

19 de septiembre:

Loupe Bon-Marché, pagado	6,00
A Bianchi sobre los 1.218 francos que le debo por trabajos ejecutados:	600 fr.
(He) ido a casa de Rainal. Gastos con papel, sellos neumáticos, tabaco, tren,	10,50

20 de septiembre:

Visitas a casa de Domenech, Haligon, Ghiloni y Bianchi, gastos 0,90.

21 de septiembre:

En Bon Marché, papel de cartas	1,45
Idem y sobres, calidad superior	2,45
Tijeras de despacho	3,75

22 de septiembre:

Por dos reducciones del busto de la señora Jauzé, pagado al señor Haligon,	450 fr.
Pagado en casa de Rainal	35 fr.
Con toda la familia a ver el guñol a los Campos Eliseos. Gastos	6,60

23 de septiembre:

He retocado la pequeña reducción del busto de la señora de Jauzé.

24 de septiembre:

El señor Milet ha venido a buscar la reducción. Han venido también de casa de Bianchi a buscar la otra reducción a los dos tercios, para ser ejecutada en mármol.

25 de septiembre:

Me enfado terriblemente. He vuelto a fallar en la estampación de la medalla. Se diría que está maldita.

26 de septiembre:

He hecho provisión de carbón para el invierno, además de madera y astillas	143,60
No (hay) medio de llegar a estampar en tierra la medalla. He pagado una factura a Mathias por transportes en camión y embalajes, por un montante de	155,50

27 de septiembre:

He tenido una sesión de modelo con Lucie Dumont para la medalla; le doy 5 francos.

28 de septiembre:

Dado a Ghiloni sobre una factura de 548 francos, 200 francos.

29 de septiembre:

Mal día; no he trabajado mucho.

30 de septiembre:

Sesión por la mañana con Lucie Dumont, no pagada. Tubos de recambio para la caldera del taller	2,55
--	------

NOTAS:

Quedan en caja 1759,50 francos y en pesetas 177,20.

1 de octubre:

Un sacador de puntos, el señor Lazzarini, ha empezado el montaje del grupo *La Paz* en el quinto (día) de ejecución.

2 de octubre:

Lazzarini todo el día. Busco maniquí para la medalla.

3 de octubre:

Sesión por la mañana con Lucie Dumont, no pagada. Lazzarini todo el día.

4 de octubre:

Por la mañana trabajo en la medalla. Compra de alambre y esmeril 2,70 pagado. Lazzarini todo el día. Dado a Lazzarini 50 francos.

5 de octubre:

Sesión por la mañana con Josephine Spacagna, no pagada. Por la tarde quedaba en caja 1659,50.

6 de octubre:

Sesión por la mañana con Lucie Dumont. No pagada. El sacador de puntos no ha venido en todo el día.

8 de octubre:

Sesión por la mañana con Lucie Dumont. Pago por las cuatro sesiones 20 francos. Luego sesión con Schmitt, no pagada.

9 de octubre:

Sesión luego con Schmitt no pagada. Corte de pelo de los niños en la peluquería. 0,80

10 de octubre:

Sesión por la mañana con Josephine Spacagna, no pagada.

11 de octubre:

Sesión luego con Schmitt, pagadas 3 sesiones, 15. Al sacador de puntos Lazzarini que ha hecho 5 días, dado 50 francos (*en un recuadro*.) Prestados a Alejandro 100 francos.

12 de octubre:

He ido con Georges a casa de Fiorillo y a casa de Mardrazo.
Gastos de tren 0,60
Un pincel 0,45
Por la tarde han venido los Clará.

13 de octubre:

Por la mañana he chapuceado en el jardín. Ejercicio físico. Luego trabajo en la medalla.

14 de octubre:

Trabajo en la medalla.

15 de octubre:

He tenido una sesión por la mañana con Josephine Spacagna, dado 10 francos. Pagado el plazo, es 432,20. Terminado el montaje de *La Paz* al quinto (día) de su ejecución.

16 de octubre:

Luego trabajo con Schmitt, sesión no pagada. Pagado el resto a Lazzarini por el montaje en barro 35 fr.
Ha echado en total 11 días a 12 francos 132
Alambre 3

135

17 de octubre:

Sesión por la mañana con Josephine Spacagna, no pagada.

18 de octubre:

Sesión luego con Schmitt, pagadas las dos sesiones, son 10 francos. Por la mañana he ido a visitar el taller del señor Rozet, quien ha hecho un hombre encantador. Peluquero 1,45

19 de octubre:

(He) visitado al Padre Barrena. Luego he comenzado una cabeza del niño de nuestros vecinos.

20 de octubre:

Sesión luego con Josephine Spacagna. Pagadas las tres sesiones 15.

21 de octubre:

Enviado un despacho a Lhardy, de Madrid, contado 5,80. Trabajo en la medalla. Entra Ana en casa.

22 de octubre:

Enviado a Barcelona 25
Carta certificada 0,50

23 de octubre:

Sesión por la mañana para la figura de Neptuno de la medalla. No pagada.

24 de octubre:

Trabajo en la medalla, todo el día.

25 de octubre:

Sesión por la mañana con el viejo para el Neptuno de la medalla. Pagadas las dos sesiones: 9 francos.

26 de octubre:

Visita por la mañana al Padre Barrena. Luego pequeña sesión cabeza de niño

27 de octubre:
 Sellos, sobres, cartas, postales 5,15
 Envío una carta certificada a Gerona, Palacio
 Diputación 0,50

28 de octubre:
 Trabajo medalla.

29 de octubre:
 Por la mañana, primera sesión de modelo para la figura de *La Paz*, no pagada. Luego trabajo medalla.

30 de octubre:
 Sesión luego con Schmitt para retocar la cera del pequeño grupo *La Ilusión*. No pagada.

31 de octubre:
 Trabajado por la mañana con Lucie Dumont pagadas, pagadas las dos sesiones 10 francos. Comprado álbum y tarjetas postales ilustradas 3,85. (He) ido con Georges, Avenue des Thernes.

NOTAS:

Quedan en caja 400 francos.

1 de noviembre:
 Sesión por la mañana con Schmitt, pagadas sus dos sesiones 10 francos.

2 de noviembre:
 136 Bulevar Saint Germain.

3 de noviembre:
 Última sesión por la mañana, con Josephine Spacagna, para la medalla, pagado 5 francos.

4 de noviembre:
 (Por la) mañana monto la medalla. Luego sesión con una mujer joven y niño para el grupo *La Paz*. No pagada.

5 de noviembre:
 (He) escrito a D. Manuel, y retoques huecos medalla. Luego sesión por R. Selvaggio para la figura del soldado del grupo *La Paz*.

6 de noviembre:
 Todo el día me he ocupado de la medalla. La caja conteniendo los efectos para el soldado y el carlista del grupo *La Paz* ha llegado. Pagado 34,25.

7 de noviembre:
 He modelado por la mañana a la mujer Morelli, para la figura de madre y niño grupo *La Paz*; pagadas las dos sesiones a 4,50, 9 francos.

Recibido las dos reducciones del retrato (de la) vizcondesa de Jauzé, son 450 francos más los gastos para las fotografías 47. 497

8 de noviembre:
 Pagada la sesión del otro día a R. Selvaggio, son 4 francos.

9 de noviembre:
 Terminada enteramente la medalla. Estoy bastante satisfecho del resultado que he obtenido. Luego he trabajado un poco en la cabeza del pequeño Henry.
 Tabaco y cerillas: 3 bastos 2,40
 Cerillas 0,25
 Carta 2,80

10 de noviembre:
 Mañana, sesión niño para el grupo *La Paz*, luego visita a casa de Pillet: (he) ido a casa de Liard, St. Meurice, sin resultado y acto seguido a casa del reductor Janvier, gastos 2,00

11 de noviembre:
 Mañana, sesión con los dos modelos para el soldado y el carlista del grupo *La Paz*; sesiones no pagadas. Luego escribir al señor Anduiza, y otros.

12 de noviembre:
 Hoy saco dos nuevas pruebas de la medalla que por la tarde llevo a casa de Janvier y Duval.
 Gastos de coche 5,20
 Postales ilustradas 2,30
 Camisas 0,60
 Lápices 0,20
 Barniz negro 0,75
9,55 (sic)
 Se me trae un maniquí dado para el puerto 1,00

13 de noviembre:
 He ido al entierro del Padre, en Boverie.
 Gastos de tranvía, metro y tren, ida y vuelta 3
 Varenne-Ghenevieve,
 Un par de guantes 3,95

14 de noviembre:
 Sesión por la mañana para el soldado, del grupo de *La Paz*. Pagadas dos sesiones más una de su mujer 12,50

15 de noviembre:
 Sesión para el carlista por la mañana. Pagadas 2 sesiones 9

16 de noviembre:
 Visita a la Exposición del Mueble.
 Gastos tren y metro 0,80

Catálogo.....	0,60
Cambio.....	0,50
Diorama.....	0,25
Pipí.....	0,10
Violetas.....	0,20

17 de noviembre:

Sesión por la mañana con la mujer Morelli, no pagada. Peluquero 0,40

18 de noviembre:

Sesión por la mañana con Morelli para el soldado, dando anticipo 5 francos. Después ido a casa de la señora Iturbe, después al 136 Avenida de los Campos Elíseos, leones de mármol estimados en 1.500 francos y luego al consulado de España.

Gastos..... 0,70
Violetas..... 0,30

19 de noviembre:

Pagado para encuadrar fotografía 18
Colleoni 10
Por un mes de maniquí 28
Trabajo grupo *La Paz*. Visita de los Vinardell. Ha nevado.

20 de noviembre:

Trabajo todo el día grupo *La Paz*.

21 de noviembre:

Trabajo grupo *La Paz*.

22 de noviembre:

Idem. Grupo *La Paz*.

23 de noviembre:

(He) ido con Raimond a las fraguas de Vulcano y a los bulevares.

Cartón clasificador 6 fr.
Pinzas de cortar 2,80
Trenes, metro y tranvía 1,60
Violetas..... 0,25
Vida Feliz..... 0,50

11,15

Trabajo luego a (sic) la cabeza de Riri.

24 de noviembre:

Trabajo en el grupo. He tenido la visita de Achúcarro, al que le han complacido mucho mis últimos trabajos. Pagadas 5 encuadernaciones de «L'Art et la Decoration» 10 francos.

25 de noviembre:

Escrito al señor Pulido y a Anduiza; compro 7 cartas 1,05.

26 de noviembre:

Enviados dos catálogos a Trilles (Madrid): certificadas 0,90. Sesión luego con el señor (sic) Morelli, no pagada.

27 de noviembre:

Sesión por la mañana para el grupo *La Paz*. (He) pagado todo a Morelli, son 12 francos. Fiorillo me trae fotografías (del) busto *Melancolía* y *Hacia el Ideal*. Pagada factura de 24,50.

28 de noviembre:

Enviados a Vinardell los dos clichés similigra-bado para su libro, gastos 0,65
Sesión con Josefina Spacagna 5 fr.
Peluquero para los niños 0,95

29 de noviembre:

He terminado esta mañana el gran boceto a 1/5 del grupo *La Paz*. He ido a la reunión en casa de Llaneres. 7.º aniversario de nuestra boda. Lo festejamos con un poco de champán, gasto 0,40

30 de noviembre:

Por la mañana ordeno un poco el taller.
Recibido de Alejandro 25 francos.

NOTAS:

Quedan en caja 300 francos y 102,20 pesetas.

1 de diciembre:

También han venido Basterra y su dama. Me ha entregado 25 pesetas. (Ha) venido el fotógrafo y ha hecho tres clichés, boceto grupo *La Paz*. Luego he tenido la visita de la Duquesa de Alba, marquesa de la Mina, duque y duquesa de San Mauro y don Ramón Errazu, su hermano. Todos han encontrado el boceto bien, sobre todo los parecidos.

2 de diciembre:

Ayer ha venido Fiorillo a hacer tres clichés del boceto del grupo *La Paz*.

3 de diciembre:

El señor Fumière ha venido a ver mi boceto, precio aproximado de su realización en tamaño grande 6.500 francos.

4 de diciembre:

Por la mañana he ido donde Janvier por (sic) la reducción de la medalla, el reverso está bien. El anverso hay que hacerlo de nuevo. Visto a Ghiloni, que vendrá el martes para montar. Dado a la señorita Blanchard la nota de los biscuits de Piedita.

Gastos de tren y metro 0,80
Tabaco 1,60

5 de diciembre:

He vuelto a hacer el pequeño boceto del grupo *La Paz*, a la décima ejecución.

6 de diciembre:

Haligon ha venido y me ha dado un precio de la realización en grande: 10.000 francos, y no es muy apretado. Pagada la suscripción a la «Revue Blanche» 20 francos. Trabajo en la cabeza del pequeño Riry.

7 de diciembre:

He trabajado en la cabecita del pequeño Henry. He tenido la visita de la duquesa de Fernán Núñez, que ha venido con D. Ramón.

8 de diciembre:

Terminados los bocetos del grupo *La Paz*, uno a (escala) 1/10 y el otro a 1/5. He terminado el pequeño busto de Ry-Ry.

9 de diciembre:

Ghiloni ha venido a montar los dos bocetos del grupo *La Paz* y el pequeño Ry-Ry.

10 de diciembre:

Peluquero 1,30

12 de diciembre:

Enviadas 100 pesetas a Barcelona y un pergamino medalla al señor Anduiza.
 Gastos 1,00
 10 sellos de 15 1,5
 10 idem de 25 2,50
 5,00
 (He) ido a casa de Fiorillo, gastos 0,40

13 de diciembre:

De regreso de casa de Fiorillo me he traído 11 fotos del grupo de *La Paz*. Gastos 40. Envío 3 fotos a Romero Robledo, Duque de Tamames y Marqués de Valdeiglesias.
 Gastos de certificación 2,40
 Tabaco 0,80

15 de diciembre:

Dado (...) 11 francos. He ido a casa de Janvier. La reducción está bien. Llevadas al Monte de Piedad, dos medallas de oro. E. de M. recibido por 325 francos.
 Gastos de tren y metro 0,50
 3 petit bleu 0,90
 Pagado un abono de un año al periódico . 20 fr.

16 de diciembre:

Salido de París a las 10,23 de la noche con billete de ida y vuelta para Hendaya y 125 francos para gastos. (*En español*).

18 de diciembre:

Llegado a Madrid a las 7,30 de la mañana. (He) pasado el contrato con Don Francisco Romero Robledo. El precio de modelar el grupo de *La Paz*, por

75.000 pesetas (sic) del cual he cobrado una tercera parte.
 Cobrado de la señora Iturbe 300 francos sobre los 389 de los bizcochos.

19 de diciembre:

Francos 16,15: 33,50 pesetas. Visto Marqués de la Mina. Idem de Valdeiglesias, Almorzado Casa Iturbe. Marqués y marquesa de Ivanrey. Tarde, Muñoz, Garnelo y Sorolla. Día bien empleado.

20 de diciembre:

Recibido 90 francos de la señora Iturbe. Paseo de Recoletos 16 esquina Villanueva marquesa de Manzanedo a las 2 de la tarde.
 Grasses, Moreno, Trilles, Casa Silvela, Longoria y Banco de España. Ramón y yo almorzamos Hotel Inglés, 25 pesetas. Con el doctor visitamos (a) doña Sol de Rubio, con Ramón Pradilla, Amarés y Lardhi.

21 de diciembre:

Antonio Cánovas Vallejo, Almagro 12. Grases monumento. Almuerzo (con el) Dr. Pulido. Reunión Marqués de Mochales. Visita a Atocha * y visitado el monumento a Goya. Salida a las 8,15.
 Telegrama 2,45
 Cigarrillos, cigarros 12,50
 Turrone, etc. 9,25
 Billete 76

22 de diciembre:

Desayuno Miranda.

23 de diciembre:

Llego a París a las 5,30 de la mañana. Gastos del viaje por España.
 Gastos 21,20
 Billete de ida y vuelta París-Hendaya 138,05
 159,25
 Billete de Irún a Madrid 76,00
 de Madrid a Irún 76,00
 Madrid y pequeños gastos de viaje 86,95
 238,95

24 de diciembre:

He ido a casa de Bianchi y a casa de Pillet, gastos 1,00. Cambio en el Credit Lyonnais 1.500 pesetas contra 1102,50. Gastos coche, tren y metro.

* No considero arriesgado afirmar que el lugar en cuestión es el Panteón de Hombres Ilustres, desde donde se dirigiría Blay a contemplar la famosa obra de Benlliure frente a una de las entradas al museo del Prado.

29 de diciembre:

Compro una torneta de 60 centímetros de diámetro al precio de 70 francos y 50 céntimos por (...). Dado a Ghiloni sobre 450 francos un anticipo de 300 francos. Sellos, postales, cartas y neumáticos por..... 7,80
Tabaco 0,80

30 de diciembre:

Dado a Bianchi un anticipo de 300 francos. Hoy todo el día retoques a la reducción de la medalla para Bilbao. He ido con Raimond a casa de Pillet. Gastos de tren 2,00 francos.

31 de diciembre:

Fotografías del boceto del grupo *La Paz*. Pagada una factura de 90 francos.

(Anotaciones en págnias de guarda:) Laurent, 77 rue Lecourbe, Froment, 38 rue Boileau. Maurice Hamearidez, 126 rue Jacques Dulud 2 Volume 31,50; 21,80 Atlas Larousse.

Vda. de J. Dantin. Irún. Saiz de Carlos. Boticario. Calle de Serrano. Fumière. Tele 511,01.

Félix Bankonsky, rue Amiral Rousin, 24-26.

APENDICES

1. Censo de obras citadas en el texto

1. Boceto escudo Errazu. (10, I). Escudo (27, I) (28, I) (31, I) (I, II).
2. Pequeño busto de mujer con flores. (17, I), reducida (22, I).
3. Pequeño busto Margheritina. (17, I) (22, I).
4. Busto terracota de Madrazo. (22, I) (6, III).
5. Salmón. (23, I) (28, I) (31, I).
6. Busto de Víctor Chávarri. (I, II) (22, II).
7. Busto Silvela. (19, II).
8. Autorretrato al difumino. (23, III).
9. Busto de Piedita. (6, III) (18, IV) (7,VIII), nota (4, XII).
10. Dibujo de Raimond, para «El Liberal». (27 y 28, III).
11. Figura femenina para el monumento a Chávarri. (22, IV) (26, IV) fotos (II, V).
12. Primer boceto *La Paz*. (29, III) (8, IV) (29, IV) (3, V) eliminado (28, VII).
13. Segundo boceto *La Paz* (29, VII) (1 y 2, VIII) (13 al 18, VIII) (15, IX), montaje (1 al 4, 11, 15, 16, X), modelo (29, X), mujer y niño (7, 10, 17, 19, XI), niño (10, XI), soldados (5, 11, 14, 15 y 18, XI), trabajos (20, 21, 22, 24 y 27, XI), fin boceto escala 1/5 (29, XI), fotos y visitas (1 y 13, XII), presupuesto (3 y 6, XII), pequeño boceto (5, XII), dos bocetos (8, XII), pago fotos (31, XII).
14. Grupo *La Ilusión* (21, 22, 24, 26, 27, 28, 30 y 31, V) (2, 4, 6, 7, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23 y 25, VI) (4, VII) (9, 11, 16, 18, 30, X) (1, XI).
15. Busto del conde de Villagonzalo. (I, V)
16. Puertas del monumento funerario de Errazu. (26, II) (5, V) (13, VI).
17. Cabeza de Raymond (9, V) (11, 12 y 15, V)
18. Busto Vizcondesa de Jauzé (7 al 15, VII) (17 al 20, VII), montaje (27, VII), reducciones (31, VII) (22, IX) (7, XI), retoques (23, IX), cliché (5, VIII).
19. Boceto tumba Chávarri (21, VI) (10, VII) (26, VII), nuevos bocetos tumba Chávarri (8 al 10, VIII), aceptan precio (10, XI).
20. *Medalla puerto Bilbao*. Encargo (18, VIII), busca composición (19, 21 y 22), trabajo en barro (23 al 26, VIII), fotos (27, VII), recomponer bocetos (5, IX), reducción (13 y 18, IX), fototipias

(17, IX), estampación (24 y 26, IX), modelos medalla (27 y 30, IX), (5, 6, 8, 10, 17, 20, 31, X) (3 y 28, XI), trabajos (15, 21, 24 y 28, X) (6, XI), figura Neptuno (23 y 25, X), montaje (4, XI), reducción (4, XII), pruebas (12, XI).

21. Cabeza niño vecinos (Henry) (Ry-Ry) (26, X) (23, XI) (6, 7 y 9, XII).
22. *Hacia el Ideal*. Obtención de cliché (18, V).
23. *Primeros Frios*. Obtención de cliché (18, V).
24. Busto *Melancolía* (5, VIII), fotos (27, XI).

2. Censo de Personas y entidades citadas

2.1. Clientela

La ordenación entre clientes que hemos realizado según el criterio de posesión de títulos mobiliarios en (1,1) y (1,2), tiene sentido sólo en cuanto refleja fielmente en notas de Miguel Blay. Y así sucede con Madame Iturbe, que contando en su haber varios títulos de nobleza pertenece a (1,2) por no figurar como Duquesa de Parcent.

2.1.1. Aristócratas

- Alfonso XII, monumento (28, VII).
- Rey (18, VIII) (4, IX) (5, IX) (7, IX), reina (7, IX), Sus Majestades (6, IX).
- Duques de Alba (20, II), duquesa de Alba (19, II) (I, XII).
- Duque Tamames (18, II) (13, XII).
- Duquesa de Fernán Núñez (7, XII).
- Duquesa de Santo Mauro, hermana de Ramón Errazu (I, XII).
- Duquesa de Parcent, v. Madame Iturbe.
- Conde de Parcent (11, III).
- Conde de Villagonzalo (4, I) (23, IV) busto de (I, V).
- Vizconde y vizcondesa de Jauzé (5, VII) sesiones de pose con la vizcondesa (7 al 20, VII) (23, VII) (25, VII) (27, VII) (31, VII) (5, VIII) (23, IX) (7, XI).
- Marqués de la Mina, hermanos de los duques de Alba (20, II) (I, XII) (19, XII).
- Marqués de Mochales (21, XII).
- Marqués de Valdeiglesias (13, XII) (19, XII).
- Marqués de la Vega (11, IX).
- Marquesa de Ivanrey hermana de la Duquesa de Parcent, (19, XII).
- Marquesa de Manzanedo (20, XII).

2.1.2. Políticos, hombres de negocios y otros personajes

- Amará, hermanos (Amán, Amari o Amarés): Enrique (24, VIII), Pepe (23, II) (24, VIII), hermanos (26, VIII) (20, XII).
- Luis Anduiza (3, IX) (11, IX) (25, XI) (12, XII).
- Enrique Aresti (6, IX).
- Embajador de España (14, IV).
- Francisco Romero Robledo (19, II) (13, XII) (18, XII).
- (Francisco?) Silvela (19, II) (20, XII).
- Antonio Cánovas-Vallejo, Almagro 12, (21, XII).
- Chávarri (31, I), Víctor Ch. (I, II), monumento (22, IV) (26, IV) (11, V) boceto para tumba (21, VI) (8, VIII) (9, VIII) (10, VIII), carta (19, VII), pedestal (19, VII) (24, VII) (26, VII), señora de Ch. (9, IX).
- D. Manuel Chávarri (22, II) (23, II) (18, VIII) (20, VIII).
- Echena (3, IX) y Estruch (hoja de guarda).
- Don Ramón (Errazu) (10, I) (27, I) (31, I) (21, II) (11, III) (4, IV) (5, V) (22, V) (29, V), cementerio (3, VI) (11, VI) (13, VI) (5, VII) (7, XI) (I, XII) (7, XII) (20, XII).
- Madame Iturbe, madre de Piedita, (18, II) (20, II) (10, III) (18, XI) (18, XII) (19, XII) (20, XII).
- Longoria (20, XII).
- Obiols (11, III).
- Padre Barrena, padre espiritual de Madame Iturbe, domicilio: 136 Ave, Champs Elysées (3, I), (19, X) (26, X), entierro (13, I).
- Piedita (6, III) (18, IV) (7, IX) (10, IX).
- Rubio (Doña Sol de) (20, XII).
- Saiz de Carlos. Boticario calle de Serrano (hoja de guarda).
- D. Félix (¿Valdés?) (3, IX) (5, IX) (8, IX) (10, IX).
- Ventura (8, IX).
- Vivancos (9, IX).

2.2. Artistas

- Checa (Ulpiano Fernández) (15, III) (29, III).
- Clará (José), escultor (13, IX) (12, X).
- Contenort, fabricante de un compás, posible escultor (10, I).
- Escultor desgraciado (11, I).
- Garnelo (José), pintor y escultor (24, III) (19, XII).
- Guiard, (10, VIII).
- Academia (Julián) (12, V).
- Lefebre (sic) medalla de honor (29, V).
- Lhardi, o Lhardy (Agustín) (21, X) (20, XII).
- Llimona Juan (hoja de guarda) (Notas, I), Limona (2, I).
- Madrazo (Raimundo) (22, I) (6, III) (12, X).
- Manén y María (9, II).
- Moreno (Carbonero) (20, XII).
- Muñoz (Degrain) (11, III) (19, XII).
- Georges Petit; visita a su exposición (17, III).
- Pradilla (Ramón), pintor (20, II) (20, XII).
- Rozet, artista con taller (18, X).
- Saint Aubin, Alejandro, periodista (21, II).
- Sala Juan, (6, I).
- Sorolla Joaquín (19, XII).
- Trilles (26, XI) (20, XII).
- Vinardell Arturo, escritor (2, IV) (5, V) (6, V) (10, V), visita de (19, XI) (28, XI).
- Vilallonga, boceto Isabel de Murillo (14, IV) (16, IV).

2.3. Auxiliares

2.3.1. Artesanos y proveedores del taller

- Basterra (hijo), proveedor de estopa y yeso (21, I) y su dama (1, XII).
- Bianchi, reproductor, (10, I) (17, I) (22, III) (1, IV) (5, IV) (11, IV), anticipo (17, VI) (27, VIII) (19, IX) (20, IX) (24, IX) (30, XII).
- Blanchard (biscuits) (4, XII).
- Buhini, sin determinar (N, I).
- Camioneros (7, IV) (1, V).
- Duval, fundidor de medallas, (con Janvier) (12, XI).
- Editor (27, VIII).
- Fumière, fundidor (a veces asociado con Gavignot) (24, I) (13, VI) (3, XII), Gavignot (25, I). Se trata de Fumière et Gavignot. Son fundidores, reductores y ampliadores.
- Ghiloni, montador de esculturas (28, I) (31, I) (12, V) (27, VII) (31, VII) (20, IX) (28, IX) (4, XII) (9, XII) (29, XII).
- Haligon, sacador de puntos, reductor, amplificador (31, VII) (20, IX) (6, XII).
- Hernández, cobrador de la Asociación Artistas Españoles en París (22, III).
- Janvier, sacador de puntos, fundidor de medallas (13, IX) (10, XI) (12, XI) (4, XII) (5, XII). Se trata de la firma Janvier et Duval.
- Lazzarini o Lazzerini, sacador de puntos y montador (1, X) (2, X) (3, X) (4, X) (11, X) (16, X).
- Masriera (i Campins), fundidor (11, II) (12, II) (14, III) (15, II) (22, II).
- Mathias, transportista (8, VII) (26, IX). V. Camioneros.
- Milet, Pillet o Billet, ceramista, fundidor, etc. (6, II) (22, III) (13, IX) (24, IX) (10, XI) (24, XII) (30, XII).
- Montadores (27, IV).
- Pergaminador (20, VIII).
- Roselló y Belay, comisionista de Irún (3, I).
- Sacador de puntos (23, I).
- Thiebaut Frères (1, II) (26, II).

2.3.2. Modelos

- Berthe Lavergre (N B.) (14, IV) (19, IV) (25, IV).
- Eugenia Guignet, (o Guignel) (22, V) (24, V) (27, V), Señorita (31, V) (7, VI) (10, VI) (19, VI) (21, VI) (12, VI) (23, VI) (25, VI) (4, VII).
- Josephine Spacagna (5, X) (10, X) (17, X) (20, X) (3, XI) (28, XI).
- Lucie Dumont (27, IX) (30, IX) (3, X) (6, X) (8, X) (31, X).
- Modelo carlista para el grupo *La Paz* (11, XI) (15, XI). (Se identifica con R. Selvaggio).

- Modelo viejo para figura Neptuno (23, X) (25, X).
- Modelo para grupo *La Paz*, sin especificar (29, X).
- Modelo mujer joven para grupo *La Paz* (Morelli) (7, XI) (17, XI) (26, XI) (27, XI), y niño (4, XI) (10, XI).
- Morelli, soldado para el grupo *La Paz* (18, XI) (4, XI).
- Nueva muchacha modelo (23, I).
- R. Selvaggio, modelo soldado para el grupo *La Paz* (5, XI) (8, XI).
- Smith o Schmitt (21, V) (23, V) (26, V) (28, V) (30, V) (2, VI) (4, VI) (6, VI) (9, VI) (13, VI) (16, VI) (18, VI) (18, VI) (25, VIII) (8, X) (9, X) (11, X) (16, X) (18, X) (30, X) (1, XI).

2.3.3. Fotógrafos

- Bodmer (25, VII).
- J. M. Cañellas, (18, V).
- Devambe (26, VIII) (27, VIII) (17, IX).
- Fiorillo (5, VIII) (12, VIII) (12, X) (27, XI) (2, XII) (12, XII) (13, XII).
- Fotógrafo (posiblemente Fiorillo), (II, VIII) (1, XII).
- Laurent, 77 rue Lacombe (hoja de guarda).

2.3.4. Criados, artesanos y proveedores domésticos

- Ana, criada (21, X).
- Coudran, vinatero (20, I) (20, V) (N, V) (16, IX).
- Criada, (30, VI).
- Dubois, zapatero (14, I).
- Lucie, criada (11, VI) (24, VI).
- Martínez, zapatero remendón (1, IX).
- Peluquero (17, V) (28, V) (4, VII) (1, IX) (3, IX) (9, X) (18, X) (28, XI) (10, XII).
- Portero (15, I).
- M(agasins) Printemps (6, I).
- (Otros) Justín (hostelero) (16, II).

2.4. Familia

- Abuelita, dado 20 francos (23, I).
- Berta, o Berthe, esposa; primo de (4, III), (12, III), indispueta (25, III), (10, IV), enferma (24, IV), (4, V), paga casa (N, V), (1, VI) (30, VI) (7, VIII) (16, IX).
- Georges, hijo, enfermo (16, IV) (24, IV) (12, X) (31, X).
- Hermano de Bertha, envío de 5 francos (4, III).
- Marguerite, hija, (20, III), Margheritina (17, I).
- Madame Nicola (11, I).
- Niño (de los vecinos) (19, X) (26, X) Henry (9, XI) (7, XII), Riri (23, XI) (6, XII), Ry-Ry (8, XII) (9, XII).
- Niños (como hijos) (26, VI) (7, VIII) (12, VIII).
- Primos (30, VII); prima Cambras (3, III); primos Cambras (28, VIII).

2.5. Indeterminados

- Achúcarro (24, XI).
- Alejandro, le presta 100 francos (11, X) (30, XI).
- Bankonsky, Félix, rue Amiral Roussin, 24-26 (hoja de guarda).
- Berthaud (19, VIII).
- Cabot (20, VIII). Uno de los hermanos Cabot i Rovira.
- Casellas (20, VII).
- Catalán, un (29, VII).
- Cortada (20, VIII).
- Corti, casa de (26, VI).
- Domenech (20, IX).
- Echena y Estruch (hoja de guarda).
- Froment, 38 rue Boileau.
- Comisionista Irena (3, I).
- Jeanne, señorita (16, IV).
- Lacroix, señorita (10, XI).
- Liard, en Saint Meurice (10, XI).
- Rainal (19, IX).
- Viuda de J. Dantín, Irún (hoja de guarda).

2.6. Asociaciones

- Asilo de San Fernando, pago cuota (10, I).
- Asociación de Artistas Españoles de París (A.E.D.P.), pago cuota (22, III), proyecto de exposición de (14, IV), reunión en el Gran Café (7, VI).
Hernández, empleado de la Asociación (22, III).
- Association des Artistes P.S.A.G. et D. (Peintres, Sculpteurs, Artistes, Graphiques et Dessinateurs) (9, I).

3. Libros que poseyó Miguel Blay

Previendo la publicación de esta agenda, se pudo acceder antes de su dispersión definitiva a uno de los varios lotes en que se fragmentó la biblioteca reunida por Blay. Entre las piezas más interesantes hay que citar el número 23 del presente inventario, una cartilla en octavo de pocas páginas que perteneció a Berga, su maestro en los días de Olot.

1. Araújo Gómez, D. Fernando: *Historia de la Escultura en España, desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*. Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid, 1885.
2. *Catálogo diocesano del centenario de Constantino. Catálogo Ilustrado*. Madrid, 1913.
3. Collignon, Maxime: *Phidias*, Col. Les Artistes Célèbres. Librairie de l'Art, Paris 1886.
4. *Comisión nacional del Centenario de la Batalla de las Piedras: Monumento a Artigas*, Talleres gráficos A. Barreiro y Ramos. Montevideo 1910.
5. *Chefs d'Oeuvre de la Sculpture, choisis par Genses Gronau, 2 vols. Depuis les primitifs jusqu'à Michel Ange*, Paris, 1909.
6. *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de la Tres Nobles Artes de San Fernando*, Tomo I. Imprenta de Manuel Tello, Madrid 1872.
7. Froelich, Hugo B. y Snow, E. Bonnie: *A Course of study in art for the first seven years of school to be used with —text books of art education*. Prang Educational Company, N.Y., Boston, Chicago 1904.
8. Lechat, Henri: *Phidias et la sculpture grecque au V siècle*, Librairie de l'art ancien et moderne, s.a. (nota autógrafa en portada: *comprado en París octubre 15/96. Miguel Blay*).
9. Marcou, P. Franz: *Album du musée de sculpture comparée 5 cinco series*, Paul Robert, Berthand Frères. Paris s.a.
10. Müntz, Donatello. Les Artistes Célèbres. Librairie de l'Art, J. Rouan, Editeur, Paris, 1886.
11. Müntz, Eugene: *Raphaël*, Col. Les Grandes Artistes. Henri Laurens, Editeur Paris, s.a. (nota manuscrita: *Acheté 3 fr. à Paris 4-903. Miguel Blay. Statuaire*).
12. Musée de l'Orangerie: *Degas, portraitiste, sculpteur*, Paris, s.a.
13. Navarro, José Gabriel: *La Escultura en el Ecuador, durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, Real Academia de San Fernando. Madrid MCMXXIX.
14. Orueta, Ricardo de: *La Expresión del dolor en la escuela castellana*, Discurso de recepción de... Contestación de Elías Tormo, Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía, Madrid, 1924.
15. Pérez Lozao, Francisco: *Tratado elemental de Dibujo de Precisión*, Texto Sociedad Pérez Lozao, s.l., s.a.

16. *Pedro de Mena, Escultor. Homenaje a su tercer centenario, Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, 1628-1928*.
17. Pla Gallardo, Cecilio: *Cartilla de Arte Pictórico*, Progreso Litográfico, Madrid, 1914.
18. Número especial de «*La Plume, littéraire, artistique et social*» núm. 138, 15 Janvier 1885.
19. Richer, Paul: *Introduction à l'étude de la figure humaine*. Gaultier Magurier et Cie., Paris s.a. (nota autógrafa: *Acheté 9 fr. à Paris 4-903. Miguel Blay. Statuaire*).
20. *Sculpteurs religieuses anciennes et modernes*. Editées par l'art catholique. Paris, 1924.
21. Sánchez Cantón, Francisco Javier: *San Francisco de Asís en la escultura española*. Discursos leídos por el señor... y por el Excmo. Sr. D. Elías Tormo y Monzó en la recepción pública del primero el día 20 de junio de 1926. Madrid 1926.
22. Serie Les Chefs-D'oeuvre de Giotto (1909), Raphael (1905) Gowan's Art Book. Glasgow, London. Los Grandes Maestros de la Pintura Española. *El Greco. Goya, S. A.* Fernando Fe.
23. *Société de Artistes Français: Le Salon*, 124 Exposition Officielle, 1906. Paris, 1906.
24. Tenas, Francisco: *Nociones fundamentales de dibujo, para instrucción de los alumnos que concurren a las clases de este noble y bello arte*. Por... Establecimiento Tipográfico de Gerardo Cumané y Fabrelles, Plaza de los Castaños, núm. 32. Gerona, 1865 (nombre manuscrito en la portada: José Berga).
25. Tormo y Monzó, Elías: *La Escultura antigua y moderna*. Manuales Enciclopédicos, Juan Gili Editor, Barcelona, 1903. Dedicatoria autógrafa: *Al ilustre Blay, uno de los pocos insignes escultores citados en este ya viejo libro, a quien puede dedicar un ejemplar su amigo. El autor. Mayo, 1912*.
26. Villegas Brieua, Manuel: *Conclusiones de la Memoria sobre la Pintura Decorativa en General y sus Aplicaciones a las industrias artísticas*, Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo, Madrid, s.a. (nota autógrafa: *A mi querido Miguel Blay*. M. Villegas Brieua. Agosto, 1910).
27. Ville de Paris: *Exposition des artistes jugoslaves*, Au Palais de Beaux Arts (Petit Palais), Paris, 1919.
28. Yriarte, Charles: *Fortuny*, Les Artistes Célèbres, Librairie d'Arts, Paris, 1889.

Además de los títulos citados, aparecen en la agenda las siguientes obras:

29. Dr. Richer: *L'Art et la Médecine*. (en las páginas de guarda). Cf.: 3,19.
30. *La Vida de las Abejas* (20, VI), debe ser la obra de Maurice Maeterlinck, aparecida en 1901.
31. *Argus de la Prière* (16, VII).
32. Bois, J.: *Monde invisible* (16, VII).
33. Kropotkin: *Autour d'une vie* (16, VII).
34. *Vida de Canova* (8, VIII).
35. Bruges: *La Mort* (19, VIII).
36. *Le Cheval dans la Nature et l'Art* (19, VIII).

El análisis de los apuntes de la agenda nos muestra que Blay compraba libros en verano, fechas en que decaería la actividad en el taller haciendo posible la lectura. El capítulo de revistas no nos muestra nada excepcional Son *The Studio*, *La Revue Blanche*, *L'Art et la Decoration*, *Architecture*, publicaciones muy difundidas en aquellos ya lejanos días.

Bibliografía básica de arquitectura en Madrid. Siglos XIX y XX

Angel Urrutia Núñez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

Con motivo de la celebración de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, la Universidad Autónoma de Madrid y el Centro de Documentación para la Historia de Madrid organizaron el I Curso de Especialización en Historia Urbana (febrero-abril, 1991-1992). En el mismo se integraba el Monográfico bianual Madrid en su arquitectura (I: Siglo XIX y II: Siglo XX), que he venido impartiendo hasta la fecha. He creído interesante publicar la Bibliografía que elaboré para estos cursos, puesto que es mi deseo —y el de este Departamento de Historia y Teoría del Arte— beneficiar a todos los alumnos y futuros investigadores que quieran centrar sus estudios en la arquitectura madrileña contemporánea.

Tal como decía en la presentación de mi anterior «Bibliografía básica de arquitectura moderna española» (en este mismo *Anu. Dep. Hist. Teor. Arte*. Vol. I. 1989), referida entonces al siglo XX, también los estudios acerca del siglo XIX han sido realizados generalmente por los mismos arquitectos (Teodoro de Anasagasti, Luis M.^a Cabello Lapiedra, Fernando Chueca Goitia, Modesto López Otero, Enrique M.^a Repullés...), hasta unirse a esta labor historiadores del arte que, desde el ámbito de la Universidad española, contribuyen al estudio y conocimiento de una época no siempre bien valorada (Julio Arcechea, Clementina Díez de Baldeón, Carmen Giménez, Javier Hernando, Angel Isac, Carlos Saguar, Carlos Sambricio y, sobre todo, Pedro Navascués, con una trayectoria profesional importante desde su obra pionera, ya clásica, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, 1973).

SUMMARY

The Universidad Autónoma de Madrid and Centro de Documentación para la Historia de Madrid have organized the I Course of Especialización en Historia Urbana (February-April, 1991-1992) as a consequence of the Madrid Capital Europea de la Cultura 1992 being to celebrate. In such Course a biannual Monography is integrated entitled Madrid en su arquitectura (I: Siglo XIX y II: Siglo XX), which I have been teaching up to date. I have thought it would be interesting to publish the Bibliografía I have created for those courses, as it is both my wish and that of the Departamento de Historia y Teoría del Arte, that all attendants and future investigators may get a benefit when searching and studying the modern Madrid architecture.

As I informed on presenting my previous «Bibliografía básica de arquitectura moderna española» (in this same *Anu. Dep. Hist. Teor. Arte*. Vol. I, 1989), which then referred to XX Century, studies about XIX Century have also been generally done by the same architects (Teodoro de Anasagasti, Luis M.^a Cabello Lapiedra, Fernando Chueca Goitia, Modesto López Otero, Enrique M.^a Repullés...), who have obtained a joint venture with art historians thus contributing from the Spanish University, to gather studies and knowledge of a non well evaluated period (Julio Arcechea, Clementina Díez de Baldeón, Carmen Giménez, Javier Hernando, Angel Isac, Carlos Saguar, Carlos Sambricio and above they all, Pedro Navascués, who had an important professional career from his very first play, which is considered a classic, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, 1973).

Con motivo de la celebración de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, las obras o actuaciones realizadas han sido diversas y algunas inevitablemente serán efímeras. La Universidad Autónoma de Madrid y el Centro de Documentación para la Historia de Madrid organizaron por su parte el I Curso de Especialización en Historia Urbana (febrero-abril, 1991-1992). En el mismo se integraba el Monográfico bianual *Madrid en su arquitectura (I: Siglo XIX y II: Siglo XX)*, que he venido impartiendo hasta la fecha. He creído interesante publicar la Bibliografía que elaboré para estos cursos, puesto que es mi deseo —y el de este Departamento de Historia y Teoría del Arte— beneficiar a todos los alumnos y futuros investigadores que quieran centrar sus estudios en la arquitectura madrileña contemporánea.

Manteniendo válidas las palabras de presentación a mi anterior «Bibliografía básica de arquitectura moderna española» (en este mismo *Anu. Dep. Hist. Teor. Arte*, Vol. I, 1989), he de referirme ahora preferentemente al siglo XIX.

Las circunstancias de zozobra estilística, cambio de gusto, moda, o las puramente ideológicas, han contribuido a que la arquitectura decimonónica se haya valorado con distintos enfoques. La paulatina aceptación de las corrientes modernas tras la Guerra Civil y los intereses inconfesables para una especulación inmobiliaria incontrolada, provocaron dos hechos muy perjudiciales: el desprecio, incluso en ambientes intelectuales, de toda arquitectura que no fuese recta, cúbica o desnuda; y el derribo sistemático de obras significativas, muchas veces al calor de la *Carta de Atenas*, del horror a lo viejo y del gusto por lo moderno como símbolo equívoco de progreso.

Sin embargo, pronto habrán de surgir a finales de los años sesenta historiadores de la arquitectura —arquitectos y no arquitectos— que reaccionen con valentía y contra corriente ante este desatino. Fernando Chueca Goitia, Adolfo González Amezqueta, Pedro Navascués Palacio, Carlos Sambricio... Ahora bien, mientras Sambricio se inclinaba más hacia el siglo XVIII, Navascués se erigía en el historiador más relevante de nuestro siglo XIX, sobre todo a partir de la realización de su Tesis Doctoral, una obra ya clásica, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (1973). En ella se articula por primera vez una historia de este período fundamentada en una importante e ingrata labor de archivo y hemeroteca, al tiempo que se valora esta arquitectura y se lamenta sinceramente la desaparición de obras como el Palacio Xifré, el Circo Price, la Casa de la Moneda, la entonces amenazada (y luego derribada) Iglesia del Buen Suceso o el acoso al Monumento a Colón (que finalmente logró permanecer, aun descolocado), etc.. Por todo ello, producen hoy perplejidad, como mínimo, algunas de las críticas referidas en su día a esta obra, como la aparecida en las páginas de la revista *Hogar y Arquitectura* (N.º 108-109, Septiembre-diciembre, 1973, Págs. 141-142): «Es este un trabajo exhaustivo y cronológico de todo lo que en arquitectura fue el XIX. Siglo en sí mismo decadente, como decadente son la mayoría de sus muestras arquitectónicas. Aunque ahora nos parezcan bellas, por tener la belleza de lo que se fue, de cosas que ya nunca

se volverán a usar a no ser como piezas de Museo de las que la historia no se puede desprender porque constituyen su huella... el libro comentado me parece, en contra de la opinión de su autor, más bien un catálogo que una obra crítica. Es descriptiva; va mostrando los trabajos de los arquitectos y prácticamente describiéndolos, como puede comprobarlo cualquier lector que se interese en averiguarlo. Descripciones similares a ésta se pueden encontrar a lo largo del libro... *Magnífico pórtico tetrástil de gran potencia y tensión, entre dos cuerpos epilatrados y con remates de frontones*. Ni una justificación estilística, ni una opinión sobre los significados ni un entendimiento de la forma arquitectónica, intervienen en el texto. Cabría destacar la costumbre, que se transmite a los estudiantes de arte de usar adjetivos sin justificar su uso. Y así se crea un lenguaje del que en ningún momento se trata de explicar el porqué, sólo se utiliza, creando con ello un gran confusionismo y una discutible aplicación de los términos, que convierte a la crítica en diletantismo... Así también en el trabajo de Navascués se califican solamente de obras maestras las singulares, nunca aquellas que perteneciendo a una cultura popular caracterizan a la ciudad. Que muchas veces aportan más valores a la arquitectura que las singulares porque esta singularidad no viene de su calidad. El paso de la Historia no aporta para Navascués ningún criterio de valoración arquitectónica, a no ser el de la rareza documental».

Sin embargo, Navascués —con una trayectoria de investigación muy coherente— ha procurado desarrollar o sintetizar en publicaciones sucesivas, según los casos, muchos de los aspectos intuidos o esbozados en esta obra; intentando poner claridad —quizás con demasiada contundencia— en el confuso panorama del modernismo madrileño («Opciones modernistas en la arquitectura madrileña», 1976), o realizando una magistral labor de pedagogía y de buena escritura a través de su colaboración en la *Historia del Arte Hispánico* —nunca se había dicho tanto con tan poco espacio—, frente a otras historias absolutamente incomprensibles para el alumno.

Como sucedía con la Bibliografía sobre el siglo XX, los estudios acerca del siglo XIX en Madrid han estado por lo general en manos de los mismos arquitectos, desde el principio e incluso polémicamente: caso reciente de Fernando Chueca quien, incansable en su producción escrita, llega a corregir con gran delicadeza y sensibilidad al propio discípulo Navascués en su Palacio del Senado; pero también, caso de otros arquitectos más próximos a la época y de la época misma, como Modesto López Otero, Teodoro de Anasagasti, Luis M.^a Cabello Lapiedra, o el prolífico Enrique M.^a Repullés... quienes han contribuido a cimentar la historia de la arquitectura madrileña contemporánea. Ellos allanaron el camino a los historiadores del arte actuales que se interesan cada vez más por ésta, cuyos estudios, todos de un gran valor en sus distintas contribuciones, nacían ya en el seno de la Universidad española: Julio Arrechea, Clementina Díez de Baldeón, Carmen Giménez, Javier Hernández, Angel Isac, Carlos Saguar... y muchos más que han trabajado para valorar y recomponer lo que otros desestimaron y destruyeron.

LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA



PRECIOS DE SUSCRICIÓN

	AÑO.	SEMESTRE.	TRIMESTRE.
Madrid.....	35 pesetas.	18 pesetas.	10 cuartos.
Provincias.....	40 id.	21 id.	11 id.
Extranjero.....	50 id.	26 id.	14 id.

AÑO XXXI.—NÚM. XXV.

ADMINISTRACIÓN:
ALCALÁ, 23.

Madrid, 8 de Julio de 1887.

PRECIOS DE SUSCRICIÓN, PAGADEROS EN ORO.

	AÑO.	SEMESTRE.
Cuba, Puerto-Rico y Filipinas.....	12 pesos fuertes.	7 pesos fuertes.
Demás Estados de América y Asia.....	60 pesetas ó francos.	35 pesetas ó francos.

MADRID.—EXPOSICIÓN DE FILIPINAS



PABELLÓN-ESTUFA DE CRISTAL DONDE SE HA VERIFICADO LA INAUGURACIÓN DEL CONCURSO.

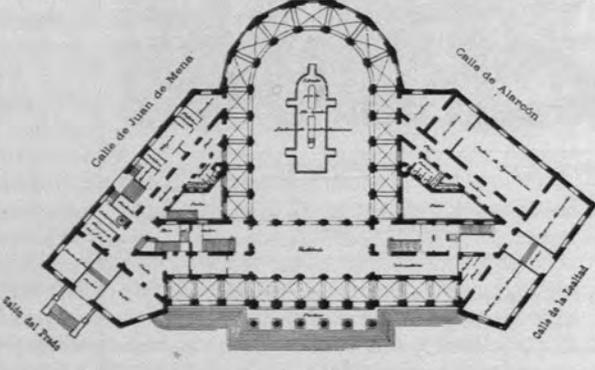
(De fotografía de Laurent.)



Resumen de Arquitectura

DÍA 31 DE MARZO de 1901

NUEVA BOLSA DE MADRID
 PLANTA BAJA



FUNDADA EN 1903

La Construcción Moderna.

REVISTA QUINCENAL ILUSTRADA
DE
ARQUITECTURA, INGENIERIA É HIGIENE URBANA

DIRECTORES:

D. Eduardo Gallego Ramos, D. Luis S. de los Terreros.
 INGENIERO ARQUITECTO

GERENTE:

D. HIPOLITO RODRIGUEZ MOLLINEDO

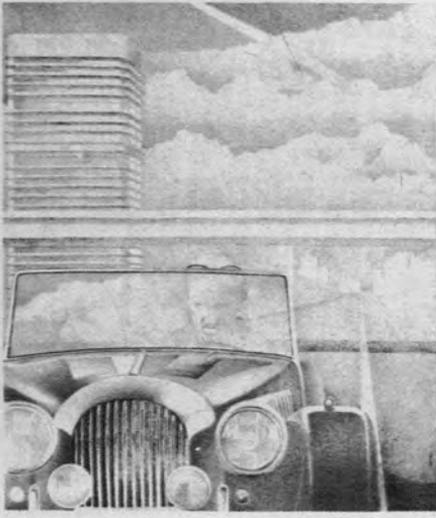
AÑO XII TOMO XII

Comprende desde el 15 de Enero á 30 de Diciembre de 1914.

REDACCION Y ADMINISTRACION:
Plaza de Isabel II, número 5. Teléfono 1.454. MADRID
1914

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

ARQUITECTURA

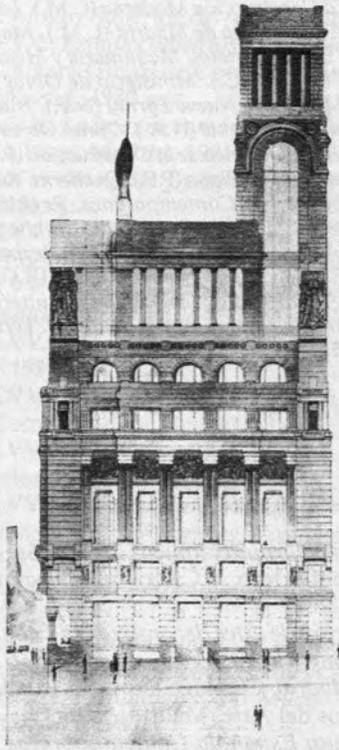


El Edificio del Banco de Bilbao de Sáenz de Oñate
 Concurso para la ampliación del Banco de España
 Casa en la Cuzya de A. de la Sosa

Concurso para la sede del Colegio de Arquitectos de Galicia en Santiago de Compostela
 Los orígenes de la vivienda obrera en España: 1848-1911, por Carlos Sanabria

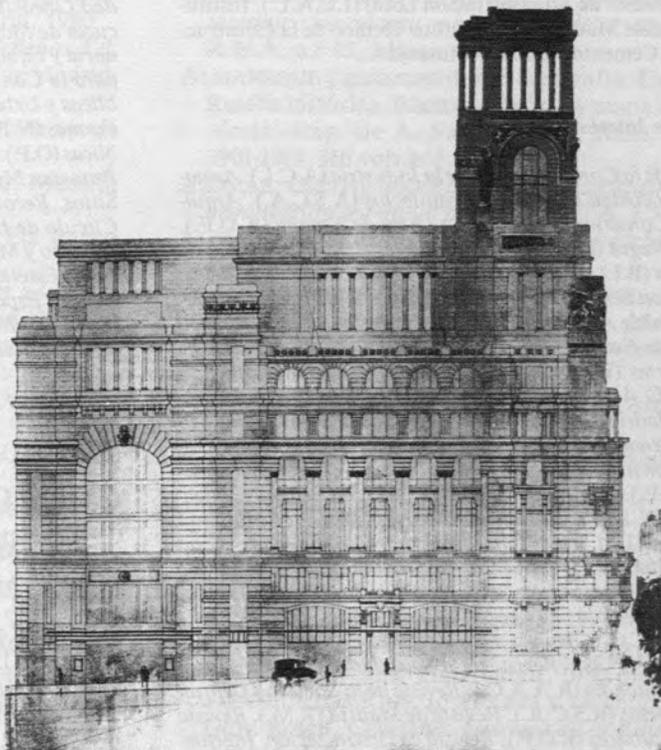
AÑO LXII IV EPOCA N.º 228 MADRID ENERO-FEBRERO 1981 300 ptas.

PROYECTO DE LA CASA SOCIAL
DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID



Fachada a la calle de Alcalá.
Front facing calle de Alcalá.

SCHEME FOR THE HEAD-QUARTERS
OF THE FINE ARTS CLUB OF MADRID



Fachada a la calle particular.
Front facing private street.



SOBRE LAS FUENTES

Centros de Investigación:

Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Madrid. Archivo de Palacio. Archivo de Protocolos. Archivo de Villa de Madrid. Archivo General de la Administración. Archivo Histórico Nacional. Archivo Provincial de Madrid. Archivo Servicio Histórico y Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (C.O.A.M.). Archivo y Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (E.T.S.A.M.). Archivo y Biblioteca del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (M.O.P.U.). Biblioteca Ateneo de Madrid. Biblioteca Museo Municipal de Madrid. Biblioteca Nacional. Fundación «Rafael Leoz». Hemeroteca Municipal. Hemeroteca Nacional. Instituto «Diego Velázquez» (C.S.I.C.). Instituto de Estudios de Administración Local (I.E.A.L.). Instituto de Estudios Madrileños. Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento «Eduardo Torroja»...

Revistas de Interés. Siglo XIX:

Anales de la Construcción y de la Industria (A.C.I.). *Anuario de la Sociedad Central de Arquitectos* (A.S.C.A.). *Arquitectura y Construcción* (A. Y C.). *Arte de España* (A.D.E.). *Blanco y Negro* (B. Y N.). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (B.I.L.E.). *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (B.R.A.B.A.S.F.). *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* (B.S.C.A.). *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (B.S.E.E.). *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* (B.E.N.A.). *Boletín Español de Arquitectura* (B.E.A.). *El Artista. El Eco de los Arquitectos* (E.A.). *El Heraldito de Madrid* (E.H.M.). *El Museo Universal* (M.U.). *El Progreso. El Renacimiento. Gaceta de Obras Públicas* (G.O.P.). *Gaceta del Constructor* (G.C.). *Hispania. La Arquitectura Española* (L.A.E.). *La Ciudad Lineal* (L.C.L.). *La España Moderna* (L.E.M.). *La Ilustración Artística* (L.I.A.). *La Ilustración de Madrid* (I.M.). *La Ilustración Española y Americana* (I.E.A.). *Madrid Moderno* (M.M.). *No me Olvides* (N.M.O.); *Resumen de Arquitectura* (R.A.). *Revista de Caminos Vecinales, Canales de Riego y Construcciones Civiles* (R.C.V.C.R.C.C.). *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera* (R.A.N.E.). *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos de Cataluña* (R.A.A.C.). *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* (R.S.C.A.). *Revista de Madrid* (R.M.). *Revista de Obras Públicas* (R.O.P.). *Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura* (R.U.I.H.A.). *Revue Generale de L'Architecture et des Travaux* (R.G.A.T.). *Semanario Pintoresco Español* (S.P.E.)...

Revistas de Interés. Siglo XX:

Academia. Actualidades. Adobe. Alfoz. Anales de Arquitectura. Anales del Instituto de Estudios Madrileños (A.I.E.M.). *Anta. Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (A.A.A.C.). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid* (Anu. Dep. Hist. Teor. Arte.). *Ara. Arbor. Archivo Español de Arte* (A.E.A.). *Archivo Español de Arte y Arqueología* (A.E.A.A.). *Arquitectos. Arquitectura* (A.). *Arquitectura Española* (A.E.). *Arquitecturas Bis* (A.B.). *Arquitectura Viva* (A.V.). *Arquitectura y Construcción* (A. Y C.). *Arquitectura y Vivienda* (A. & V.). *Arte Español. Arte y Cemento* (A. & C.). *Arte y Hogar* (A.H.). *Arte Sacro* (A.S.). *Basa. Bellas Artes* (B.A.). *Bia. Blanco y Negro* (B y N). *Boden. Boletín de la Comisaría de Orde-*

nación Urbana de Madrid (B.C.O.U.M.). *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas* (B.D.G.A.B.). *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (B.D.G.A.). *Boletín de la Real Academia de la Historia* (B.R.A.H.). *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* (B.S.C.A.). *Cemento y Hormigón* (C. Y H.). *Cercha. Ciudad y Territorio* (C. Y T.). *Construcción, Arquitectura y Urbanismo* (C.A.U.). *Construcción, Vidrio y Cerámica* (C.V.C.). *Cortijos y Rascacielos* (C. Y R.). *Cuadernos de Arquitectura* (C.A.). *Cúpula. Documentos de Actividad Contemporánea* (A.C.). *Documentos de Arquitectura* (D.A.). *El Croquis. El Inmueble. El Jardín. Escorial. Estilo. Estructura. Estudios e Investigaciones* (E.I.). *Estudios Geográficos* (E.G.). *Estudios Pro Arte* (E.P.A.). *Fondo y Forma* (F.F.). *Forma Nueva* (F.N.). *Fragments. Gabiteco. Goya. Gran Madrid* (G.M.). *Hogar y Arquitectura* (H.A.). *Hormigón y Acero* (H. Y A.). *Ianus. Informes de la Construcción* (I.C.). *Jano Arquitectura* (J.A.). *Jardín y Paisaje* (J.P.). *La Ciudad Lineal* (L.C.L.). *La Construcción Moderna* (C.M.). *La Escuela de Madrid* (E.M.). *La Luna de Madrid* (L.M.). *Maquinaria y Equipo* (M. Y E.). *Materiales, Maquinaria y Métodos para la Construcción* (M.M.M.C.). *Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo* (M.O.P.U.). *Nueva Forma* (N.F.). *Nuevas Formas* (N.N.F.F.). *Nuevo Ambiente* (N.A.). *Obras. Obras Públicas* (O.P.). *Oeste. On. Panorámica de la Construcción* (P.C.). *Pequeñas Monografías. Punto y Plano* (P.P.). *Quaderns. Reales Sitios. Reconstrucción. Revista Contemporánea. Revista del Círculo de Bellas Artes* (R.C.B.A.). *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento* (R.B.A.M.A.). *Revista de Ideas Estéticas* (R.I.E.). *Revista de Obras Públicas* (R.O.P.). *Revista Española de Arte. Revista Nacional de Arquitectura* (R.N.A.). *Temas de Arquitectura* (T.A.). *Urbanismo. Vértice. Villa de Madrid* (V.M.). *Viviendas...*

SOBRE LOS ESTUDIOS GENERALES

- AA.VV.: *Monumentos arquitectónicos de España*. Ministerio de Fomento. Imp. y Calcografía Nacional. Madrid, 1859-1886.
- AA.VV.: *La exposición de artes decorativas en Paris*. A. n.º 78. 1925 (Monográfico).
- AA.VV.: *Antiguo Madrid*. Catálogo Expo. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1926.
- AA.VV.: *Arquitectura Española Contemporánea*. Ed. Edarba. Madrid, 1933...
- AA.VV.: *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional de Arte Sacro. León, 1965.
- AA.VV.: *Primera arquitectura moderna en España*. H.A., n.º 70. 1967.
- AA.VV.: *España 1968, Epígonos y novadores*. L'Architecture D'Aujourd'hui, n.º 139, septembre, 1968.
- AA.VV.: *El racionalismo español*. N.F., n.º 33, octubre, 1968.
- AA.VV.: *El modernismo en España*. Catálogo Expo. Ca-són del Buen Retiro. Madrid, 1969.
- AA.VV.: *Diccionario de la arquitectura contemporánea*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1970 y ss.
- AA.VV.: *Arquitectura y Urbanismo en la España de hoy*. Curso de Arte en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander, julio, 1974.
- AA.VV.: *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*. Ed. Tucar. Madrid, 1975.

- AA.VV.: *Bibliografía del arte en España*. Ed. Instituto «Diego Velázquez». C.S.I.C. Madrid, 1976 y 1978. (2 vols.).
- AA.VV.: *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*. Catálogo de la Exposición organizada por el C.O.A.C.B. Barcelona, 1977. Reproducido en C.A. n.º 121. Enero, 1977.
- AA.VV.: *Madrid*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1978-1980. (5 vols.).
- AA.VV.: *Madrid. Testimonios de su historia hasta 1875*. Catálogo, Museo Municipal. Madrid; diciembre, 1979-enero-febrero, 1980.
- AA.VV.: *La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX*. C.A.U. n.º 65. Junio, 1980.
- AA.VV.: *Informe sobre la enseñanza de la arquitectura en las Escuelas de Madrid y Valladolid*. Ed. C.O.A.M. Consejo Superior de Arquitectura. Madrid, 1980.
- AA.VV.: *Establecimientos tradicionales madrileños*. Ed. Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1980 y ss..
- AA.VV.: *La imagen romántica de España*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.
- AA.VV.: *Arte del franquismo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.
- AA.VV.: *Vivienda y urbanismo en España*. Ed. Banco Hipotecario de España. Barcelona, 1982.
- AA.VV.: *Madrid. De la restauración singular a la rehabilitación integrada*. Ed. M.O.P.U. Madrid, 1983.
- AA.VV.: *Guía de Madrid*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1982 y 1983. (2 vols.).
- AA.VV.: *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII*. Ed. Comunidad de Madrid. Madrid, 1984.
- AA.VV.: *V Congreso Español de Historia del Arte*. Barcelona, 1984.
- AA.VV.: *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*. Simposio Málaga-Melilla, 1985.
- AA.VV.: *Madrid no construido*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1986.
- AA.VV.: *Madrid Capital*. A. & V. n.º 5. 1986.
- AA.VV.: *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX. Catálogo Expo. Museo Municipal. Madrid, marzo de 1987*.
- AA.VV.: *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Ed. M.O.P.U. Madrid, 1987.
- AA.VV.: *Arquitectura 1983-1987*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1987.
- AA.VV.: *Catálogo de tesis doctorales sobre Geografía e Historia que se conservan en el Archivo de la Universidad Complutense de Madrid. 1900-1987*. Ed. A.D.E.S.-C.D.L. Madrid, 1988.
- AA.VV.: *Carlos III, Madrid y la Ilustración*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1988.
- AA.VV.: *El gran arte en la arquitectura*. Vols. 28, 29, 30. Ed. Salvat. Barcelona, 1988.
- AA.VV.: *La huella de Carlos III en Madrid*. Alfoz. n.º 60. 1989 (Monográfico).
- AA.VV.: *Madrid. El arte de los 60*. Catálogo Expo. Comunidad de Madrid. Madrid, 1990.
- AA.VV.: *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*. Avila, 1991.
- AA.VV.: *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C. Ed. Alpuerto. Madrid, 1991.
- ADELL ARGILES, Josep M.ª: *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*. Ed. Fundación Universidad-Empresa. Madrid, 1985.
- AGUILERA CERNI, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1966.
- AGULLO y COBO, Mercedes: *Bibliografía madrileña*. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1961; — *Madrid en sus diarios (1833-1899)*. Instituto de Estudios Madrileños. 1961-72.
- ALENTA Y MIRA, Jenaro: *Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas de España*. Madrid, 1903.
- ALMAGRO SAN MARTÍN, Meichor de: *¿Qué estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?* R.N.A. n.º 15. Marzo, 1943.
- ALMANAQUE y guía matritense. Geografía. Estadística. Reseña histórica. Plano de Madrid y mapa de su provincia. Imp. de A. Santarés y E. Raso. Madrid, 1901-1917. (16 vols.).
- ALOMAR, Gabriel: *Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual*. B.D.G.A. n.º 7. 1948.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón: *De Corte a Metrópoli*. V.M. n.º 72. 1981. Págs. 45-48.
- *Apuntes para una historia de los Congresos de Arquitectos*. Arquitectos, n.º 29. 1979, págs. 15-22.
- *El proceso de definición del grupo profesional*. Arquitectos, n.º 30. 1979, págs. 23-33.
- *El modelo colegial, secuencia y análisis*. Arquitectos, n.º 48, 1981, págs. 20-36.
- *Racionalismo al margen: el «estilo Salmón»*. Arquitectos, n.º 65, 1983, págs. 35-45.
- *Madrid de Corte a Metrópoli. 1898-1931*. Ed. Comunidad de Madrid. Madrid, 1985.
- ALVAREZ Y ALVAREZ, B.: *Madrid en la mano. Guía ilustrada de información general e interesante de la Corte*. Suc. de Rivadeneyra. Madrid, 1926.
- ALLENDE, Gabriel: *Hacia un pluralismo ecléctico madrileño*. A. n.º 223. Marzo-abril, 1980. Págs. 32-39.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José; Rada y Delgado, Juan de Dios; Rosell, Cayetano: *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. Est. Tip. de D. J. Ferrá de Mena. Madrid, 1860-1864 (4 vols.). Reed. Abaco. Madrid, 1978.
- ANTIGÜEDADES árabes de España. *Libro de grabados de Granada y Córdoba realizado por Pedro Arnal, Juan de Villanueva y José Hermosilla...* Imp. Real. Madrid, 1804.
- APARICI, Federico: *Elementos fundamentales de la construcción*. Madrid. (s.a.); — *Apuntes de construcción*. Madrid, 1885.
- APARISI LAPORTA, Luis M.: *Índices de los Tomos I al XXV*. A.I.E.M. XXVI. 1989.
- APARISI MOCHOLI, Antonio: *Temática madrileña...* A.I.E.M. XXVII. 1989. Págs. 163-188.
- ARCHTR. REVIEW. N.º 1.071, 1986. (Monográfico sobre España).
- AREAN, Carlos: *Cinco momentos en cien años de arte español*. Ed. Sala. Madrid, 1972; — *Treinta años de arte español*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1972;

- *El arte en España y Portugal durante el siglo actual*. Vol. III de *El arte y el hombre*. Ed. Planeta. Barcelona, 1977. Págs. 479 y ss.
- ARIAS ANGLÉS, E.; y RINCÓN, W.: *Exposiciones Nacionales del Siglo XIX*. Catálogo Expo. Centro Cultural Conde Duque. Madrid, 1988.
- Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (C.O.A.M.): Arquitectura. Diciembre, 1960. (*Opiniones sobre la revista Arquitectura*); Arquitectura. Junio, 1961 (*Panorama de la arquitectura en el año 1960*); Arquitectura, n.º 37, enero, 1962 (*Monográfico dedicado a Madrid*); Arquitectura, abril, 1964 (*Arquitectura española de los últimos veinticinco años*); Arquitectura, enero-febrero, 1973 (*Recopilación de 25 años de la revista Arquitectura, julio 1948/diciembre 1972*); Arquitectura. Diciembre 1974/enero 1975 (*Monográfico dedicado a la arquitectura popular en España*); Arquitectura. Marzo-abril, 1976 (*Monográfico sobre la arquitectura de la Autarquía*); Arquitectura. Marzo-abril, 1982 (*Especial Madrid*); Arquitectura. Noviembre-diciembre 1984 (*Recopilación de materias publicadas por la revista desde 1941*)...
- Arquitectura española contemporánea*. A. Y C. n.º 195. Octubre, 1908.
- Arquitecturas 1983.../ 1987-1990*. Ed. Comunidad de Madrid. Madrid, 1990.
- ARRECHEA MIGUEL, Julio: *La teoría del eclecticismo histórico: su desarrollo en España*. T.A. n.º 227. Mayo, 1979. Págs. 17-27;
- *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1989;
- *Composición e historia en el pensamiento arquitectónico del siglo XIX*. Fragmentos, n.º 15-16, 1989, págs. 84-97.
- Asamblea Nacional de Arquitectura*, V. R.N.A. junio, 1949.
- AUJOURD'HUI. N.º 52, février, 1966. (Monográfico dedicado a la arquitectura española).
- A + U. Japón, n.º 3, marzo, 1978. (Monográfico dedicado a los arquitectos de Madrid).
- AVALOS, Simeón: *Discurso sobre los caracteres del genio*. Madrid, 1875; B.S.C.A. n.º IV. 1875;
- *Importancia de la arquitectura y su relación con las demás Bellas Artes*. Madrid, 1880.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Catálogo Biblioteca - Imprenta Municipal*. Madrid, 1949;
- *Plan especial de protección y conservación de edificios y conjuntos históricos-artísticos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1982;
- ... *Ordenanzas municipales sobre uso del suelo y edificación*. Madrid, 1982.
- AZCÁRATE, José M.ª de: *Valoración del gótico en la estética del siglo XVIII*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo, n.º 18, 1960, págs. 525-549;
- *Neogoticismo del siglo XIX en Madrid*. Artes Gráficas Municipales. Madrid, 1981.
- AZCONA, Agustín: *Historia de Madrid desde sus tiempos más antiguos hasta nuestros días*. Imp. Sociedad Poligráfica. Madrid, 1843.
- BAHAMONDE MAGRO, A.; TORO MERIDA, J.: *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1978.
- BAILS, Benito: *De la Arquitectura Civil*. Ed. Joaquín Ibarra. Madrid, 1783, 1796 (ed. facsímil Murcia, 1983);
- *Diccionario de Arquitectura Civil*. Ed. Viuda de Joaquín Ibarra. Madrid, 1802. Véase NAVASCUES, Pedro; SAMBRICIO, Carlos.
- BALDELLOU, Miguel Angel: *La inexistente Escuela de Madrid*. BODEN. N.º 18. Verano de 1978, págs. 5-11.
- BARCIA, Angel: *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906.
- BARRIALES, Gregorio: *Manual o pequeña guía de Madrid*. Imp. Cruz González. Madrid, 1835.
- BASSEGODA NONELL, Juan: *Arquitectura del modernismo a 1936. Historia de la arquitectura española. T. 5*. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987.
- BAZTAN, Francisco: *Monumentos de Madrid*. Sección de Cultura. Madrid, 1959.
- BEDAT, C.: *L'Académie des Beaux Arts de Madrid. 1744-1808*. Ed. Univ. de Poulouse-Le Mirail. Toulouse, 1973.
- BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977 y ss.
- BIENAL: *Hispano-Americana de Arte, I Exposición*. Pintura Arquitectura, S. L. Madrid, s. a. , 1951. Gráficas Valera, s. a.
- BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura Española de la Segunda República*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1970.
- BOHIGAS, Oriol; MONEO, Rafael: *El modernismo y la arquitectura española del siglo XIX*. A.B., n.º 1, 1974, págs. 11-14.
- BONET CORREA, Antonio: *El libro de Arte en España*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada. Granada, 1975.
- BONET CORREA, Antonio (director); GARCÍA MELERO, José Enrique; DIÉGUEZ PATAO, Sofía; LORENZO FORNIES, Soledad: *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Ed. Turner. Madrid, 1980. (2 vols.).
- BONET CORREA, Antonio; LORENZO FORNIES, Soledad; MIRANDA REGOSO, Fátima: *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Ed. Turner. Madrid, 1985.
- BORRÁS, Gonzalo: *El mudejar como constante artística*. Actas I Simposio Internacional de Mudejarismo. C.S.I.C. Madrid-Teruel, 1981. Págs. 29-39.
- BORRÁS SOLER, F.: *El hierro y la madera en la construcción*. R.A. 1-X-1895;
- *Teoría del arte. Estudio de elementos de arquitectura*. R. A. 1-XI-1895. Págs. 99-102;
- *¿Qué se entiende por estilo en Arquitectura y qué condiciones deben integrar para que sea representativa fiel de la expresión artística de una época? ¿Tenemos estilo arquitectónico en el siglo XIX? ¿Puede la moda reemplazar al estilo?* R.A. n.º 5. 1896. Págs. 33-35.

- BORREGÓN, Antonio: *Índice de los artículos publicados en los 20 tomos de la Revista de Obras Públicas, que constituyen las dos primeras series correspondientes a los años de 1853 a 1862 y de 1863 a 1872*. Imp. Aribau y Cia. Madrid, 1875.
- BO SARTE, Isidoro: *Viaje artístico a varios pueblos de España...* Imp. Real. Madrid, 1804.
- BOZAL, Valeriano: *Historia del Arte en España*. Vol. II. Ed. Istmo. Madrid, 1972.
- BOZAL, Valeriano y otros: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- BRETÓN, Ernesto: *Monumentos de todos los pueblos, diseñados y descritos con presencia de los documentos más modernos...* Est. Tip. Mellado. Madrid, 1848. (2 vols.).
- BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Ed. Istmo. Madrid, 1981;
- *La vanguardia y la República*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.
- BRU, Eduard; MATEO, J.L.: *Arquitectura española contemporánea. Spanish Contemporary Architecture*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984.
- *Arquitectura europea contemporánea*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987.
- BRU ROMO, Margarita: *La Academia española de Bellas Artes en Roma, 1873-1914*. Ed. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid, 1971.
- BUENO FIDEL, M.^o José: *Arquitectura y nacionalismo. (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Memoria de Licenciatura dirigida por Juan Antonio Ramírez. Ed. Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga. Málaga, 1987;
- *Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las exposiciones universales*. Fragmentos, n.^o 15-16, 1989, págs. 58-70.
- CABAÑAS BRAVO, J. Miguel: *La primera Bienal Hispano-Americana de Arte*. Tesis Doctoral dirigida por Enrique Arias. U.C.M. Madrid, 1991.
- CABELLO LAPIEDRA, Luis M.^o: *Madrid, su historia y sus arquitectos*. A.A.A.C. 1899, págs. 221-264;
- *Desde Madrid*. A. Y C., n.^o 51, abril, 1899, págs. 101-107;
- *Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX*. R.A. n.^o 1. 1901;
- *La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1917.
- CABELLO Y ASO, Luis: *El arquitecto. Su misión, su educación, sus conocimientos y enseñanzas...* Imp. T. For-tanet. Madrid, 1869;
- *Teoría artística de la arquitectura*. Madrid, 1904 (3 vols).
- CABEZAS, Juan Antonio: *Madrid*. Ed. Destino. Barcelona, 1954.
- *Diccionario de Madrid. Sus calles, sus nombres, su historia, su ambiente*. Compañía Bibliográfica Española. Madrid, 1968;
- *Madrid: escenarios y personajes*. Madrid, 1968.
- CABRERO GARRIDO, Félix: *Las nuevas tendencias de la arquitectura en España*. A., n.^o 161, mayo, 1972, págs. 4-13.
- CABRERO GARRIDO, Félix y otros: *En busca de una arquitectura válida para el siglo XX-XXI*. A., n.^o 161, mayo, 1972, págs. 22-54.
- CALENDARIO y guía de forasteros en Madrid para el año 1828. Imp. Real. Madrid, 1828.
- CALENDARIO y guía de forasteros en Madrid para el año 1830. Madrid, 1830.
- CALENDARIO madrileño para el año 1875. Imp. Miguel Ginesta. Madrid, 1874.
- CALENDARIO matritense para el año 1894. Hijos de Fernández Iglesias. Madrid (s.a.).
- CALVERT ALBERT, F.: *Madrid. An historical description and hand book of the Spanish Capital*. London, 1909.
- CALVO SERRALLER, F.: *La arquitectura del hierro: símbolo de la arquitectura industrial*. C.A. n.^o 65, 1980. Págs. 40-41;
- *La arquitectura española en la época del romanticismo*. Arquitectos. 1981. Págs. 10-19;
- *La renovación de la pedagogía académica y la creación de la Escuela de Arquitectura*. Arquitectos. 1981. Págs. 58-64.
- *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Ministerio de Cultural - F. Santillana. Madrid, 1985.
- CALVO SERRALLER, F.; y otros: *Ilustración y Romanticismo*. Fuentes y documentos para la historia del arte. Vol. VII. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- CALZADA, A.: *Historia de la arquitectura española*. Barcelona, 1933.
- CAMÓN AZNAR, José: *Hacia una arquitectura nacional*. ABC. 20-IX-1947.
- CAMPO BAEZA, Alberto: *La arquitectura racionalista en Madrid*. Tesis Doctoral dirigida por Javier Carvajal E.T.S.A.M. Madrid, 1982.
- CAMPO BAEZA, Alberto; POISAY, Charles: *Young Spanish Architecture*. Ark Architectural Publications. Madrid, 1985.
- CAMPOS ELISEOS de Madrid. *Descripción de las obras. Album de vistas*. Suc. de Rivadeneyra. Madrid, 1897.
- CAÑADA LÓPEZ, Facundo: *Guía de Madrid y pueblos colindantes*. Tip. de A. marzo. Madrid, 1902.
- CAPEL, Horacio: *Capitalismo y morfología urbana en España*. Barcelona, 1975.
- CAPELLA, J.; LARREA, Q.: *Diseño de arquitectos en los 80*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1988.
- CAPITEL, Antón: *Madrid, los años 40: ante una moderna arquitectura*. En catálogo Expo. *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*. C.O.A.C.B. Barcelona-Madrid, 1977. Págs. 8-13;
- *Madrid, zona de influencia arquitectónica*. COMUN., n.^o 3, 1979, págs. 13-25;
- *La aventura moderna de la arquitectura madrileña*. A. n.^o 237. Julio-agosto, 1982. Págs. 11-21;
- *Arquitectura española. Años 50-80*. Ed. M.O.P.U. Madrid, 1986.
- CASTRO ARINES, José de: *Arquitectura española en el extranjero*. Madrid, 1962.
- CASTRO Y SERRANO, José: *España en París*. Revista de la Exposición Universal de 1867, n.^o 10, septiembre, 1867.

- CATÁLOGO *Exposición del Antiguo Madrid*. Ed. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1926.
- CAVEDA, José: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Imp. de D. Santiago Saunague. Madrid, 1848;
- *Memorias para la Historia de la Real Academia de Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Imp. de Manuel Tello. Madrid, 1867. (2 vols.).
- CENTRE DE CREATION INDUSTRIELLE: *Arquitectura de ingenieros, siglos XIX y XX*. Madrid, 1980.
- CÉSPEDES, Luis: *Correspondencia entre la arquitectura contemporánea y nuestro estado social*. L.A.E. 25-II-1866.
- CIRICI PELLICER, Alexandre: *Visión retrospectiva de la arquitectura en hierro*. C.A. n.º 4, 1946, págs. 16-26;
- *La estética del franquismo*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Arte del siglo XX*. Vol. I. Ed. Labor. Barcelona, 1972.
- CLAIRAC Y SAENZ, Pelayo: *Diccionario General de la Arquitectura e Ingeniería...* Talleres de Impresión Zarázago y Jayme. Madrid, 1877-1885 (5 vols.).
- C.O.A.M. (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid): *Informe sociológico sobre: La profesión del arquitecto en el C.O.A.M.* Madrid, 1974;
- *Racionalismo madrileño 1920-1939*. Madrid, 1976;
- *El COAM ante la destrucción de la ciudad*. Madrid, 1978;
- *Guía de la arquitectura y Urbanismo de Madrid*. Madrid, 1982 y 1983 (2 vols.).
- CONGRESO Internacional de Arquitectos (VI), celebrado en esta Corte en el mes de abril de 1904. C.M. 15-IV-1904; A. Y C., n.º 141. Abril, 1904; R.S.C.A., n.º 2 y 4. 1904.
- CONGRESOS Nacionales de Arquitectos. Véase ISAC, Angel; C. M. (varios años).
- CONTRERAS, J. de (Marqués de Lozoya): *Historia del Arte Hispánico*. Tomo V. Barcelona, 1949.
- CONTRERAS, Rafael: *El Arte Árabe en España*. Imp. Indalecio Ventura. Granada, 1875;
- *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*. Madrid, 1878.;
- *La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Madrid, 1885.
- COSSIO GÓMEZ-ACEBO, Manuel Bartolomé: *Programa de un curso elemental de Historia de la Arquitectura en España*. B.I.L.E., n.º 369-370. 1892.
- CUADERNOS SUMMA-NUOVA VISION. N.º 22. Abril, 1969. (Monográfico dedicado a España).
- CHUECA GOITIA, Fernando: *El arquitecto Paul Bonatz en Madrid*. R.I.E. 1943. Pág. 119;
- *El semblante de Madrid*. Revista de Occidente. Imp. Vda. de Galo Sáez. Madrid, 1951;
- *Experiencias arquitectónicas de un viaje a Norteamérica*. R.N.A., n.º 135. Marzo, 1953. Págs. 39-50;
- *Nueva York. Forma y Sociedad*. Ed. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, 1953;
- *Arte en España. Madrid y los Sitios Reales*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1958;
- *Alvar Aalto en Madrid*. A., n.º 13. Enero, 1960. Págs. 39-40;
- *Destino y vocación de Madrid*. A., n.º 37. Enero, 1962. Págs. 5-9;
- *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes castizos en la arquitectura hispanoamericana. El Manifiesto de la Alhambra*. Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1971;
- *El neomudejar última víctima de la piqueta madrileña*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1971;
- *Madrid, ciudad con vocación de capital*. Ed. Pico Sacro. Santiago de Compostela, 1974;
- *Historia de la arquitectura occidental. Neoclasicismo y eclecticismo*. Madrid, 1985 y 1986;
- *Arquitectura neoclásica*. Historia de la Arquitectura Española. Tomo 4. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1986.
- D.J.P.E.: *Diccionario de arquitectura civil, recopilado por las mejores obras antiguas y modernas*. Imp. Eusebio Aguado. Madrid, 1846.
- DEVILLE, Gustavo: *Del estado actual de las Bellas Artes en España*. R.M. II, III. 1844.
- DÍAZ CAÑAVATE, A.: *El neo-mudejar visto por un madrileño*. Madrid, 1971.
- DÍAZ DÍAZ, M.: *Fuentes públicas artísticas de Madrid. 1561-1900*. Tesis Doctoral dirigida por Alfonso E. Pérez Sánchez U.A.M. Madrid, 1989.
- DICENTA Y BLANCO, J.: *Memoria sobre la Administración municipal de París, seguida de breves observaciones acerca de la de Madrid*. Madrid, 1879.
- DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1986.
- DIRECTORES de la Escuela de Arquitectura 1844-1944. R.N.A., n.º 38. 1945. Págs. 52-57.
- DISCURSOS leídos en las recepciones y actos públicos celebrados en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de junio de 1859. Imp. M. Tello. Madrid, 1872.
- DOCUMENTOS del Vaticano II. *Constituciones. Decretos. Declaraciones*. Ed. B.A.C. Madrid, 1976.
- DOMENECH, Rafael: *Exposición Universal de Madrid para 1913*. Pequeñas Monografías de Arte. N.º 33. 1910. Págs. 273-288.
- DOMENECH GIRBAU, Luis: *Arquitectura española contemporánea*. Ed. Blume. Barcelona, 1968.
- *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Ed. Tusquets. Barcelona, 1978.
- DOMINGO PALACIO, T.: *Documentos del Archivo General de la Villa de Madrid*. Madrid, 1888-1909. (4 vols.).
- DORFLES, Gillo: *La arquitectura moderna*. (Apéndices I y II dedicados a España; por Oriol Bohigas y Beth Galí). Ed. Ariel. Barcelona, 1980.
- D'ORS, Victor: *Arquitectura española*. B.D.G.A., n.º 5. 1947;
- *Arquitectura y Humanismo*. Ed. Labor. Barcelona, 1967.
- DURAND, Jean-Nicolas Louis: *Précis des leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique*. París, 1802-1805. (Ed. Pronaos. Madrid, 1981).

- ENRIQUEZ Y FERRER, Francisco: *Originalidad de la arquitectura árabe*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1859.
- ESCOSURA, Patricio de: *España artística y monumental. 1842-1850*.
- EUROPALIA 85: *Architecture espagnole. Années 50-années 80*. M.O.P.U. Madrid, 1985.
- FAIRBAIRN, William: *Investigaciones experimentales sobre la aplicación del hierro fundido y forjado a las construcciones*. Imp. de D. José C. de la Peña. Madrid, 1857;
- *Aplicación del hierro a las construcciones*. Imp. de D. José C. de la Peña. Madrid 1859.
- FALERO, Juan: *Apuntes de Madrid: Guía de sus más notables instituciones y edificios*. Imp. y Lit. de Guirnalda. Madrid, 1883.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *La crisis de la arquitectura española. 1939-1972*. Ed. Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1972.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel: *Itinerario descriptivo, pintoresco y monumental de Madrid a París*. Imp. Boix. Madrid, 1845;
- *El futuro Madrid. Paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución*. Imp. de la Biblioteca Universal Económica. Madrid, 1868. Reed. Los Libros de la Frontera. Barcelona, 1975. (Introducción de Antonio Bonet);
- *Guía de Madrid*. Madrid, 1874. Reed. Facsímil Ed. Monterrey. Madrid, 1982;
- *Guía de Madrid, manual de madrileño y del forastero*. Imp. de Aribau y Cia. Madrid, 1876.
- *Guía de Madrid...* Imp. de la Ilustración Española y Americana. Madrid, 1876. Reed. Abaco. Madrid, 1976;
- *La construcción en Madrid*. A.C.I. 25-IX-1876;
- *La Exposición Universal de 1878. Guía Itinerario*. Ed. English y Gras. Madrid, 1878.
- *La construcción en Madrid*. A.C.I. 25-I-1888.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, J. A.: *Arquitectura y represión*. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1973.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, A.: *¿Qué tenemos contra el neomudejar?* A., n.º 133. 1970. Págs. 44-47.
- FLORES, Carlos: *Arquitectura española contemporánea*. Ed. Aguilar. Madrid, 1961. Reed., 1989. (2 vols.);
- *Arquitectura popular española*. Ed. Aguilar. Bilbao, 1973.
- FLORES, Carlos; AMANN, Eduardo: *La arquitectura de Madrid*. Separata de la revista H.A., enero-febrero, 1963;
- *Guía de la arquitectura de Madrid*. Ed. Artes Gráficas Ibarra. Madrid, 1967.
- FONSECA, José: *Tendencias actuales de la arquitectura*. B.D.G.A., junio, 1949.
- FONTANALS, José: *Arquitectos de las edades moderna y contemporánea*. Barcelona. 1963.
- FORNES Y GURREA, Manuel: *Album de proyectos originales de Arquitectura...* Ed. Ignacio Boix. Madrid, 1846 y *El Arte de edificar*, 1857 (Reed. facsímil a cargo de Antonio Bonet Correa. Ed. Poniente. Madrid, 1982).
- FREIXA, Mireia: *Las vanguardias del siglo XIX*. Fuentes y documentos para la historia del arte. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982;
- *El modernismo en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1986.
- FULLAONDO, Juan Daniel: *La Escuela de Madrid*. A., n.º 118. Octubre, 1968. Págs. 11-23.
- *Las contradicciones de la Escuela de Madrid*. L'Architecture D'Aujourd'hui. Avril-mai, 1970.
- GALLEGO RAMOS, Eduardo: *Relaciones entre la tuberculosis y la habitación. La casa salubre*. Madrid, 1908;
- *Edificaciones tipo de la Compañía Madrileña de Urbanización*. C.M., n.º 4. 1912;
- *Mejoras urbanas de Madrid*. C.M., n.º 4. 1916;
- *La edificación en Madrid durante 1916*. C.M., n.º 22. 1916;
- *La transformación de Madrid: obras y derribos*. C.M. n.º 5. 1920;
- *El hormigón armado y la edificación en Madrid*. C.M., n.º 6. 1921;
- *La edificación en Madrid durante 1921*. C.M., n.º 1. 1922;
- *La edificación en Madrid durante 1922*. C.M., n.º 1. 1923;
- *La edificación en Madrid durante 1923*. C.M., n.º 1. 1924;
- *La construcción en Madrid durante 1924*. C.M., n.º 1. 1925;
- *La construcción en Madrid durante 1925*. C.M., n.º 1. 1926;
- *El Primer Congreso de Urbanismo y la Exposición anexa*. C.M., n.º 23. 1926;
- *La construcción en España durante 1926*. C.M., n.º 1. 1927;
- *La exposición de la vivienda y la ciudad moderna*. C.M., n.º 6. 1927;
- *La construcción en España durante 1927*. C.M., n.º 1. 1928;
- *La construcción en España durante 1928*. C.M., n.º 1. 1929;
- *La construcción en España durante 1929*. C.M., n.º 1. 1930;
- *La construcción en España durante 1930*. C.M., n.º 1. 1931;
- *La construcción en España durante 1931*. C.M., n.º 1. 1932;
- *La construcción en España durante 1932*. C.M., n.º 1. 1933.
- *La construcción en Madrid durante 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955...* G.M., n.º 13. 1951 y ss.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Esteban: *Guía General de Madrid*. Imp. Henche. Madrid, 1929.
- GARCÍA LUNA, Tomás: *Lecciones de filosofía eclética...* Imp. de D. Ignacio Boix. Madrid, 1843.
- GARCÍA MORALES, Mariano: *Los Colegios de Arquitectos de España, 1923-1965*. Ed. Castalia. Valencia, 1975.
- GARRIGA MIRÓ, Ramón: *El modernismo en Madrid*. A. N.º 127. 1969; T.A., diciembre, 1977.
- GARRIGA Y ROCA, Miguel: *Medios para mejorar el estado de la arquitectura y de los arquitectos de España...* B.E.N.A., n.º 13. 1846. Págs. 193-200.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Guía artística de Madrid*. Barcelona, 1944;
- *Madrid monumental*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1949;
 - *La arquitectura española en sus momentos desaparecidos*. Madrid, 1961;
 - *Arte del siglo XIX*. Ars Hispaniae. Vol. XIX. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1966;
 - *Arte del siglo XX*. Ars Hispaniae. Vol. XXII. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1977.
- GIL, Rafael; ROMEA, Tomás: *Guía de Madrid*. Imp. Fontanet. Madrid, 1882.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*. Madrid, 1935;
- *Madrid nuestro*. Ed. Vicesecretaría de Educación Popular. Madrid, 1944.
- GIMÉNEZ PLACER, Fernando: *Historia del Arte Español*. Ed. Labor. Barcelona, 1955.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo: *50 años de arquitectura española (1900-1950)*. Mexico, 1952. Reed. Adir. Madrid, 1980.
- GÓMEZ GARCÍA, M.^a Victoria: *Madrid 1983-1987*. Ed. Ayuntamiento. Madrid, 1987.
- GÓMEZ LÓPEZ-EGEA, R.: *Las construcciones de hierro del Madrid del siglo XIX*. E.I., n.º 2. 1976. Págs. 27-40;
- *La arquitectura a través de las exposiciones internacionales*. E.I., n.º 20. 1980. Págs. 61-69.
- GÓMEZ-MORÁN Y CIMA, Mario: *Arquitectura del siglo XIX*. Historia de la arquitectura española. Tomo 5. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Clasicismo de la arquitectura moderna*. Discurso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1934.
- GÓMEZ VILLAFRANCA, Román: *Índices de materias y autores de La España Moderna. Enero de 1889 a diciembre de 1910*. La España Moderna. Madrid (s.a.).
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo: *La arquitectura madrileña del ochocientos*. H.A., n.º 75. Marzo-abril, 1968. Págs. 102-120. Reed. en cuadernos Summa Nueva Visión. N.º 41. Buenos Aires, 1968;
- *La arquitectura neomudejar madrileña de los siglos XIX y XX*. A. n.º 125. Mayo, 1969. Págs. 1-74;
 - *La formación de la «arquitectura de ladrillo» en el siglo XIX. Técnica y forma*. Madrid, 1986. Págs. VII-XIV.
- GONZÁLEZ IRÍBAR, Alvaro: *Guía práctica de Madrid*. Imp. Regino Velasco. Madrid, 1906.
- GONZÁLEZ OLLE, Fernando: *Manual bibliográfico de estudios españoles*. Ed. Universidad de Navarra. Pamplona, 1976.
- GONZÁLEZ-PALENCIA SIMÓN, Angela: *Colección de documentos sobre Madrid*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1953.
- GONZÁLEZ ROVIRA DE VILLAR, M.: *La enseñanza de la arquitectura en España*. C.A. 1946. Págs. 249-257.
- GÜELL, Xavier (Ed.); RYKWERT, Joseph (Introducción): *Arquitectura española contemporánea. La década de los 80*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1990.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Madrid. Guía de arquitectura (1700-1800)*. Edición del autor. Madrid, 1980;
- *Madrid. Guía de arquitectura (1800-1919)*. Edición del autor. Madrid, 1980;
 - *Madrid. Guía de arquitectura contemporánea. 1920-1980*. Edición del autor. Madrid, 1981;
 - *Madrid. Nueva arquitectura. 1980-1985*. Edición del autor. Madrid, 1984;
 - *Madrid 92. Guía de nueva arquitectura*. Edición del autor. Madrid, 1989;
 - *La vivienda en Madrid. Medio siglo de arquitectura*. A. & V., n.º 5. 1986. Págs. 4-13.
 - *Madrid. Guía de arquitectura. 1900-1920*. Edición del autor. Madrid, 1990.
- GUÍA verdadera de Madrid. Madrid, 1884-1899. (8 vols.).
- GUÍA de forasteros en Madrid. Madrid, 1857-1890.
- GUÍA de forasteros. Madrid, 1871-1872.
- GUÍA de la Villa y Corte de Madrid. Redactada con ocasión del IX Congreso de Higiene y Demografía. Madrid, 1898.
- GUTIÉRREZ, Ramón: *Bibliografía Hispanoamericana de Arquitectura*. Dirección de Bibliotecas. Residencia-Chaco, 1972;
- *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Ed. Cátedra. Madrid, 1983.
- HATJE, Gerd (Dir.): *Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1970.
- HAUSER KOBLER, Felipe: *Madrid bajo el punto de vista médico-social*. Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1902.
- HAUSER Y MENET: *Recuerdo de Madrid*. Madrid (s.a.);
- *24 vistas en fototipia*. Madrid (s.a.).
- HAUTECOEUR, L.: *Histoire de l'Architecture Classique en France*. Vol. VI-VII. Ed. A. et. J. Picard et C.^a Paris, 1955-1957.
- HENARES CUELLAR, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Ed. Universidad de Granada. Granada, 1977.
- HERNÁNDEZ DE LEÓN, J.M.: *La imposibilidad de la «Escuela de Madrid»*. International Architect. N.2. 1983. Págs. 10-15.
- HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España 1770-1900*. Ed. Cátedra. Madrid, 1989;
- *Teoría y arte en España en el siglo XIX*. Tesis Doctoral.
- HITCHCOCK, Henry-Russell: *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth, 1958 (*Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981).
- HUARTE, Félix: *Número extraordinario-homenaje a Félix Huarte, promotor*. A., n.º 154. Octubre, 1971.
- HUETZ DE LEMPS, M.A.: *Les grands Villes du Monde: Madrid*. Ed. La Documentation Française. Paris, 1972.
- IGLESIA, R.E.J.: *Arquitectura historicista en el siglo XIX*. Buenos Aires, 1979.
- ISAC, Angel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1987.
- IVARS, J.F.; GUBERN, R.; MONLEÓN, J. y otros: *La cultura bajo el franquismo*. Ed. Bolsillo. N.º 500. 1977.

- JIMÉNEZ-BLANCO, Dolores: *Arte y Estado en la España del Siglo XX*. Ed. Alianza. Madrid, 1989.
- KIDDER SMITH, G.E.: *The New Architecture of Europe*. New York, 1961.
- KOKUSAI KENCHIKU. Japón. Abril, 1963. (Monográfico sobre la arquitectura española).
- KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ars Hispaniae. Vol. XIV Madrid, 1957.
- LALLAVE, Jesús: *Instrucciones sobre la educación de ingenieros y arquitectos*. Madrid, 1841.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *La arquitectura española en los siglos XVI al XIX*. B.S.E.E. Tomo 5. 1911-1912. Págs. 390-95;
- *Madrid (Arquitectura)*. Enciclopedia Espasa. Tomo XXXI. Ed. Espasa. Madrid, 1916;
 - *Arquitectura municipal en las ciudades españolas al finalizar la Edad Media*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1917;
 - *La crítica en Arquitectura*. A Y C., n.º 142. 1904. Págs. 136-138;
 - *Arquitectura cristiana española*. Barcelona, 1904 y 1909 (2 vols.);
 - *Un programa para la arquitectura civil española*. A. Y C., n.º 225. 1911. Pág. 98;
 - *Tradicionalismo y exotismos*. C.M., n.º 13. 1911; A. Y C. N.º 228. 1911;
 - *El Salón de Arquitectura*. A.A.A.C. 1912. Págs. 57-71;
 - *La forma artística, en las obras de hormigón armado*. A. Y C. N.º 251. 1913. Págs. 122-132.
- LAMPUGNANI, V.M. (Ed.): *Enciclopedia de la arquitectura del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1989.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Septiembre, 1968 y abril-mai, 1970. (Monográficos sobre la arquitectura española).
- LAURENT: *Album contenant 27 photographies de Madrid*. Madrid (s.a.).
- LEVENE, Richard; MÁRQUEZ, Fernando; RUIZ, Antonio: *Arquitectura española contemporánea. Spanish Contemporary Architecture 1975/1990*. Ed. El Croquis. Madrid, 1989.
- LÓPEZ OTERO, Modesto: *Pasado y porvenir de la enseñanza de la arquitectura*. R.N.A., n.º 38. Febrero, 1945. Pág. 38-51;
- *La arquitectura en 1844*. R.N.A., n.º 38. Febrero, 1945. Pág. 58-63;
 - *Los académicos arquitectos del tiempo de Goya*. R.N.A., n.º 58-59. Octubre-noviembre, 1946. Págs. 225-230;
 - *Cincuenta años de enseñanza de la arquitectura*. (Con reseña de revistas en la Escuela antes y después de 1920). R.N.A. n.º 116. Agosto, 1951. Págs. 9-16;
 - *El II Centenario de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*. R.N.A., n.º 132. Diciembre, 1952. Págs. 13-16;
 - *La nueva arquitectura*. R.N.A., n.º 169. Enero, 1956. Págs. 1-12.
- LOREDO, Román: *Arte español desde principios del siglo XIX hasta el momento actual*. Historia del Arte (K. Woermann). Tomo VI. Madrid, 1924.
- LORENTE JUNQUERA, Manuel: *La evolución arquitectónica en España en los siglos XVIII y XIX*. Arte Español. 3.º Trim. 1947.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*. Madrid, 1829.
- LLORENS, Tomás; PIÑÓN, Helio: *La arquitectura del franquismo: a propósito de una nueva interpretación*. A.B. Enero-febrero, 1979;
- *Respuesta a nuestros oponentes*. A.B. Marzo-abril, 1979.
- MACKAY, David: *Contradicciones en el entorno habitado*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1972.
- MADDOZ E IBÁÑEZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Est. Literario de P. Madoz y L. Sagasti. Madrid, 1845-1850. (16 vols.);
- *Madrid, Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa*. Madrid, 1847. Reed. Abaco. Madrid, 1981...
- MAESTRE ABAD, Vicente: *Recuerdos y Bellezas de España. Su origen ideológico y sus modelos*. GOYA. N.º 181-182. 1984. Págs. 86-93.
- MANJARRES Y BOFARULL, José: *Aplicación del arte a la industria*. El Arte en España. 1864;
- *Teoría estética de la Arquitectura...* Imp. M. Tello. Madrid, 1875;
 - *Las Bellas Artes. Historia de la Arquitectura, la escultura y la pintura*. Ed. Librería J.A. Bastinos. Barcelona, 1881.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *La «condición posmoderna» de la arquitectura*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1981;
- *Entre el orden y la diseminación*. A., n.º 238. Septiembre-octubre, 1982. Págs. 15-24;
 - *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- MARÍN-MEDINA, José: *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Edarcón. Madrid, 1978.
- MARTÍN BENGOA, José Ignacio: *Arquitectura española en la primera mitad del siglo XX: el neobarroco*. Tesis Doctoral dirigida por Juan Antonio Ramírez. U.A.M. Madrid, 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Arquitectura ecléctica y modernista en España*. B.A., n.º 30. 1974. Págs. 3-9.
- MARTÍNEZ-FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de la arquitectura popular española*. Ed. Blume. Barcelona, 1974 y ss..
- MARTÍNEZ GINESTA, Manuel: *Breves consideraciones sobre el arte moderno*. E.A., n.º 55, 57, 59. 1872;
- *Las construcciones de Madrid*. M.M. Enero, 1881;
 - *Madrid artístico*. M.M., marzo, 1881.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto: *Itinerarios de Madrid. El Madrid de José Bonaparte*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1953.
- MARTÍNEZ REVERTER, Jorge: *Economía política de la Autarquía (1939-1959)*. A., n.º 199. Marzo-abril, 1976. Págs. 45-50.

- MATALLANA, Mariano: *Vocabulario de Arquitectura Civil...* Imp. D. Francisco Rodríguez. Madrid, 1848.
- MEMORIA sobre las causas del atraso de la industria española e indicación de los medios para hacerlos desaparecer por varios ingenieros españoles. Imp. M. Tello. Madrid, 1869.
- MERINO, M.^a del Mar: *La arquitectura de ladrillo. Barrero milenarío*. M.O.P.U., n.º 348. 1987. Pág. 44-49.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa...* Imp. de M. de Burgos. Madrid, 1831 y 1833;
- *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Madrid, 1844. Reed. Ed. Abaco. Madrid, 1977;
 - *Proyectos de mejoras generales de Madrid...* Imp. Agustín Espinosa y Cía. Madrid, 1846;
 - *Memoria explicativa del plano general de mejoras*. Imp. A. Espinosa. Madrid, 1849;
 - *Nuevo manual histórico, topográfico-estadístico y descripción de Madrid*. Imp. Vda. de Antonio Yenes. Madrid, 1854;
 - *El antiguo Madrid, paseos históricos anecdóticos por las calles y casas de esta Villa*. Est. Tip. de R.P. Mellado. Madrid, 1861;
 - *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Ed. Ofic. de la I.E.A. Madrid, 1880.
- MIDDLETON, Robin; WATKIN, David: *Architettura moderna*. Milano, 1977 (*Arquitectura Moderna*. Ed. Aguilar. Madrid, 1979).
- MITJANS, F.: *Pero en nuestras calles no crece la yedra*. B.D.G.A., n.º 14. 1950.
- MOLINA MARTÍNEZ, Miguel Angel: *Diccionario del Vaticano II*. Ed. B.A.C. Madrid, 1969.
- MONEO, Rafael: *Madrid: los últimos veinticinco años*. Información Comercial Española. Servicio del Ministerio de Comercio. Febrero, 1967. Reed. en H.A., marzo-abril, 1968;
- *La llamada Escuela de Barcelona*. A., n.º 121. Enero, 1969. Págs. 1-5;
 - *Madrid '78*. A.B., n.º 23-24. Julio-septiembre, 1978. Págs. 22-24.
- MONTERO VALLEJO, Manuel: *Origen de las calles de Madrid*. Ed. Avapies. Madrid, 1988.
- MONTOLIU, Pedro: *Madrid, Villa y Corte*. Silex Ediciones. Madrid, 1987.
- MONUMENTOS arquitectónicos de España. 1846 y ss.
- MOYA BLANCO, Luis: *Orientaciones de arquitectura en Madrid*. Reconstrucción, n.º 7. 1940;
- *Las ideas en la arquitectura actual*. F.F., n.º 1. 1944;
 - *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*. R.N.A., n.º 102. Junio, 1950. Págs. 261-269;
 - *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*. R.N.A., n.º 103. Julio, 1950. Págs. 319-326;
 - *Evolución en Madrid*. A., n.º 37. Enero, 1962. Págs. 13-21;
 - *Ideas en la arquitectura madrileña en la época de Napoleón*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1971.
 - *Sobre el sentido de la arquitectura clásica*. (En *Tres conferencias de arquitectura*). Ed. C.O.A.M. Madrid, 1978. Págs. 7-29.
- MOYA BLANCO, Luis; PEÑA, Julián; NAVASCUES, Pedro: *Tres conferencias de arquitectura*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1978.
- MURURUZA OTAÑO, Pedro: *Ideas generales sobre ordenación y reconstrucción nacional*. Asamblea Nacional de Arquitectos. Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Madrid, 1939;
- *La arquitectura en España*. Ministerio de Trabajo, Escuela Social de Madrid. Madrid, 1945;
 - *El futuro de Madrid*. Conferencia en el I.E.A.L. Madrid, 1945.
- MUSEO MUNICIPAL: *Cartografía madrileña (1635-1982)*. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1982.
- NAVAJAS, Pablo: *La arquitectura vernácula en el territorio de Madrid*. Ed. Diputación. Madrid, 1983.
- NAVARRO PALLARES, Eduardo: *La revista «Arquitectura», 1918-1936*. A., n.º 204-205. 1977. Págs. 10-42.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro: *El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX*. R.I.E., n.º 114. 1971. Págs. 111-125;
- *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1973;
 - *Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)*. A.I.E.M. XI. Madrid, 1975. Págs. 123-136;
 - *Los premios de arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1918)*. V.M., n.º 52. 1976. Págs. 15-26;
 - *Opciones modernistas en la arquitectura madrileña*. E.P.A., n.º 5. 1976. Págs. 21-45;
 - *Del neoclasicismo al modernismo*. Historia del Arte Hispánico. Tomo V. Ed. Alhambra. Madrid, 1979;
 - *La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX*. C.A.U., n.º 65. Junio, 1980;
 - *Sobre la arquitectura neoclásica en España*. C.A. 1981;
 - *El influjo francés en la arquitectura madrileña: la etapa isabelina*. A.E.A. n.º 217. 1982. Págs. 59-68;
 - *Sobre arquitectura neoclásica en España*. C.A.U., n.º 77. 1982. Págs. 50-64;
 - *Arquitectura y escenografía*. Arquitectura teatral en España. Madrid, 1984;
 - *Arquitectura y romanticismo en España*. Romanticismo. Da Mentalidad a criação artística. Sintra, 1984;
 - *Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)*. A. & V., n.º 5. 1985. Págs. 28-35;
 - *L'Architecture espagnole du XIX.^e siècle*. Revue de l'art. 1985;
 - *El ensayo histórico de la Arquitectura de José Cavada*. Arquitectos. 1987;
 - *Reflexiones sobre el modernismo en España*. Boletín Académico de la E.T.S. de Arquitectura de la Coruña. 1988.
 - *La formación de la arquitectura neoclásica*. Historia de España de Ramón Menéndez Pidal. Tomo XXXI. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1987;
 - *Arquitectura y urbanismo*. Historia de España de Ramón Menéndez Pidal. Tomo XXXV. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1989;
 - *La arquitectura española del siglo XIX: estado de la cuestión*. Anu. Dep. Hist. Teor. Arte. Vol. II. 1990. Págs. 27-43.

- NAVASCUES PALACIO, Pedro; GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (Eds.): *Medievalismo y neomedievalismo en la Arquitectura española. Aspectos generales*. Actas I Congreso. Avila, septiembre de 1987. Avila, 1990.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *La nueva arquitectura española y sus precedentes*. ARTES. N.º Extraordinario. Diciembre, 1964.
- OCHOA, Eugenio: *París, Londres y Madrid*. Dramard-Baudry y C.ª París, 1861.
- OLIVA ESCRIBANO, José Luis: *Bibliografía de Madrid y su provincia*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1967-1969. (2 vols.);
- *Bibliografía de Madrid y su provincia*. A.I.E.M. T. VI y VII. 1971.
- *Bibliografía de las calles y plazas madrileñas*. A.I.E.M. Tomo XI. 1975.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César: *La arquitectura española actual*. Ed. Rialp. Madrid, 1965.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. 1868. Reed. Librería Gaudí. Madrid, 1975.
- PALACIO, Alberto: *Le ciment armé, système unciti*. VI Congreso Internacional de Arquitectos. Madrid, 1904.
- PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos...* 2.ª E. corregida y aumentada. Librería Palau. Barcelona, 1948-1977. (28 vols.); *Índice alfabético de títulos, materias, correcciones, conexiones y adiciones del Manual...*, por Agustín Palau Clavero. Palacete Palau Dulcet. Empuries, 1981-1987. (7 vols.).
- PANTORBA, Bernardino de (José López Jiménez): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948. Reed. por Jesús Ramón García-Rama. Madrid, 1980.
- PARDO, Arcadio: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1989.
- PARDO CANALIS, Enrique: *Escultura neoclásica española*. Ed. C.S.I.C. Madrid, 1958.
- PARIS, Pierre: *L'Art en Espagne et en Portugal de la fin du XVIII.º siècle à nos jours*. (Histoire de l'Art, dirigida por André Michel). Tomo VIII. Cap. XIX. París. 1926.
- PATETTA, Luciano: *l'Architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Ed. Gabriele Mazzotta. Milano, 1975.
- PEÑASCO DE PUENTE, Hilario; CAMBRONERO, Carlos: *Las calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades*. Tip. de D. Enrique Rubiños. Madrid, 1889. Reed. Abaco. Madrid, 1975.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor: *Arte de Estado frente a cultura conservadora*. A., n.º 199. Marzo-abril, 1976. Págs. 3-18.
- PÉREZ MATEOS, Francisco: *La Villa y Corte de Madrid en 1850*. Imp. Hispánica. Madrid, 1927.
- PÉREZ MINGUEZ, Luis: *Madrid, Capital Imperial*. Asamblea Nacional de Arquitectos. Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Madrid, 1939.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...* Biblioteca Nacional. Madrid, 1891-1907. (3 vols.).
- PÉREZ REYES, Carlos: *Escultura. Del neoclasicismo al modernismo*. Historia del Arte Hispánico. Tomo V. Ed. Alhambra. Madrid, 1979.
- PÉREZ ROJAS, Javier: *Sobre la arquitectura del cine en España. El cine monumental de Melilla*. En, *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*. Simposio Málaga-Melilla, 1985;
- *Art déco en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990.
- PERLA, Antonio: *La cerámica aplicada a la arquitectura madrileña*. Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1988.
- PEVSNER, N.; FLEMING, J.; HONOUR, H.: *Diccionario de arquitectura*. Ed. Alianza. Madrid, 1980. (Ampliación a la arquitectura española por Agustín Bustamante y Fernando Marías).
- PI Y MARGALL, F.: *Del arte y su decadencia en nuestros días*. Revista de España. 1874. Págs. 441-449.
- PIÉLAGO, Celestino: *Teoría mecánica de las construcciones...* Imp. D. Miguel de Burgos. Madrid, 1837.
- PIFERRER, Pablo; PARCERISA, F.J.: *Recuerdos y bellezas de España*. Imp. Verdguer. Barcelona, 1839-1865. (12 vols.).
- PITARCH, A.J.; DALMASES, N.: *Arte e Industria en España 1774-1907*. Barcelona, 1982.
- POL MÉNDEZ, Francisco: *La enseñanza autárquica de la arquitectura (1939-1957)*. A., n.º 199. Marzo-abril, 1976. Págs. 99-108.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco: *Historia de la escultura: Neoclasicismo y siglo XIX*. Historia del Arte Hispánico. Tomo VI. Ed. Alhambra. Madrid, 1980.
- PORTUONDO Y BARCELO, Bernardo: *Lecciones de Arquitectura*. Imp. del Memorial de Ingenieros. Madrid, 1877.
- PROGRAMAS de las diferentes asignaturas que se explican en la Escuela especial de Arquitectura... Imp. Colegio de Sordomudos. Madrid, 1855
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios: *El arte ojival en el siglo XIX*. Revista de Bellas Artes. 1868. Págs. 279-280;
- *Viaje a Oriente de la fragata de guerra Arapiles y de la Comisión Científica que llevó a su bordo*. Madrid, 1876-1878;
- *Cuál es y debe ser el carácter propio y distintivo de la arquitectura de nuestro siglo*. (Título según Navascués). Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1882. Imp. Fortanet. Madrid, 1882.
- RADA Y MÉNDEZ, Eduardo: *Índices generales alfabéticos de la obra intitulada Monumentos Arquitectónicos de España*. Ed. El Progreso. Madrid, 1895.
- RAMÓN, Fernando: *Sol sobre Madrid*. Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1988.
- REAL Decreto, Ordenes y Reglamentos para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando. Imp. Nacional. Madrid, 1845-1855.

- REGLAMENTO de la Escuela Especial de Arquitectura, aprobado por S.M., en 8 de enero de 1850. Imp. Santos Compagni. Madrid, 1850.
- REGLAMENTO de la Escuela Superior de Arquitectura, decretado por S.M. en 30 de noviembre de 1864. Imp. Nacional. Madrid, 1865.
- REINA DE LA MUELA, Diego de: *Ensayo sobre las Directrices Arquitectónicas de un Estilo Imperial*. Ed. Verdad. Madrid, 1944.
- RIANCHO, Javier: *X Congreso Nacional de Arquitectos*. A.A.A.C. 1925. Págs. 39-53.
- RIANO, Juan Facundo: *Los orígenes de la arquitectura árabe, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato*. Discursos en la R.A.B.A.S.F. 16-V-1880;
 – *Estudio crítico de las descripciones antiguas y modernas del palacio árabe*. Revista de España. XCVII. Madrid, 1884.
- RINCÓN LAZCANO, J.: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1909.
- ROCH, León: *La Villa y Corte de Madrid en 1850*. Madrid, 1927.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *De la utopía a la academia: el tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla*. Fragmentos. N.º 3. 1984. Págs. 57-80.
- ROKISKI LÁZARO, M.ª Luz: *Bibliografía artística madrileña (1974)*. A.I.E.M. XI. 1975. Págs. 443-448.
- ROLDÁN, R.; GONZÁLEZ IRIBAS, A.: *Guía práctica de Madrid, formada con arreglo a las nuevas divisiones administrativas y judiciales con el plano del distrito con la numeración de los edificios*. Madrid, 1903.
- ROSSI, Aldo: *L'Architettura della città*. Marsilio Editore. Padua, 1966/Trad. *La arquitectura de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1971.
- ROVIRA Y RABASSA, Antonio: *El hierro, sus cortes y enlaces*. Barcelona, s.a. (2 vols.).
- RUIZ CABRERO, Gabriel: *Spagna. Architettura 1965-1988*. Ed. Electa. Milano, 1989.
- RUIZ CABIADA, Agustín: *Bibliografía del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. 1858-1958*. Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1958.
- RUMEU DE ARMAS, A.: *Ciencia y tecnología en la España Ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales*. Madrid, 1980.
- SAGRA, Ramón: *La exposición de Londres y la industria española...* Imp. A. Espinosa. Madrid, 1850.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Historia y estampas de la Villa de Madrid*. Ed. Joaquín Gil. Barcelona, 1934. (2 vols.);
 – *Madrid. Crónica y Guía de una ciudad impar*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1962;
 – *Crónica y Guía de la provincia de Madrid*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1966;
 – *Tarjetas postales (sobre el antiguo Madrid)*. V.M., n.º 54, 57 y 62. 1978-1979.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro: *Biblioteca Bibliográfica Hispánica*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1975-1976.
- SALVADOR, M.ª del Socorro: *La escultura monumental en Madrid: calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*. Ed. Alpuerto. Madrid, 1990.
- SAMBRIÑO, Carlos: *Prólogo a la edición española de La Bauhaus. Weimar-Dessau-Berlín 1919-1933*, de Hans M. Wingler. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975. Págs. VII-XVIII;
 – *Por una posible arquitectura falangista* (Aparece por error con el título de *Ideologías y reforma urbana (Madrid 1920-1940)*). A., n.º 199. Marzo-abril, 1976. Págs. 77-88;
 – «... ¡Que coman República!» *Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra*. En Catálogo Expo. *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*. C.O.A.C.B. Barcelona-Madrid, 1977;
 – *A propósito de la arquitectura del franquismo*. A.B. Marzo-abril, 1979;
 – *Arquitectura, El siglo XX*. Historia del Arte Hispánico. Tomo VI. Ed. Alhambra. Madrid, 1980;
 – *Arquitectura austriaca 1860-1930. Dibujos de la Sección vienesa y su influencia en España*. Fascículo correspondiente a la Exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, enero-febrero de 1981. (Véase también Karl and Eva MANG: *Viennese Architecture 1860-1930 in Drawings*. Academy Editions. London, 1979; versión inglesa de la obra publicada en Stuttgart);
 – *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Ed. C.O.A.A.T. Murcia, 1983;
 – *La arquitectura española de la Ilustración*. Ed. C.S.A.E.-I.E.A.L. Madrid, 1986.
- SÁNCHEZ BELLVER, Javier: *Madrid, años treinta. Art Déco para la clase media*. A. & V., n.º 5. 1986. Págs. 20-23.
- SAÑUDO AUTRAN, P.: *Madrid fin de siglo*. Madrid, 1893.
- SEBASTIÁN, Santiago: *Arquitectura provisional neoclásica en Madrid*. A.E.A., n.º 78. 1972. Págs. 167-171.
- SELVA, José: *El arte en España durante los Borbones*. Barcelona, 1943.
- SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE MADRID: *Madrid en sus diarios*. Madrid, 1961-1972. (5 vols.).
- SERRANO FATIGATI, E.: *El arte del ladrillo*. Madrid, 1914.
- SESIONES DE CRÍTICA DE ARQUITECTURA. Publicadas en R.N.A. o A. (a partir de 1959), revista portavoz del C.O.A.M.:
 – *El Ministerio del Aire*, de Luis Gutiérrez Soto. Abril, 1951;
 – *La casa de vivienda madrileña*. Octubre, 1951;
 – *Proyecto de Catedral en Madrid*, Rafael de Aburto y Francisco Cabrero. Conferencia de F.J. Sáenz de Oiza. Intervienen: Pascual Bravo, Secundino Zuazo, Rafael de Aburto, Casto Fernández-Shaw, Francisco Cabrero, Antonio Rubio. Marzo, 1952;
 – *Alvar Aalto*. Abril, 1952;
 – *El problema de la vivienda*. Intervienen: César Cort, José Fonseca, Secundino Zuazo, Julián Laguna, Mariano García Morales, Francisco Cabrero. Mayo, 1952;

- *Valor actual de las arquitecturas populares*. Intervienen: Gabriel Alomar, Miguel Fisac, Francisco Prieto Moreno, Vicente Temes, Carlos de Miguel, Secundino Zuazo, Mariano Garrigues, Pedro Bidagor, Ramón Anibal, Luis Pérez Mínguez, Fernando Chueca. Mayo, 1953;
- *La arquitectura contemporánea en España*. Intervienen: Ramón Anibal, Luis Moya, Víctor d'Ors, Antonio Rubio, Francisco Cabrero, Mariano Carrigues, Pedro Bidagor, Manuel Chumillas, Vicente Temes. Noviembre, 1953;
- *I Feria Internacional del Campo*. Intervienen: José M.^a Muguruza, Luis Moya, Francisco Cabrero, Luis Pérez Mínguez, Casto Fernández-Shaw, Pedro Bidagor, Jaime Ruiz, Alejandro de la Sota. Enero, 1954;
- *Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas*, de José Azpiroz. Intervienen: Miguel Fisac, Mariano R. Avial, José Azpiroz, José A. Domínguez Salazar, Fernando Chueca, Luis Moya, Rafael de Aburto, Pedro Bidagor, Alejandro de la Sota. Abril, 1954;
- *Defensa del ladrillo*. Intervienen: Carlos de Miguel, Luis Felipe Vivanco, José Yarza, Luis Moya, Miguel Fisac, Miguel de Artiñano, Eugenio Aguinaga, Luis Gutiérrez Soto, Fernando Chueca, Pedro Bidagor, Rafael de Aburto, José Azpiroz, Francisco Rodríguez Acosta, Mariano Garrigues, Ramón Anibal. Julio-agosto, 1954;
- *Proyecto de Palacio de Exposición de Arte Moderno*, de Ramón Vázquez Molezún. Intervienen: Javier Lahuerta, Ramón Vázquez Molezún, Enrique Colas, Luis Colas, Luis Moya, Alejandro de la Sota, Antonio Rubio, Manuel Herrero Palacios, Luis Felipe Vivanco, Antonio Vallejo. Octubre, 1954;
- *Posibilidades que tienen los barrios típicos andaluces para el urbanismo actual*. Intervienen: Luis Gómez Estern, Fernando Barquín, Manuel Muñoz Monasterio, Pedro Bidagor, Alejandro Herrero, Alfonso Toro, Francisco Prieto Moreno, Miguel Fisac, Ricardo Magdalena, Manuel M. Chumillas, Rodolfo García Pablos, Rafael de la Hoz, Alejandro de la Sota. Noviembre, 1954;
- *Arquitectura en el Brasil*. Intervienen: F.J. Sáenz de Oiza, Javier García Lomas, Alejandro de la Sota, Javier Carvajal, José Luis Picardo, (cartas de Fernando Chueca). Diciembre, 1954;
- *Colegio Apostólico de los PP. Dominicos en Valladolid*. Intervienen: Miguel Fisac, Antonio Labrada, Luis Laorga, Antonio Vallejo, Manuel Herrero Palacios, Casto Fernández-Shaw. Enero, 1955;
- *Rascacielos en España*. Intervienen: Carlos de Miguel, José Fonseca, Luis Prieto Bances, Fernando Chueca, Luis Gutiérrez Soto, César Cort, Javier Carvajal, Luis Pérez Mínguez, Jenaro Cristos, Vicente Temes, Ramón Anibal, José Luis Picardo, Mariano Garrigues, Miguel Fisac, Antonio Vallejo, Manuel Muñoz Monasterio, Manuel Herrero Palacios. Febrero, 1955;
- *Embajada de los Estados Unidos en Madrid*. Intervienen: Luis Moya, Eugenio de Aguinaga, Secundino Zuazo, José Fonseca, César Cort, Miguel Fisac, Pedro Bidagor. Junio, 1955;
- *La organización de las oficinas de arquitectura en norteamérica*. Intervienen: Mariano Garrigues, Bob Cantrell, Cayetano Cabanyes, Rafael de la Joya, Fernando Moreno Barberá, Damián Galmés, Antonio Cámara, Luis Peral, Javier Lahuerta, Ventura González, Carlos de Miguel. Noviembre, 1955;
- *Universidad Laboral «José Antonio Girón» de Gijón*, de Luis Moya, Ramiro Moya y Pedro R. de la Puente; director de obra, José Díez Canteli. Intervienen: Luis Moya, Juan Corominas, José Arellino Díaz, Mariano García Morales, Jenaro Cristos, Julio Galán, Luis Gutiérrez Soto. Diciembre, 1955;
- *Plazas*. Intervienen: José Luis Picardo, Luis Moya, Carlos Flores, Manuel Barbero, Miguel Fisac, Jenaro Cristos, Jaime Ferrater, F.J. Sáenz de Oiza, Antonio Vallejo, Luis Pérez Mínguez, Julián Peña, Gaspar Blein, Pedro Bidagor. Enero, 1956;
- *La pintura del techo del Teatro Real*, de Carlos P. Lara. Intervienen: Carlos Lara, Luis Moya, Miguel Fisac, Manuel Herrero Palacios, José Camón Aznar, Francisco Pons, F.J. Sáenz de Oiza, Carlos de Miguel, Jenaro Cristos, Rafael de Aburto. Febrero, 1956;
- *Concurso de utilización residencial en la zona del río Manzanares*. Intervienen: Jenaro Cristos, Miguel Fisac, Rafael García de Castro, Javier Carvajal (carta desde Roma), Carlos Sobrini, José M.^a Fernández Plaza, Alonso Gómez Gil, Alejandro de la Sota, Antonio Vallejo, Luis Prieto Bances, Antonio Rubio. Marzo, 1956;
- *La Plaza de la Reina en Valencia*. Intervienen: Francisco Mora Berenguer, Carlos de Miguel, Enrique Pecourt, Juan Crespo Baixauli, Camilo Grau, Mauro Leo, Luis Albert, Emilio Larrodera, Luis Gay, Vicente Monfort, Luis Gutiérrez Soto, Pablo Navarro, Jenaro Cristos, Manuel Herrero Palacios, Fernando Chueca, Manuel Muñoz Monasterio, Juan Crespo, Antonio Jenaro Rodrigo. Abril, 1956;
- *El diseño industrial*. (Obras de J. Cavestany, estampados de Canogar, Feito, Sánchez, Reyero, Miguel Vázquez, Manuel S. Molezún). Intervienen: Miguel Fisac, Secundino Zuazo, Jesús Suevos, Jenaro Cristos, Juan A. Gaya Nuño, Pedro Bidagor, Emilio Menezes, Luis Gutiérrez Soto. Mayo, 1956;
- *Proyectos de viviendas de Luis Gutiérrez Soto*. (Notas publicadas de la Sesión celebrada en 1951). Agosto, septiembre, 1956;
- *Crítica de las Sesiones de Crítica de Arquitectura*. Intervienen: Carlos de Miguel, Alfonso García Valdecasas, Carlos Bailly Baillié, Enrique Colas, Eugenio Aguinaga, Luis Moya, Fernando Chueca, Luis Prieto Bances, Manuel Herrero Palacios, Luis Pérez Mínguez, José González Edo, Rafael de Aburto, José Ramón Azpiazu, Miguel Fisac, Pedro Bidagor, Antonio Vallejo, Mariano García Morales. Agosto-septiembre, 1956;
- *Concurso de viviendas prefabricadas*. Intervienen: J. Ribas, J. Anglada, J. Saiz, J. Guardiola, M. Francés. Diciembre, 1956;
- *Interbau Berlín, 1957*. Intervienen: J.A. Domínguez Salazar, Rafael de la Hoz, Alejandro de la Sota, Manuel Barbero, Antonio Vallejo, Jenaro Cristos, F.J.

- Sáenz de Oiza, Gaspar Blein, Carlos de Miguel, Angel de Cortázar, José Sanz Gironella, José M.^a Chapa, Celestino Martínez. Enero, 1958;
- *Las nuevas parroquias de Vitoria*. (Obras de Javier Carvajal y José M.^a García de Paredes, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, J.A. Corrales y R. Vázquez Molezún). Intervienen: Carlos de Miguel, Jenaro Cristos, Antonio Fernández Alba, J.A. Domínguez Salazar, Julián Laguna, M. Marín, José Luis Picardo, Antonio Lamela, F.J. Sáenz de Oiza, Rafael de Aburto. Abril, 1958;
 - *Le Corbusier*. Intervienen: Luis Moya, Miguel Fisac, Antonio Perpiñá, Jenaro Cristos, Javier Lahuerta, Fernando Chueca, Francisco Cabrero, Luis Pérez Mínguez. Julio, 1958;
 - *El problema de la calle de Alcalá*. Intervienen: César Ortiz-Echagüe, Gaspar Blein, Antonio Perpiñá, Emilio Larrodera, Manuel Herrero Palacios, Miguel Fisac, Pedro Bidagor, Luis Pérez Mínguez. Agosto, 1959;
 - *La Ciudad Lineal de Arturo Soria*. Intervienen: Emilio Larrodera, Luis Pérez Mínguez, Miguel Fisac, Manuel Barbero, Antonio Perpiñá, Antonio Vázquez de Castro, F.J. Sáenz de Oiza, Pedro Bidagor, Luis Moya. Noviembre, 1959;
 - *Las aceras*. (Resumen sin intervenciones). Diciembre, 1959;
 - *Concurso de la Huerta del Rey en Valladolid*. (1.^{er} Premio: J. A. Corrales y R. Vázquez Molezún). Interviene: Emilio Larrodera, Miguel Fisac, Antonio Perpiñá, Luis Pérez Mínguez, Javier Saiz, Enrique Colas, Luis Miquel, Antonio Vallejo, Jesús Suevos, José Luis Picardo, Manuel Muñoz Monasterio, Pedro Bidagor. Diciembre, 1959;
 - *Zona Residencial de Vista Alegre, en Zarauz*. (Obra de Encio Cortazar y Peña Ganchegui). Intervienen: Alberto Clavería, Pedro Bidagor, Pedro Aristegui, Secundino Zuazo. Marzo, 1960;
 - *La Casa de Campo*. Intervienen: Eduardo Mangada, Julián Peña, Manuel Barbero, Manuel Herrero Palacios, José Luis Picardo, Fernando Higuera. Junio, 1963;
 - *Madrid, capital de España*. Intervienen: Jesús Suevos, Juan A. Ridruejo. Enero, 1964;
 - *Sobre la Arquitectura actual*. Intervienen: Pedro Casariego, Luis Moya, F.J. Sáenz de Oiza, Manuel Barbero, Miguel de Oriol. Junio, 1964;
 - *Madrid, los arquitectos y el azar*. Intervienen: Camilo José Cela, Luis Moya, Luis Felipe Vivanco, Pedro Casariego, Julián Peña. Febrero, 1967;
 - *El Viso*. Intervienen: Rafael Bergamín, Luis Pérez Mínguez, F.J. Sáenz de Oiza, Pedro Pinto, Miguel de Oriol, Miguel Durán-Lóriga, Francisco Rodríguez-Acosta, José de Castro Arines, Carmen Castro, Carlos Martínez Caro, Carlos Flores, Julián Peña. Mayo, 1967;
 - *Edificio «Girasol»*. Intervienen: Luis Moya, Luis Gutiérrez Soto, F.J. Sáenz de Oiza, José Antonio Corderch. Noviembre, 1967;
 - *El fenómeno de la tienda en el contexto de la ciudad*. Intervienen: Juan Daniel Fullaondo, Francisco de Inza, Javier Carvajal, Antonio Fernández Alba, F.J. Sáenz de Oiza, Juan Manuel Ruiz de la Prada, Rafael Moneo, Mariano Bayón, Miguel de Oriol. Marzo, 1968;
 - *Casas de vecindad en Madrid de Juan Manuel Ruiz de la Prada*. Intervienen: J.M. Ruiz de la Prada, Julio Cano, F.J. Sáenz de Oiza, Francisco de Inza, Miguel de Oriol, Alfonso L. Quintas. Julio, 1968;
 - *La Escuela de Madrid*. (Escritos de Fullaondo y Oriol Bohigas). Octubre, 1968;
 - *Torres Blancas*. Diciembre, 1968;
 - *La Ciudad de las Rías*. Junio, 1969;
 - *Insistamos en la Plaza de Colón*. Junio, 1971.
- SESIONES del Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Madrid en mayo de 1881... Est. Tip. Gregorio Juste. Madrid, 1883.
- SICA, Paolo: *Historia del urbanismo. El siglo XIX*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1981. (2 vols.);
- *Historia del urbanismo. El siglo XX*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1981.
- SICILIA, Nicolás: *Faz filosófica de nuestra arquitectura*. R.M. IV. 1840. Págs. 391-400.
- SIMÓN DÍAZ, José: *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1964.
- SIMÓN SEGURA, Francisco: *La desamortización de Mendizabal en Madrid*. Información Comercial Española. N.º 402. Febrero, 1967. Págs. 69-79;
- *Contribución al estudio de la Desamortización en España. La Desamortización de Mendizabal en la provincia de Madrid*. Instituto de Estudios Fiscales. Madrid, 1969.
- SOLA-MORALES, Ignasi de: *La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)*. A., n.º 99. Marzo-abril, 1976. Págs. 19-30;
- *A propósito de la arquitectura del franquismo*. A.B., n.º 32-33. 1980;
 - *Eclecticismo y vanguardia*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- SOLESIO DE LA PRESA, M.^a Teresa: *Índice de artículos de temas madrileños de la «Revista de Obras Públicas» (1853-1975)*. A.I.E.M. XI. 1975. Págs. 419-442.
- SORARRAIN, R. de: *La arquitectura en el siglo XIX*. R.A. 1-V-1894. Págs. 49-52;
- *Aspecto artístico de la arquitectura en la época actual*. R.A. 1-III-1895. Págs. 21-23.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco: *Architettura contemporanea*. Milano, 1976 (*Arquitectura contemporánea*. Ed. Aguilar. Madrid, 1978).
- TEXTO de las Sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939. Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Sección de Arquitectura. Madrid, 1939.
- TIERNO GALVÁN, Enrique: *Introducción al siglo XIX. Madrid en el siglo XIX*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1980.
- TORMO Y MONZO, Elías: *Madrid artístico y monumental*. A. Año XII. N.º 133. Mayo, 1930 y n.º 134. Junio, 1930.

- TORRES BALBAS, Leopoldo: *Mientras labran los sillares*. A., n.º 2. 1918. Págs. 31-33;
- *El tradicionalismo en arquitectura*. A., n.º 4. 1918. Pág. 176;
- *Regionalismo arquitectónico*. A., n.º 12. 1919. Pág. 106;
- *La enseñanza de la historia de la arquitectura*. A., n.º 46. 1923. Págs. 36-40;
- *Tras una nueva arquitectura*. A., n.º 52. 1923. Págs. 263-268.
- TOVAR, Duque de (R. Figueroa): *La casa y la ciudad moderna*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1909.
- TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectura civil*. Enciclopedia de Madrid. Vol. II. Ed. Giner. Madrid, 1988.
- TREINTA AÑOS de *arquitectura española*. Exposición y Ciclo de conferencias en el Instituto Español de Cultura en Munich. (30 Jahre Spanische Architektur. 1930-1960. München, 14 Februar 1962 bis 31 März 1962).
- UCHA DONATE, Roberto: *La arquitectura española y especialmente la madrileña en lo que va de siglo*. Catálogo General de la Construcción 1945-55. Ed. Sindicato Nacional de la Construcción, Vidrio y Cerámica, Madrid. Reed. Adir. Madrid, 1980.
- U.I.A. International Architect. Magazine UIA. Issue 2/1983 (*The Impossibility of the School of Madrid: Between Rationalism & Eclecticism*).
- UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*. Ed. Istmo. Madrid, 1979;
- *Las vanguardias artísticas en la postguerra española*. Ed. Istmo. Madrid, 1982.
- URRUTIA NUÑEZ, Angel: *Panorama de la arquitectura civil en Madrid: años 50-70*. B.A., n.º 57. 1977. Págs. 21-32;
- *Arquitectura civil contemporánea en Madrid: años 50-70*. Tesis Doctoral dirigida por Alfonso E. Pérez Sánchez. U.A.M. Madrid, 1983;
- *Arquitectura de 1940 a 1980*. Historia de la Arquitectura Española. T. 5. Ed. Planeta-Exclusivas de Ediciones. Zaragoza, 1987;
- *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1988;
- *Bibliografía básica de arquitectura moderna española*. Anu. Dep. Hist. Teor. Arte. Vol. I, 1989. Págs. 177-204;
- *Arquitectura de 1936 a 1980*. Historia del Arte Español. Ed. Akal. Madrid (en prensa).
- VALDÉS, Nicolás: *Manual del ingeniero y arquitecto...* Imp. Gabriel Alhambra. Madrid, 1859, 1870.
- VALVERDE Y ALVAREZ, Emilio: *La capital de España. Guía y plano de Madrid comercial, industrial y artístico*. Lib. Imprenta Biblioteca Militar. Madrid, 1883.
- VELASCO ZAZO, Antonio: *El Madrid de Alfonso XIII*. Madrid, 1918.
- VENTURI, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. M.O.M.A. New York, 1966/Trad. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.
- VILLANUEVA, Juan de: *Arte de albañilería*. Madrid, 1827. Reed. facsímil (a cargo de Angel Luis Fernández Muñoz). Editora Nacional. Madrid, 1984.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Tres aspectos del historicismo regionalista. Ética, libertad y clientes*. En *V Congreso Español de Historia del Arte*. Barcelona, 1984.
- VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de don Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889-1894.
- VIOLLET-LE-DUC, E. E.: *Entretiens sur L'Architecture*. A. Morel. Paris, 1863 y 1872;
- *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI.º au XVI siècle*. A. Morel. Paris. 1867 y 1870.
- WERK. Junio, 1962. (Spanische Architektur und Kunst).
- WERK, BAUEN-WOHNEN. N.º 9. September, 1984. (Monográfico sobre la arquitectura española).
- ZAMORA Y LUCAS, Florentino; PONCE DE LEÓN, Eduardo: *Bibliografía Española de Arquitectura*. Ed. Asociación de Libreros y Amigos del Libro. Madrid, 1947.
- ZAPATA, M.; MARTÍNEZ, A.; VACA, J.: *Los oficios de la construcción. Guía para la formación de presupuestos y dirección de obras*. Madrid, 1895.
- ZAVALA, Juan de: *Racionalismo y estética*. C.M., n.º 2. 1929;
- *La Arquitectura*. Ed. Pegaso. Madrid, 1945.
- ZEVI, Bruno: *La arquitectura orgánica frente a sus críticos*. B.D.G.A., n.º 12. 1949;
- *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1980.
- ZODIAC. N.º 15. 1965. (Monográfico dedicado a España).

SOBRE LOS AUTORES Y SUS OBRAS

- AA.VV.: *Arquitectura y hospitales*. A., n.º 19. Julio, 1960 (Monográfico).
- AA.VV.: *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. Junta Nacional de Arte Sacro. León, 1965.
- AA.VV.: *Conversaciones de arquitectura religiosa*. Patronato Municipal de la Vivienda/Cuadernos de Arquitectura. Barcelona, 1965.
- AA.VV.: *El Modernismo en España*. Catálogo Expo. Casón del Buen Retiro. Madrid, 1969.
- AA.VV.: *La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX*. C.A.U., n.º 33. Septiembre-octubre, 1975; C.A.U., junio, 1980.
- AA.VV.: *Antecedentes de la Alameda de Osuna*. Ed. C.O.A.M., Madrid, 1977.
- AA.VV.: *Nueva sede del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*. A., n.º 221. Noviembre-diciembre, 1979. Págs. 45-47.
- AA.VV.: *El Palacio del Senado*. Ed. Senado. Madrid, 1980.
- AA.VV.: *Las estaciones ferroviarias de Madrid. Su arquitectura e incidencia en el desarrollo de la ciudad*. Ed. C.O.A.M., Madrid, 1980.

- AA.VV.: *Proyectos realizados entre 1975 y 1980 por arquitectos colegiados en el C.O.A.M.* Ed. C.O.A.M., Madrid, 1981.
- AA.VV.: *Banco de España, dos siglos de historia (1782-1982)*. Madrid, 1982.
- AA.VV.: *Tipologías de la vivienda colectiva en Madrid, 1860-1970*. Cátedra de Elementos de Composición. Ed. E.T.S.A.M., Madrid, 1982.
- AA.VV.: *50 años de investigación en Física y Química en el Edificio Rockefeller de Madrid, 1932-1982*. C.S.I.C., Madrid, noviembre, 1982.
- AA.VV.: *El teatro en Madrid (1583-1925)*. Catálogo Expo. Museo Municipal. Madrid, 1983.
- AA.VV.: *Homenaje a Ricardo de Bastida*. Catálogo Expo. Banco de Bilbao. Madrid, noviembre de 1983.
- AA.VV.: *El edificio de la Telefónica*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1984.
- AA.VV.: *Arquitectura teatral en España*. Catálogo Expo. M.O.P.U. Madrid, 1985.
- AA.VV.: *Los Madrazo: una familia de artistas*. Catálogo Expo. Madrid, 1985.
- AA.VV.: *El Palacio del Congreso*. Madrid, 1986.
- AA.VV.: *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. Catálogo Expo. Madrid, 1986.
- ABURTO RENOVALES, Rafael de: *Rafael de Aburto*. N.F., n.º 99. 1974;
- *Edificio Pueblo*. N.F., enero, 1969; A., n.º 123. Marzo, 1969. Véase CABRERO, Francisco.
- ADARO MAGRO, Eduardo: *La nueva Cárcel de Madrid*. A.C.I. 1877;
- *La higiene en la construcción*. R.A., n.º 1. 1899;
- *Eduardo Adaro*, por Enrique M.ª Repullés. A. Y C., n.º 164. Marzo, 1906. Págs. 68-71 y 81-87;
- *Eduardo Adaro, necrología*. I.E.A. X. 15-III-1906;
- *Casa Torre-Almiranta*. R.A. 1-IV-1893. Págs. 28-29;
- *Banco de España*. I.E.A. VI. 15-II-1881; I.E.A. IX. 8-III-1891. Págs. 141-145; I.E.A. XIII. 8-IV-1891; I.E.A. XVI. 30-V-1891. Pág. 264; *El nuevo edificio del Banco de España*, por E. M.ª Repullés. R.A. 31-XII-1891. Págs. 89-92; *El Banco de España se amplía*, por Francisco Aguirre. Nuevo Mundo., n.º 1. 1961. 4-XII-1931; *El edificio del Banco de España*, por Félix Luis Baldasano. Ed. Blass. Madrid, 1953; *Concurso de ideas para la ampliación del Banco de España*. C.O.A.M., Madrid, 1980; *El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio*, por Pedro Navascués. En *El Banco de España: dos siglos de su historia (1782-1982)*. Madrid, 1982; Véase ALONSO LÓPEZ, M.ª José; GIMÉNEZ SERRANO, Carmen; MONEO VALLÉS, José Rafael.
- AEROPUERTO Madrid-Barajas. R.O.P., n.º 2.544. 1930 y ss; G.M., n.º 3. 1948 y n.º 18. 1952; I.C., enero, 1955; *El aeropuerto de Madrid-Barajas*, por M. Dastis Quedo. E.G., n.º 131. Mayo, 1973. Págs. 303-358; *El Aeropuerto de Madrid-Barajas*, por J.A. Córdoba Ordóñez. Tesis Doctoral. U.C.M. 1981.
- AGUADO DE LA SIERRA, Miguel: *Plan de un curso de Teoría General de la Arquitectura*. Imp. Viuda de Aguado. Madrid, 1870;
- *Real Academia de la Lengua Española*. I.E.A. XIX. 22-V-1891.
- AGUILERA, Emiliano M.: *Las fábricas de tapices madrileñas*. R.B.A.M.A., n.º 41. Enero, 1934. Págs. 1-18;
- *El Palacio de Buenavista*. R.B.A.M.A., n.º 44. Octubre, 1934 y n.º 48, 1935.
- AGUIRRE LÓPEZ, Agustín: *Homenaje a Agustín Aguirre*. B.D.G.A. Vol. X. 4.º Trim. 1956; *Agustín Aguirre, un arquitecto malogrado*, por Fernando Chueca Goitia. Academia, n.º 64. 1.º Sem. 1987. Págs. 97-109. Véase Ciudad Universitaria.
- ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo: *Cinematógrafos madrileños (1896-1918)*. V.M., n.º 88. 1986. Págs. 48-66.
- ALAS RODRÍGUEZ, Genaro: *Fábrica «Monkey» (Edificio «Cogesol») en Avda. de América*. (Colab. con Pedro Casariego). A., n.º 55. Julio, 1963; I.C., mayo, 1964;
- *Edificio «Centro»*. (Colab. con P. Casariego). A., n.º 199. Noviembre, 1968;
- *Colegio Mayor «Elías Ahuja»*. (Colab. con P. Casariego). C.A., n.º 78. 1970;
- *Edificio «Trieste»*. (Colab. con P. Casariego). A., n.º 191. Noviembre, 1974.
- *Edificio «Windsor»*. (Colab. con P. Casariego, R. Alemany, L. Alemany, I. Ferrero, M. del Río). Obras. N.º 138. 1980; P.C. 1983;
- *Torre «Picasso»*. (Proyecto M. Yamasaki...). BIA., n.º 121. Marzo, 1989.
- ALEMANY SOLER, José Luis: Véase MUÑOZ MONASTERIO, Manuel.
- ALONSO LÓPEZ, M.ª José: *Las sucursales del Banco de España. Arquitectura (1877-1921)*. Tesis Doctoral dirigida por Julián Gallego. U.A.M. Madrid, 1990.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón: *El monumento a Alfonso XII*. V.M., n.º 61. 1978. Págs. 27-36.
- *Palacetes madrileños del novecientos*. V.M., n.º 64. 1979. Págs. 29-38;
- *El Palacio de Comunicaciones en la arquitectura madrileña*. V.M., n.º 66. 1980. Págs. 43-50;
- *En torno a la Gran Vía*. V.M., n.º 69. 1980. Págs. 19-28;
- *Luis M.ª Cabello Lapiedra, arquitecto*. Arquitectos. N.º 49. 1981. Págs. 30-41;
- *Mariano Belmás, arquitecto de la Ciudad Lineal*. Arquitectos. N.º 58. 1982. Págs. 46-57.
- ALVAREZ AMOROSO, Manuel Aníbal: *Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1910;
- *Colegio de Institutrices (Colegio de Nuestra Señora del Pilar). El nuevo Colegio de los Marianistas en Madrid*, por Eduardo Gallego. C.M., n.º 8. 1921. Págs. 82-85; A.E., n.º 1. 1923; véase MOYA BLANCO, Luis.
- ALVAREZ BOUQUEL, Aníbal: *Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico*. B.E.A., n.º 13. 1846. Págs. 97-99;
- *Biografía del Ilmo. Sr. D. Aníbal Alvarez*, por José Picón. E.A., n.º 9. 1870. Págs. 61-64;
- *Don Aníbal Alvarez Bouquel*, por Modesto López Otero. R.N.A., n.º 83. Noviembre, 1948;
- *Sobre las lecciones de Historia de la Arquitectura dictadas por Aníbal Alvarez Bouquel y recogidas por Elías Rogent Amta*, por Pedro Hereu Payet. En II Congreso Español de Historia del Arte. C.E.H.A. Valladolid, 1978;

- *Hospital de la Princesa*. M.U. 1857;
- *El Palacio de Abrantes (1652-1968)*, por José del Corral. Madrid, 1968.
- *Palacio del Senado*. I.E.A. XV. 5-1-1871; *El Palacio del Consejo Nacional*, por Manuel Ambrós Escanellas. Madrid, 1974; *El Palacio del Senado*, por Fernando Chueca. En AA.VV.: *El Palacio del Senado*. Ed. Senado. Madrid, 1980. Págs. 3-29.
- ALVAREZ CAPRA, Lorenzo: *Influencia de la arquitectura en las sociedades*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1883;
- *Alvarez Capra*, por José Torres Argullol. A.A.A.C. 1903; Pág. 431;
- *Pabellón en la Expo. Universal de Viena 1873*. I.E.A. XXIII. Junio, 1873;
- *La arquitectura en la Exposición Universal de París*. R.A., n.º 4. 1900. Págs. 64-66;
- *Iglesia de la Paloma. En torno a La Paloma. Proyectos y construcciones (1787-1930)*, por Carmen Cayetano, Pilar Flores, Cristina Gallego. V.M., n.º 87. 1986. Págs., 11-28;
- *Plaza de Toros en la Carretera de Aragón*. (Colab. con E. Rodríguez Ayuso). R.N.A., n.º 93-94. Septiembre-octubre, 1949.
- ALVAREZ-SIERRA, J.: *El Asilo Hospital de San Rafael*. Nuevo Mundo. 16-IX-1927;
- *Los hospitales de Madrid de ayer y de hoy*. Artes Gráficas Municipales. Madrid, 1952.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José: *El estilo mudéjar en arquitectura*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1859.
- *El Museo Arqueológico*. La España Moderna. Madrid. Mayo, 1875.
- AMADOR DE LOS RÍOS, Ramiro: *Ramiro Amador de los Ríos*, por E. M.ª Repullés. R.A., n.º 8. 1901; A.A.A.C. 1903.
- AMBULATORIO «*Hermanos García Noblejas*». R.N.A., n.º 126. Junio, 1952.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro de: *La Exposición del año 1911 en Roma*. C.M. 1910. Pág. 116;
- *IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma*. A. Y C., n.º 232. 1911. Pág. 322;
- *Las modernas casas baratas*. C.M. 1913. Pág. 81;
- *Los dormitorios populares*. C.M. 1913. Pág. 129;
- *La arquitectura moderna*. C.M. 1914. Pág. 163;
- *La entrada de las casas*. C.M. 1914. Pág. 209;
- *Casas de obreros*. C.M. 1914. Pág. 229;
- *El nuevo Reglamento de la Escuela de Arquitectura*. C.M. 1914. Pág. 323;
- *Notas de viaje. Wald Friedhof*. A. Y C., n.º 259. 1914;
- *Escuelas de Munich y Viena*. A. Y C., n.º 267. 1914;
- *El arte en las construcciones industriales*. A. Y C. N.º 264. 1914;
- *El arte en las construcciones industriales*. C.M. 1915. Pág. 166;
- *Los grandes arquitectos*. Luis Esteve. C.M. 1915. Pág. 344;
- *El Mercado de San Miguel*. C.M., n.º 10. 1916. Págs. 152-154;
- *Una lección de arquitectura*. C.M. 1917. Págs. 101;
- *Cemento armado*. C.M. 1917. Pág. 165;
- *Crisis en la profesión*. C.M. 1917. Pág. 237;
- *La arquitectura de pandereta*. C.M. 1917. Pág. 249;
- *La colegiación de arquitectos*. C.M. 1917. Pág. 285;
- *La carestía de los materiales de construcción*. C.M. 1918. Pág. 24;
- *Falso culto a lo viejo*. C.M. 1918. Pág. 61;
- *El nuevo Código Canónico y los preceptos arquitectónicos*. C.M. 1918. Pág. 109;
- *Otto Wagner*. C.M. 1918. Pág. 121;
- *La Memoria del Matadero de Madrid*. C.M. 1918. Pág. 145;
- *La tradición, el plagio y el pastiche nos envenenan*. C.M. 1918. Pág. 169;
- *Jaime Vera. Belleza útil*. C.M. 1918. Pág. 193;
- *Ideas arquitectónicas innatas*. C.M. 1918. Pág. 217;
- *Las Bases del Concurso del Círculo. Lo que se ha omitido*. C.M. 1918. Pág. 241;
- *El arquitecto moderno. La enseñanza de la arquitectura*. A. 1918. Págs. 124;
- *Orogenia arquitectónica*. A. 1918. Pág. 174;
- *La restauración de los monumentos artísticos*. A. 1918. Pág. 233;
- *El cine moderno*. C.M. 1919. Pág. 25;
- *La mujer y la construcción*. C.M. 1919. Pág. 109;
- *Nuevas orientaciones en la enseñanza de la arquitectura*. C.M. 1919. Pág. 133;
- *Futurismo arquitectónico*. C.M. 1919. Pág. 145;
- *El verdadero futurismo*. C.M. 1919. Pág. 157;
- *Policromía de fachadas*. C.M. 1919. Pág. 205;
- *La crisis de la vivienda*. C.M. 1919. Pág. 217;
- *Las restauraciones y lo pintoresco*. C.M. 1919. Pág. 241;
- *Monumentomanía*. C.M. 1920. Pág. 13;
- *Y a mí se me ha concedido*. C.M. 1920. Pág. 25;
- *Las Pensiones de Roma*. C.M. 1920. Pág. 97;
- *Los libros del arquitecto*. C.M. 1920. Pág. 109;
- *Cómo se acaban las grandes obras. La película de cine*. C.M. 1923. Pág. 323;
- *El arte moderno y la Exposición Internacional de Artes Decorativas*. A., n.º 61. 1924. Pág. 163;
- *La Enseñanza de la Arquitectura*. C.M. 1925. Pág. 177;
- *Galería de retratos y archivo de arquitectura*. C.M. 1925. Pág. 209;
- *Los arquitectos y la arquitectura según el nuevo Diccionario de la Academia*. C.M. 1925. Pág. 273;
- *La Exposición de París*, C.M. 1925. Pág. 289;
- *El grupo de arquitectos modernos. La influencia francesa*. A. 1926. Pág. 161;
- *Los arquitectos pintores*. A. 1926. Pág. 165;
- *La perspectiva moderna*. C.M. 1926. Pág. 49;
- *El próximo Congreso de Arquitectos*. C.M. 1927. Pág. 98;
- *La arquitectura popular*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1930;
- *Rascacielos*. ANTA., n.º 1. 1932. Pág. 1;
- *Las fantásticas agujas de acero en los EE.UU.* ANTA., n.º 10. 1932;
- *El arquitecto Joaquín Rojí*. ANTA., n.º 8. 1932;
- *Henri Sauvage*. ANTA., n.º 12. 1932;
- *La Plaza de Oriente*. ANTA., n.º 15. 1932;

- *Los precursores de la arquitectura moderna holandesa*. C.M. 1932. Pág. 217;
- *La construcción y el paro obrero en 1933*. C.M. 1934. Pág. 15;
- *La construcción y el paro obrero en 1934*. C.M. 1935. Pág. 9;
- *La construcción en 1935*. C.M. 1936. Pág. 11;
- *Enseñanza de la arquitectura. Cultura moderna técnico-artística*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1923;
- *Arquitectura española contemporánea: Luis Sainz de los Terreros, introducción de*. Ed. Edarba. Madrid, 1936;
- *El centenario de Cervantes: exposición de anteproyectos para el monumento*. C.M., n.º 19 y 20. 1915;
- *El Monumental Cinema*: por AA.VV. En C.M., n.º 21. 1923 y n.º 1. 1924; *Los cinematógrafos del primer cuarto de siglo. Del Salón Doré a la obra de Teodoro de Anasagasti*, por Angel Urrutia Núñez. ESTABLECIMIENTOS TRADICIONALES MADRILEÑOS. III. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1982; *Los cines madrileños, del barracón al rascacielos*, por Javier Pérez Rojas. En *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. II. Madrid, 1986;
- *Grandes Almacenes Madrid-París*: C.M., n.º 1 y 2 de 1924; *La evolución del gran almacén*, por Angel Urrutia Núñez. ESTABLECIMIENTOS TRADICIONALES MADRILEÑOS. Vol. IV. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984;
- *Teatro Fontalba*. C.M., n.º 23. 1924 y A. Julio, 1925;
- *Teatro Pavón*. C.M. 1925;
- *Un cinematógrafo de actualidades en Madrid*. NN.FF., n.º 7. 1935/36;
- *Ante el centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes: Proyecto para un monumento a Cervantes presentado en 1905 por Teodoro Anasagasti, arquitecto, y Mateo Inurria, escultor*. C. Y R., n.º 36. Agosto, 1946;
- *Dos dibujos de Anasagasti*. C. Y R., n.º 37. 1946;
- *Un recuerdo a Teodoro Anasagasti*, por Casto Fernández-Shaw. En C. Y R., n.º 53. 1949;
- *Teodoro de Anasagasti y Algán*, por AA.VV. En R.N.A., n.º 191. Noviembre, 1957.
- *Anasagasti, poesía olvidada*, por Juan Daniel Fullaondo. En A., n.º 145. Enero, 1971. Págs. 2-11;
- *Teodoro Anasagasti y Algán*, por AA.VV. En N.F., n.º 90-91. 1973;
- *Un arquitecto vasco olvidado: Teodoro de Anasagasti*, por Emilio Apraiz. En N.F., n.º 90-91. 1973;
- *Teodoro de Anasagasti y Algán, 1880-1938*, por M.ª Victoria García Morales. Memoria de Licenciatura. 1979;
- *Teodoro de Anasagasti y Algán (1880-1938). Un espacio entre el historicismo y la modernidad*, por AA.VV. (Monográfico). En A., n.º 240. Enero-febrero, 1983;
- *Teodoro de Anasagasti y Algán*, por M.ª Victoria García Morales. En *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*. Catálogo Expo. Museo Municipal. Madrid. Marzo, 1987. Pág. 63-91;
- ANASAGASTI, Teodoro de; CZEKELIUS, Otto; FONSECA LLAMEDO, José; ULARGUI, J.: *El futuro Madrid, crítica del proyecto de extensión y extrarradio*. Ed. Ibérica. Madrid, 1932.
- ANASAGASTI, Teodoro de; INURRIA, Mateo: *El Monumento a Cervantes. Memoria*. A. Y C. XIX. 1915. Págs. 217-228.
- ANDURA VARELA, Fernanda: *Casas de baños en Madrid*. V.M., n.º 78. 1983. Págs. 51-58.
- ANGUIANO DE MIGUEL, Aida: *Grupos escolares de Antonio Flórez Urdapilleta en Madrid (1913-14 y 1923-29). Una propuesta anticipadora*. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte. «Diego Velázquez». C.S.I.C. Ed. Alpuerto. Madrid, 1991. Págs. 13-21.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Museo del Prado. 1819-1969*. Madrid, 1969.
- ANTÓN RAMÍREZ, Braulio: *Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Madrid. Noticias históricas y descriptivas*. Imp. Areban. Madrid, 1875.
- APARICI Y SORIANO, Federico: *Apuntes de Construcción*. Madrid, 1885-1886;
- *Elementos fundamentales de Construcción*. Madrid (s.a.);
- *Monumento en Memoria de Argüelles y Mendizábal*. M.U., n.º 3. 15-II-1857; *Descripción del monumento erigido en Madrid para custodiar las cenizas de los Excmos. Señores D. Agustín Argüelles, D. Juan Alvarez y Mendizábal y D. José María Calatrava*. Imp. de Gabriel Alhambra. Madrid, 1857.
- APARICIO SIMÓN, J.: *Historia del Real Colegio de San Carlos de Madrid*. Universidad de Madrid-Aguilar. Madrid, 1956.
- APUNTES de Madrid. *Guía de sus más nobles instituciones y edificios de Beneficencia, Sanidad, Administración, Enseñanza, Ciencias y Artes*. Imp. La Guirnalda. Madrid, 1883.
- ARANGUREN, Tomás de: *Apuntes sobre la reforma del sistema penitenciario en España...* Est. Tip. Pedro Abienzo. Madrid, 1871;
- *Cárcel-modelo*. Véase ADARO, Eduardo.
- ARAUJO COSTA, Luis: *Biografía del Ateneo de Madrid*. Imp. Samarán. Madrid, 1949.
- ARBÓS Y TREMANTI, Fernando: *Transformaciones más culminantes de la arquitectura cristiana*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1898;
- *Arbós, nuevo académico de Bellas Artes*. I.E.A. XXIII. 22-VI-1898. Pág. 362;
- *Fernando Arbós, necrología*, por E. M.ª Repullés. B.R.A.B.A.S.F., n.º 40. 1916. Págs. 225-227;
- *Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Madrid*, por Braulio antón Ramírez. Imp. Areban. Madrid, 1875; *La Gaceta: 14-VII-1870; reforma y restauración en P.C.*, n.º 48. 1982;
- *Necrópolis del Este*. I.E.A. XXXIII. 8-IX-1878. Pág. 135;
- *Necrópolis del Este. Dictamen de la Comisión Ponente de Jurado...* Ayuntamiento de Madrid. Imp. Municipal. Madrid, 1878;
- *Memoria histórico-descriptiva del proyecto de Necrópolis del Este de Madrid: premiado por el Excmo. Ayuntamiento en el concurso abierto en 14 de agosto*

- de 1877. Imprenta y Litografía Municipal. Madrid, 1879;
- *La Necrópolis*, por Fernando Arbós. Madrid, 1916;
 - *Memoria del proyecto de la Nueva Basílica de Nuestra Señora de Atocha: cuyo lema es Fides Spes Charitas*. Madrid, 1890;
 - *Basílica de Nuestra Señora de Atocha: proyecto elegido por S.M. la Reina regente a propuesta del jurado...* Madrid, 1891;
 - *La nueva Basílica de Atocha*, por R. Soriano. I.E.A. XXVII. 22-VII-1891. Pág. 42; *La Gaceta*: 17-V-1890;
 - *Basílica of Our Lady de Atocha*. D. Fernando Arbós. Academy Architecture and Architecturas Review. II. 1903. Págs. 124 y ss.;
 - *Fernando Arbós y Tremantí*, por AA.VV. En *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*. Catálogo Expo. Museo Municipal. Madrid, marzo de 1987. Págs. 19-44.
- ARBÓS, F.; URIOSTE, José: *La Necrópolis. Memoria histórico-descriptiva*. Imp. Municipal. Madrid, 1916.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana M.^a: *La decoración escultórica en algunas fachadas de la Banca*. Comercio-Industria. Noviembre, 1984. (Monográfico sobre la Banca). Págs. 75-79.
- ARNICHES MOLTO, Carlos: *Arniches y Domínguez, arquitectos del racionalismo español*. N.F., n.º 33. Octubre, 1968; N.F., n.º 64. Mayo, 1971.
- *Obras*. A., n.º 148. Agosto, 1931; A., n.º 167. Marzo, 1933; N.F. Año II y IV de 1935; A., n.º 241. Madrid-abril, 1983;
 - *Residencia de Señoritas (Institución Libre de Enseñanza)*. A., n.º 167. Marzo, 1933;
 - *Instituto Escuela*. A.C., n.º 9. 1.º Trim., 1933; NN.FF., n.º 1. 1934 y n.º 5. 1935;
 - *Hipódromo de la Zarzuela*. Véase TORROJA, Eduardo.
- ARQUERO SORIA, Francisco: *La Ciudad Escolar Provincial «Francisco Franco»*. A.I.E.M. V. 1970.
- ARQUITECTOS residentes o avecindados en Madrid. Junta de Gobierno de la Sociedad Central de Arquitectos. Imp. de José M. Ducazcal. Madrid, 1864 y ss.
- ARRAZOLA, Lorenzo: *Catedral y ensanche de Madrid*. Madrid (s.i.), 1860.
- ARTETA, Valentín: *Hacia un directorio para la construcción de las iglesias*. A., n.º 52. Abril, 1963. Págs. 3-6.
- ASENJO Y BARBIERI: *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*. Madrid, 1877.
- AUMENTE RIVAS, P.: *La reconstrucción de Nuestra Señora del Buen Suceso en la Montaña del Príncipe Pío*. A.I.E.M. XI. 1975. Págs. 255-273;
- *Juan Antonio Cuerbo. Sus obras en Avila*. A.E.A., n.º 194. 1976. Págs. 121-143.
- AYUNTAMIENTO DE MADRID: *Necrópolis del Este: dictamen de la Comisión ponente del Jurado nombrada por el mismo para examinar los proyectos presentados en el concurso abierto por aquella corporación en 14 de agosto de 1877*;
- *La Necrópolis*. Imprenta Municipal. Madrid, 1916.
- AYUSO TEJERIZO, Jesús: *El eco de Ayuso en sus contemporáneos*. A., n.º 125. Mayo, 1969. Págs. 23-31.
- AZCA, *Centro Comercial*. G.M., n.º 28. 1954; R.N.A., n.º 161. Mayo, 1955; A., n.º 88. Abril, 1966.
- AZCÁRATE, José M.^a: *Anales de la construcción del Buen Retiro*. A.I.E.M. I. 1966. Págs. 99-137.
- BALDASANO Y LLANOS, Félix Luis: *El edificio del Banco de España*. Ed. Blass. Madrid, 1953.
- BALDELLOU, Miguel Angel: *Luis Gutiérrez Soto*. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1973;
- *Alejandro de la Sota*. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1975;
 - *Ricardo Velázquez Bosco*. Catálogo Expo. M.E.A.C. Madrid, diciembre de 1990-febrero de 1991.
- BASTIDA BILBAO, Ricardo de: *Homenaje a Ricardo de Bastida*. Expo. Banco de Bilbao. Madrid, noviembre de 1983;
- *Banco de Bilbao*. A., n.º 14. Junio, 1969; *Ayer y hoy de una idea*, por Antón Capitel. Ed. Banco de Bilbao. Madrid, 1982.
- BASURTO, Nieves: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*. Cap. VI. C.O.A.C.-Xarait Ed., 1986.
- BEDAT, C.: *Don Benito Bails*. Academia. 1968. Págs. 19-50.
- BÉJAR OCHOA, Leticia: *El Mercado de San Miguel*. Establecimientos Tradicionales Madrileños. Barrio de las Musas y Plaza Mayor. Vol. I. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1980. Págs. 85-88.
- BELLIDO Y GONZÁLEZ, Luis: *La figura de un arquitecto municipal: Luis Bellido y González*, por Pilar Rivas Quinzanos. Arquitectos. n.º 50. Noviembre, 1981. Págs. 16-33;
- *Luis Bellido*, por A. Capitel, P. Rivas y A. Valdivielso. Ed. M.O.P.U. Madrid, 1988;
 - *Proyecto de matadero y mercado de ganados para Madrid. Memoria*. Imp. Municipal. Madrid, 1910;
 - *El nuevo matadero y mercado de ganados. Memoria explicativa del edificio*. Imp. Municipal. Madrid, 1918;
 - *La insinceridad constructiva como causa de la decadencia de la arquitectura*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1925.
- BERGAMÍN Y GUTIÉRREZ, Rafael: *Los arquitectos Blanco Soler y Bergamín*. En *Arquitectura Española Contemporánea*, por Manuel Abril. Tomo II. Ed. Edarba. Madrid, 1933;
- *Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw*. H.A. Mayo-junio, 1967;
 - *Bergamín y Blanco Soler, arquitectos del racionalismo español*. N.F., n.º 33. Octubre, 1968.
 - *Colonia Residencia*. Viviendas. N.º 8. 1933;
 - *El Viso*. NN.FF., n.º 4. 1934; *El Inmueble*. N.º 2. 1966; A., n.º 90. Junio, 1966; A., n.º 101. Mayo, 1967; A., n.º 204-205. 1977; *El barrio de El Viso*, por Alberto Quintana. Revista Internacional de Sociología. N.º 23. 1977. Págs. 327-380.
- BEROQUI, P.: *El Museo del Prado. Notas para su historia*. Madrid, 1933.
- BIDAGOR LASARTE, Pedro: *Escuela de Ingenieros de Montes*. (Colab. con Luis de Villanueva). R.N.A., n.º 77. Mayo, 1948.

- *Viviendas en Avda. de América*. R.N.A., n.º 176-177. Agosto-septiembre, 1956.
- BILBAO, José: *El Teatro Real*. Madrid, 1936.
- BJØERNSEN DE WEDEL, F.: *Cárcel de Ventas*. Aguilar. Madrid, 1941.
- BLANCO SOLER, Luis: *Zuazo y su tiempo*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1973;
- *Plantas, alzados y perfil del edificio del Museo inventado y dirigido en su ejecución por don Juan de Villanueva*. A., n.º 91. Noviembre, 1926;
- *Hablando con Luis Blanco Soler*, por Carmen Castro. A., n.º 173. Mayo, 1973. Págs. 6-10;
- *Homenaje póstumo*. Academia. N.º 66. 1988;
- *Hotel Wellington*. G.M., n.º 11. 1950; R.N.A. n.º 127. Julio, 1952;
- *Edificio «El Corte Inglés» en calle Preciados*. R.N.A., n.º 108. Diciembre, 1950; R.N.A., n.º 150. Junio, 1954; *La evolución del gran almacén*, por Angel Urrutia Núñez. Establecimientos Tradicionales Madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984;
- *Cancillería de la Real Embajada de Suecia*. (Colab. con M. Ahlgren, T. Olsson y Silow). Arkitektur. Suecia. Febrero, 1964; A., n.º 63. Marzo, 1964;
- *Embajada Británica*. (Colab. con W.S. Bryant). El Inmueble. Abril, 1966;
- *Colegio Mayor «Jaime del Amo»*. A., n.º 123. Marzo, 1969; C.A., n.º 73. 1969. Véase BERGAMÍN, Rafael.
- BLASCO CASTIÑEIRA, Selina: *Cuestiones en torno a la construcción del Palacio de Godoy*. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». C.S.I.C. Ed. Alpuerto. Madrid, 1991. Págs. 23-32.
- BONET CASTELLANA, Antonio: *Antonio Bonet*. Catálogo Expo. Barcelona, octubre-diciembre, 1960; H.A., julio-agosto, 1960 (Nota biográfica, por Carlos Flores); *La obra de Antonio Bonet*, por Miguel Angel Balledou. Buenos Aires, 1978.
- *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*, por Ernesto Katzenstein, Gustavo Natanson y Hugo Schwartzman. Buenos Aires, 1985;
- *Banco de Madrid*. En *Los edificios bancarios de la postguerra en Madrid*, por Angel Urrutia Núñez. Comercio e Industria. Noviembre, 1984 (Monográfico dedicado a La Banca);
- *Edificio Trujillos*. (Colab. con Manuel Jaén). A., n.º 143. Noviembre, 1970; T.A. Febrero, 1971;
- *Edificio de viviendas en c/ Cristóbal Bordiuponzano*. (Colab. con Manuel Jaén). A., n.º 139. Julio, 1970;
- *Tribunal Constitucional*. (Colab. con Francisco González Valdés). Gabiteco. Diciembre, 1977; I.C. Enero-febrero, 1979.
- BONET CORREA, Antonio: *Gustavo Eiffel en España*. Informaciones. 13-III-1975; *La Torre Eiffel y la arquitectura del hierro*. BIA. N.º 130. 1990;
- *El edificio Rockefeller*. en AA.VV.: *50 años de investigación en Física y Química en el Edificio Rockefeller de Madrid 1932-1982*. C.S.I.C. Madrid, 1982; A., n.º 241. Marzo-abril, 1983. Págs. 69-72.;
- *El Depósito elevado del Canal de Isabel II en Madrid, arquitectura, técnica y ciudad*. Academia. N.º 64. 1.º Sem. 1987. Págs. 181-198.
- BORREGO, Andrés: *Visita a los principales establecimientos penales de Europa...* Imp. J. Antonio García. Madrid, 1873.
- BRAVO SANFELIÚ, Pascual: *La enseñanza de proyectos de arquitectura*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1954;
- *Necrología de Pascual Bravo*. Academia. N.º 59. 1984;
- *Adaptación en Madrid del Palacio de Exposiciones de la Cámara de Comercio*. Comercio. Octubre, 1964; T.A., n.º 67. 1964; *Características arquitectónicas del Palacio de Exposiciones de la Cámara de Comercio. Testigo en Madrid de la Exposición Mundial de Bruselas*, por Angel Urrutia Núñez. Comercio e Industria. Diciembre, 1981;
- *Escuela de Arquitectura y Arco de Triunfo*. Véase Ciudad Universitaria y López Otero, Modesto.
- BUENO FIDEL, M.ª José: *Arquitectura y nacionalismo. (Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Memoria de Licenciatura dirigida por Juan Antonio Ramírez. Ed. Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos. Málaga, 1987.
- BURKE, M.E.: *The Royal College of San Carlos*. Durham, 1977.
- BUSQUETS, J.: *Un nuevo programa para iglesias*. A. Marzo, 1972.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: *El Colegio de Doña M.ª de Aragón en Madrid*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid. 1972. Págs. 427-438.
- CABELLO LAPIEDRA, Luis M.ª: *Luis M.ª Cabello Lapiedra, arquitecto*, por J.R. Alonso Pereira. Arquitectos. N.º 49. 1981. Págs. 30-41;
- *El Arquitecto*. R.A. 1898. Págs. 8-11 y 113-115;
- *Urioste y el Pabellón de España en la Exposición de París de 1900*. R.A. N.º 3. 1899. Págs. 32-33;
- *El Pabellón Español de la Exposición de París de 1900*. A. Y C., n.º 48. 1899. Pág. 53;
- *El Marqués de Cubas*. *Necrología*. A. Y C., n.º 46. 1889;
- *Desde Madrid: la Casa de «Blanco y Negro»*. A. Y C., n.º 51. 1899. Pág. 101;
- *Madrid, su historia y sus arquitectos*. A.A.A.C. 1899. Págs. 221-264;
- *Juan de Madrazo y Kuntz*. A. Y C., n.º 73. 1900. Págs. 65-68;
- *Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX*. R.A., n.º 3. 1901. Págs. 35-44;
- *Memoria elevada al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, relativa a la Exposición Universal celebrada en París*. A.A.A.C. 1901. Págs. 38-48.
- *Arquitectura española contemporánea: el nuevo Teatro Lírico y la Casa del New Club de Madrid*. A. Y C., n.º 121. 1902. Págs. 231-242;

- *El nuevo Laboratorio Municipal*. A. Y C., n.º 132. Julio, 1903. Págs. 196-200;
- *Miguel de Olabarriá*. *Necrología*. A. Y C., n.º 142. Junio, 1904;
- *Proyectos de casas económicas para obreros y clases modestas*. (Colab. con J. Espelius). Sociedad Benéfica Española de Casas Higiénicas. Madrid, 1906;
- *El IV Congreso Nacional de Arquitectos*. A. Y C., n.º 182. 1907. Págs. 258-266;
- *El VIII Congreso Internacional de Arquitectos*. A. Y C., n.º 194-195-197. 1908;
- *Enrique Fort Guyenet*. *Necrología*. A. Y C., n.º 198. 1909. Pág. 4;
- *José Urioste*. *Necrología*. B.R.A.B.A.S.F., n.º 10. 1909. Págs. 96-100;
- *El Salón de Arquitectura*. A. Y C., n.º 228. 1911. Págs. 199-208;
- *Higiene de la habitación*. *Cartilla manual para la instalación de servicios higiénicos de la casa*. Madrid, 1911;
- *VI Congreso Nacional de Arquitectos en San Sebastián*. A. Y C. N.º 278. 1915. Págs. 193-200;
- *VII Congreso Nacional de Arquitectos en Sevilla*. A.A.A.C. 1918. Págs. 41-69;
- *Don Juan de Villanueva*. A., n.º 7. Noviembre, 1918;
- *Los nuevos edificios de casas de Correos y Telégrafos*. A. Y C. 1919. Págs. 81-94;
- *La Casa Española*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1919;
- *Excmo. Sr. D. Enrique M.ª Repullés y Vargas*. *Necrología*. A. Y. C. 1922. Págs. 89-119;
- *El X Congreso Internacional de Arquitectos*. A., n.º 43. 1922. Págs. 421-431;
- *Real Academia de Medicina*. A. Y C., n.º 260. Marzo, 1914.
- CABELLO Y ASO, Luis: *El Arquitecto. Su misión, su educación, sus conocimientos y enseñanzas*. Imp. T. Fortanet. Madrid, 1869;
- *Programa razonado y memoria sobre el método de enseñanza y fuentes de conocimiento correspondiente a la asignatura de Teoría del Arte Arquitectónico...* Imp. T. Fortanet. Madrid, 1870;
- *Teoría artística de la arquitectura*. Madrid, 1874;
- *Ensayo de estética de las artes del dibujo...* Imp. T. Fortanet. Madrid, 1875;
- *La arquitectura, su teoría estética expuesta, comprobada y aplicada a la composición construyendo un ensayo de teoría del arte*. Imp. de T. Fortanet. Madrid, 1876;
- *¡Gándara! Su influencia en nuestra arquitectura*. R.S.C.A., n.º 6. 1877.
- CABRÉ, Juan: *El Museo cerralbo*. B.S.E.E. Junio, 1928. Págs. 96-122.
- CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís: *Francisco Cabrero, arquitecto*. Ed. Xarait. Madrid, 1979; N.F. Mayo, 1972; T.A. Julio-agosto, 1974;
- *Con Francisco de Asís Cabrero*, por Carmen Castro. A., n.º 172. Abril, 1973;
- *Entrevista a Francisco de Asís Cabrero*, por Sara de la Mata y Enrique Sobejano. A., n.º 267. Julio-agosto, 1987;
- *Francisco Cabrero*. *Arquitectos*. N.º 118. 1991;
- *Obras en las Ferias del Campo*. B.D.G.A., n.º 16. 1950; R.N.A., n.º 103. Julio, 1950... *La arquitectura para exposiciones en el Recinto de las Ferias del Campo de Madrid (1950-1975) y los antiguos pabellones de IFEMA*, por Angel Urrutia Núñez. Ed. IFEMA. Madrid (en prensa);
- *Edificio Sindicatos —actual Ministerio de Sanidad y Consumo—*. (Colab. con Rafael de Aburto). G.M., n.º 5 y 8. 1949; R.N.A. Mayo, 1949, n.º 97. Enero, 1950 (Concurso, Acta del Fallo del Jurado y otros Anteproyectos) y n.º 174. Junio, 1956; I.C. Diciembre, 1957;
- *Proyecto de Catedral para Madrid*. (Colab. con Rafael de Aburto). R.N.A., n.º 123. Marzo, 1952;
- *Escuela Nacional de Hostelería*. (Colab. con Jaime Ruiz). R.N.A., n.º 191. Noviembre, 1957;
- *Pabellón del Ministerio de la Vivienda en la Casa de Campo*. (Colab. con Jaime Ruiz). A., n.º 7. Julio, 1959;
- *Pabellón de Cristal en la Casa de Campo*. (Colab. con Luis Labiano y Jaime Ruiz). T.A., n.º 73. 1965; H.A. Mayo-junio, 1965; N.F., n.º 53. 1970; N.F., n.º 76. 1972; T.A., n.º 181-82. 1974; *El Pabellón de Cristal de la Casa de Campo*, por Angel Urrutia Núñez. Comercio e Industria. Mayo, 1982;
- *Colegio Mayor San Agustín*. A., n.º 61. Enero, 1964;
- *Edificio Arriba*. A., n.º 61. Enero, 1964.
- CALABUIG REVERT, José: *El Real templo basilical de San Francisco el Grande en la historia y en las artes*. Imp. Gutemberg. Valencia, 1919.
- CALVO Y PEREIRA, Mariano: *Estracto de las lecciones de Arquitectura legal explicadas por D. Mariano Calvo y Pereira*. Madrid, 1862;
- *Arquitectura legal. Tratado especial de la legislación vigente y sus aplicaciones en la construcción de paredes, vistas y luces*. Madrid, 1865;
- *Arquitectura legal. Tratado especial de las servidumbres legales y sus aplicaciones en las construcciones civiles*. Madrid, 1870;
- *Mercados de los Mostenses y de la Cebada*. I.E.A. 30-V-1872 y 22-VI-1875; I.M., n.º 58. 30-V-1872; *El Mercado de la Cebada*, por Ramón Vázquez Molezún. R.N.A., n.º 201. Septiembre, 1958. Págs. 39-41; *El Mercado de la Cebada*, por Angel Urrutia Núñez. Establecimientos Tradicionales Madrileños. En torno a la Muralla. Vol. II. Cámara de Comercio e Industria. Madrid, 1981. Págs. 41-48.
- CÁMARA OFICIAL DE COMERCIO E INDUSTRIA DE MADRID: *Ciclo de conferencias pronunciadas con motivo de la restauración de su edificio social*. Gráficas Espejo. Madrid, 1961.
- CAMBRONERO, Carlos: *El Hospital de la Latina*. Revista Contemporánea. 1875-1909. T. 127.
- CAMPO, José del: *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*. Artes Gráficas Municipales. Madrid, 1935.
- CANDELA OUTERIÑO, Félix: I.C. Diciembre, 1955; A. Octubre de 1959 y febrero de 1969; N.F. Junio, 1970; *En defensa del formalismo*, por Félix Candela. Ed. Xarait. Bilbao, 1985.
- CANO LASSO, Julio: *Julio Cano Lasso, arquitecto* Ed. Xarait. Madrid, 1980;

- *Cano Lasso, arquitecto*. Ed. Fundación Antonio Cañas. Madrid, 1988;
- *Julio Cano Lasso*. N.F. Enero-febrero, 1972 (Monográfico dedicado a su obra);
- *Julio Cano*. Boden. N.º 18. Verano, 1978.
- *La arquitectura tecnológica de J. Cano y J.A. Ridruejo*. C.A., n.º 70. 1967;
- *Viviendas en calle Espalter*. A., n.º 34. Octubre, 1961; H.A. Marzo-abril, 1962;
- *Viviendas junto al Viaducto*. (Colab. con Juan Gómez, Rafael de la Joya y Fernando Moreno Barberá). A., n.º 45. Septiembre, 1962;
- *Central de Comunicaciones Vía Satélite en Buitrago de Lozoya*. (Colab. con Juan Antonio Ridruejo). A., n.º 115. Julio, 1968; T.A. Julio, 1968; H.A. Julio-agosto, 1969; Architecture Formes Fonctions. Arquitectura Formas y Funciones. Revista Internacional Anual. Año 16. Edición de 1971;
- *Viviendas en Plaza Basílica de la Merced*. (Colab. con Alejandro Blond y Alfonso García Noreña). A., n.º 213. Julio-agosto, 1978;
- *Edificio PPO*. A., n.º 229. Marzo-abril, 1981;
- *Restauración del Cuartel del Conde Duque*. A., n.º 235. Marzo-abril, 1982; BIA. N.º 48. 1982;
- *Pabellón de España Expo. Universal Sevilla 92*. BAU. N.º 2-3. 1990; *Pabellón de España Expo 92*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1991.
- CANÓDROMO. A. Diciembre de 1961 y febrero-marzo de 1975; I.C. Marzo, 1962; T.A., n.º 52. 1963.
- CANOSA ZAMORA, E.: *La periferia norte de Madrid en el Siglo XIX: cementerios y barriadas obreras*. A.I.E.M. T. XXIV. 1987. Págs. 515-533.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A.: *El Teatro Español*. Madrid, 1906.
- CAPELLÁ, Miguel: *La Casa-Palacio de la Cámara de la Industria de Madrid (antigua mansión de los Duques de Santoña). Sus antecedentes históricos. Su valor artístico actual*. C.O.I.P.M. Imp. Gráfica Administrativa. Madrid, 1948. Reed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1983.
- CAPITEL, Antón: *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1982;
- CAPITEL, Antón; RIVAS, Pilar y VALDIVIESO, Alberto: *Luis Bellido*. Ed. M.O.P.U. Madrid, 1988.
- CÁRDENAS, Ignacio de: *El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid*. A., n.º 106. Febrero, 1928 y n.º 132. Abril, 1930; *El Edificio de la Telefónica*, por Pedro Navascués y otros. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1984;
- *Edificio «Bancaya» en la Avda. de América c/v Francisco Silvela*. (Colab. con Gonzalo de Cárdenas). R.N.A., n.º 146. Febrero, 1954.
- CÁRDENAS, Manuel de: *La vocación de arquitecto*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1944;
- *Dispensario de la Cruz Roja en Avda. Reina Victoria*. A., n.º 103. Noviembre, 1927. Págs. 399-403.
- CARDERERA Y PONZÁN, Mariano: *Concurso para la construcción de una necrópolis al Este de Madrid*. A.C.I., n.º 8. 1878. Págs. 118-125;
- *Templo parroquial de Hortaleza*. A.C.I., n.º 8. 1880. Págs. 118-120;
- *Restauración del Palacio del Excmo. Sr. Duque de Santoña*. A.C.I., n.º 7. 1877. Págs. 99-102.
- CARLOS, Alfonso de: *El Palacio de Buenavista: Ministerio del Ejército*. V.M., n.º 52. 1976. Págs. 27-54.
- CARMONA VICTORIO, José: *Las escuelas Aguirre*. Alrededor del mundo. 2-V-1921;
- *Los teatros de Madrid*. Alrededor del Mundo. 7-X-1922.
- CAROLÓPEZ, Ceferino: *Casas y alquileres en el antiguo Madrid*. A.I.E.M. T. XX. 1983. Págs. 97-153.
- CARVAJAL FERRER, Francisco Javier: *Javier Carvajal*. A., n.º 79. Julio, 1965 (Monográfico dedicado a su obra);
- *Javier Carvajal*. N.F. Septiembre, 1974 (Monográfico dedicado a su obra);
- *Javier Carvajal*, por Carmen Castro (Entrevista). A., n.º 176. Agosto, 1973;
- *Pabellón de España en la Bienal de Venecia*. R.N.A., n.º 168. Diciembre, 1955;
- *Nuevo Panteón de los Españoles en Roma*. (Colab. con J. M.ª García de Paredes). R.N.A., n.º 185. Mayo, 1957;
- *Viviendas en Plaza de Cristo Rey*. (Colab. con Rafael García de Castro). A., n.º 5. Mayo, 1959;
- *Iglesia de Ntra. Señora de los Angeles*. (Colab. con J. M.ª García de Paredes). A., n.º 17. Mayo, 1960;
- *Colegio internado en Aravaca*. A., n.º 23. Noviembre, 1960;
- *Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York*. A., n.º 52. Abril, 1963 y n.º 68. Agosto. 1964;
- *Escuela T.S. de Ingenieros de Telecomunicaciones*. (Colab. con J. M.ª García de Paredes). A., n.º 79. Julio, 1965;
- *Edificio de viviendas en c/ Montesquiza-Marqués de Riscal*. A., n.º 129. Septiembre, 1969;
- *Torre de Valencia*. A., n.º 148. Abril, 1971. Págs. 41-53; N.F. Enero, 1973; I.C. Enero-febrero, 1974; Boden. N.º 18. 1978;
- *Edificio bancario en c/ Serrano*. A., n.º 229. Marzo-abril, 1981;
- *Edificio «La Adriática»*. A., n.º 222. Enero-febrero, 1980 y n.º 229. Marzo-abril, 1981; Boden. N.º 22. Invierno 80/81;
- *Viviendas unifamiliares en Somosaguas*. A., n.º 133. Enero, 1970; A.H. Julio-agosto, 1972;
- *Universidad Pontificia de Comillas*. J.A. Maro, 1975;
- CASAL, Conde de: *Bosquejo histórico de la Parroquia de San Sebastián*. Madrid, 1912.
- CASARIEGO HERNÁNDEZ-VAQUERO, Pedro: Véase ALAS RODRÍGUEZ, Genaro.
- CASAS GÓMEZ, Ignacio de las: *Manuel e Ignacio de las Casas*. J.A., n.º 57. Mayo, 1978 (Monográfico);
- *A propósito de unas obras de Manuel e Ignacio de las Casas*, por Mariano Bayón. A., n.º 227. Noviembre-diciembre, 1980;
- *Remodelación de Orcasur*. A., n.º 216. Enero-febrero, 1979 ;
- *Obras en Palomeras*. Quaderns. N.º 144 y 147. 1981; A., n.º 242. Mayo-junio, 1983;
- *Centro Parroquial «Santa Irene» en Palomeras*. A., n.º 256. Septiembre-octubre, 1985; ON. N.º 68. 1986;

- El Croquis. N.º 24. Abril, 1986. Obras en colaboración con Manuel de las Casas.
- CASAS GÓMEZ, Manuel de las: Véase CASAS GÓMEZ, Ignacio de las.
- CASINO de Madrid. Proyecto de edificio para instalar el Casino de Madrid. Pliego para el Concurso entre arquitectos nacionales y extranjeros. Est. Tip. de la Bolsa. Madrid, 1903; C.M., n.º 5. 15-III-1904; *El Casino de Madrid*, por Miguel Medina. Alrededor del Mundo. 14-I-1918; *Pasado, presente y futuro del Casino de Madrid*, por José Paz Maroto. Imp. Magerit. S.A. Madrid, 1965; véase ANASAGASTI, Teodoro (*Luis Esteve*); SAINZ DE LOS TERREROS, Luis; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro...
- CASINO: *Militar en la Gran Vía*. C.M., n.º 4. 1915.
- CASTELLANOS, Santiago; REPULLÉS, Enrique M.ª: *Biografía y obras arquitectónicas de Rodríguez Ayuso*. Madrid, 1892.
- CASTILLO-OLIVARES, M.ª Dolores Antigüedad del: *Juan de Villanueva, arquitecto de José Bonaparte*. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». C.S.I.C. Ed. Alpuerto. Madrid, 1991. Págs. 42-47.
- CASTRO, Carmen: *¿Cómo deben ser las viviendas?* A., n.º 99. Marzo, 1967. Págs. 51-53;
- *El funcionalismo de las antiguas casas del barrio (Barrio de Alfonso XII, Madrid)*. A., n.º 100. Abril, 1967. Págs. 34-38;
 - *Los museos madrileños*. A., n.º 121. Enero, 1969. Págs. 67-70;
 - *Sobre el neomudejar en EXCO*. A., n.º 137. Mayo, 1970. Págs. 62-65;
 - *La Plaza de Colón*. A., n.º 147. Marzo, 1971. Págs. 56-57;
 - *Los arquitectos critican sus propias obras: Miguel Fisac (Edificio IBM y Laboratorios Jorba en Madrid)*. A., n.º 151. Julio, 1971. Págs. 44-49;
 - *Los arquitectos critican sus propias obras: Antonio Fernández Alba (Nuevo Carmelo de Salamanca)*. A., n.º 152. Agosto, 1971. Págs. 52-58;
 - *Los arquitectos critican sus propias obras: Francisco de Inza (Fábrica en Segovia)*. A., n.º 153. Septiembre, 1971. Págs. 53-58;
 - *Los arquitectos critican sus propias obras: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún (Obras hechas para Huarte)*. A., n.º 154. Octubre, 1971. Págs. 25-30;
 - *Los arquitectos critican sus propias obras: Fernando García Mercadal*. A., n.º 156. Diciembre, 1971. Págs. 33-39;
 - *José Miguel Prada Poole*. A., n.º 157. Enero, 1972. Págs. 23-28;
 - *En busca de una arquitectura válida para el siglo XX-XXI (Mesa redonda: R. Puig, J. Seguí, E. Hernández, L. González Sterling, F. Cabrero)*. A., n.º 161. Mayo, 1972. Págs. 22-54;
 - *Conversación con el Director General de Urbanismo*. A., n.º 162. Junio, 1972. Págs. 3-8;
 - *Emilio Pérez Piñero*. A., n.º 163-164. Julio-agosto, 1972. Págs. 25-28;
 - *Conversaciones sobre la Ciudad Universitaria de Madrid*. A., n.º 163-164. Julio-agosto, 1972. Págs. 58-67;
 - *Ricardo Urgoiti, doctor arquitecto*. A., n.º 166. Octubre, 1972. Págs. I-IV;
 - *Francisco de Asís Cabrero*. A., n.º 172. Abril, 1973. Págs. 5-9;
 - *Hablando con Luis Blanco Soler*. A., n.º 173. Mayo, 1973. Págs. 6-10;
 - *Salvador Pérez Arroyo (Prefabricación)*. A., n.º 174. Junio, 1973. Págs. 8-12;
 - *Francisco Javier Carvajal Ferrer*. A., n.º 176. Agosto, 1973. Págs. 2-10.
- CAZURRO, Manuel: *El Museo de Historia Natural*. España Moderna. Marzo, 1896. Págs. 64-80.
- CEMENTERIO de la Sacramental de San Nicolás. S.P.E., n.º 43. 27-X-1839. Págs. 343-344.
- CEMENTERIOS en Madrid. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1977.
- CENTRO Cívico «La Vaguada» (Concurso de ideas). A., n.º 227. Noviembre-diciembre, 1980.
- CENTRO Comercial «La Vaguada» (Madrid-2). (José Angel Rodrigo, César Manrique). P.C. Noviembre-diciembre, 1983; *Téc. de la Const.*, n.º 19. Diciembre, 1983.
- CENTRO Nacional de Promoción Profesional y Social. (Fernando Moreno Barberá). T.A., n.º 174. 1973; A., n.º 185. Mayo, 1974.
- CENTRO «Princesa». I.C. Diciembre, 1968.
- CERVERA SARDÁ, Rosa: *El hierro en la arquitectura madrileña del siglo XIX*. Tesis Doctoral dirigida por Pedro Navascués. Madrid, 1988.
- CINES. Véanse AA.VV.; PÉREZ ROJAS, J.; URRUTIA NÚÑEZ, A.
- CIUDAD Instantánea (J.M. de la Prada Poole). A., enero, 1972; *Encuentros 1972. Pamplona*, por Angel Farinos. A., julio-agosto, 1972.
- CIUDAD UNIVERSITARIA: *La Ciudad Universitaria de Madrid: notas críticas*, por Javier Luque López. Opusculo del autor. Madrid, 1931;
- *La Ciudad Universitaria de Madrid*. N.F. Año II. 1935; R.N.A., n.º 6. Junio, 1941; R.N.A., n.º 7. Julio, 1941;
 - *Urbanización de la Ciudad Universitaria*. R.O.P., n.º 2.674. 1935 y ss.;
 - *Esquema del trabajo realizado por el Ministerio de Educación Nacional sobre las ruinas heroicas*. Imp. Samarán. Madrid, 1942;
 - *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Ed. Secretaría de la Junta de la Ciudad Universitaria. Madrid, 1947;
 - Enrique PARDO CANALIS: *La Ciudad Universitaria*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1959 y 1970; *Ciudad Universitaria*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1980;
 - *L'Université de Madrid*, por Theodore Reinach. Librairie Hachette et Cia. París, 1980;
 - *Relato arquitectónico-urbanístico de la Ciudad Universitaria de Madrid*. C.A.U., n.º 10. 1981. Págs. 42-47;
 - *La Ciudad Universitaria. Génesis y realización*, por Pilar CHIAS. Ed. Universidad Complutense. Madrid, 1986;
 - *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Ed. C.O.A.M. Universidad Complutense. Madrid, 1988;

- *Facultad de Filosofía y Letras*. (Agustín AGUIRRE LÓPEZ). A., n.º 2. Marzo-abril, 1935; R.N.A., n.º 7. Julio, 1941;
- *Facultad de Farmacia*. (Agustín AGUIRRE). R.N.A., n.º 7. Julio, 1941;
- *Facultad de Derecho*. (Agustín AGUIRRE). R.N.A., n.º 183. Marzo, 1957;
- *Facultad de Geografía e Historia (Filosofía «B»)* (Agustín AGUIRRE). I.C. Diciembre, 1966;
- *Facultad de Sociología*. (Véase FISAC SERNA, Miguel);
- *Facultad de Ciencias, Facultad de Medicina y Facultad de Odontología*. (Miguel de los SANTOS). R.N.A., n.º 6 y 7. Junio y julio, 1941;
- *Facultad de Ciencias de la Información*. (J. CASTAÑÓN, J.M. LAGUNA). T.A. Julio, 1974; J.A. Septiembre, 1974; E.I. Octubre, 1977;
- *Escuela de Arquitectura*. (Pascual BRAVO SANFELIU). A., n.º 174. Octubre, 1933; NN.FF. Año II. N.º 6. 1935; R.N.A., n.º 6. Junio, 1941; R.N.A., n.º 20. Agosto, 1943; C. Y R., n.º 71. 1952;
- *Escuela de Ingenieros de Montes*. (Véase BIDAGOR LASARTE, Pedro);
- *Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*. (Luis LAORGA, José LÓPEZ ZANÓN). A., n.º 59. Noviembre, 1963 y n.º 142. Octubre, 1970; R.O.P., n.º 3.013. Mayo, 1966; I.C. Mayo, 1969;
- *Escuela de Ingenieros de Telecomunicaciones*. (Véase CARVAJAL, Javier y GARCÍA DE PAREDES, José M.ª);
- *Hospital Clínico*. (Agustín AGUIRRE, Pascual BRAVO, Miguel de los SANTOS). R.N.A., n.º 7. Julio, 1941;
- *Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas (actual Presidencia de Gobierno)*. (José AZPIROZ AZPIROZ). R.N.A., n.º 148. Abril, 1954;
- *Museo de América*. (Véase MOYA BLANCO, Luis);
- *Museo Español de Arte Contemporáneo*. (Jaime LÓPEZ DE ASIAIN, Angel DÍAZ DOMÍNGUEZ). N.F. Octubre, 1969; A., n.º 132. Diciembre, 1969; B.A. Agosto-septiembre, 1975;
- *Centro de Restauraciones Artísticas*. (Véase HIGUERAS DÍAZ, Fernando);
- COLEGIOS MAYORES: *La Universidad Complutense y los Colegios Mayores*, por Antonio Ortiz Muñoz. Imp. Provincial. Madrid, 1960;
- *C.M. Santo Tomás de Aquino («Aquinas»)*. (Véase GARCÍA DE PAREDES, José M.ª);
- *C.M. Jorge Juan*. A., n.º 23. Noviembre, 1960;
- *C.M. San Agustín*. (Véase CABRERO, Francisco);
- *C.M. San Juan Evangelista*. H.A. Julio-agosto, 1968;
- *C.M. Chaminade*. (Véase MOYA BLANCO, Luis);
- *C.M. Jaime del Amo*. (Véase BLANCO SOLER, Luis);
- *C.M. Santa Mónica*. A. Mayo, 1970;
- *C.M. Espíritu Santo*. (Véase VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón);
- *C.M. Elías Ahuja*. C.A., n.º 78. 1970;
- *C.M. César Carlos*. (Véase SOTA MARTÍNEZ, Alejandro de la);
- *C.M. Brasileño. Casa do Brasil*. Folleto editado con motivo de su inauguración. Madrid, 1962;
- *C.M. Chino («Siao Sin»)*. H.A. Julio-agosto, 1969; I.C. Abril, 1970; A., n.º 180. Diciembre, 1973;
- *C.M. Argentino («Nuestra Señora de Luján»)*. T.A., n.º 137. 1970.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio: *J.A. Coderch, 1945-1976*. Ed. Xarait. Madrid, 1978;
- *Coderch de Sentmenat, conversaciones, conversaciones*, por Enric Soria Badía. Ed. Blume. Barcelona, 1979;
- *Coderch de Sentmenat*. Catálogo Expo. M.E.A.C. Madrid, 1980;
- *José A. Coderch*. Catálogo Expo. Coop. Arquitectos Jordi Capel. Barcelona, 1988;
- *J.A. Coderch de Sentmenat, 1913-1984*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989;
- *J.A. Coderch*. A., n.º 268. Septiembre-octubre, 1987;
- *No son genios lo que necesitamos ahora*, por J.A. Coderch. A., n.º 38. Febrero, 1962. Págs. 21-26;
- *Albergue en Navacerrada*. R.N.A., n.º 128. Agosto, 1952;
- *Vivienda unifamiliar en Madrid. (Colab. con Manuel Valls Verges)*. R.N.A., n.º 202. Octubre, 1958;
- *Casa Entrecanales en Somosaguas*. A., n.º 107. Noviembre, 1967;
- *Edificio «Girasol»*. H.A. Enero-febrero, 1967; A., n.º 107. Noviembre, 1967 (Sesión de Crítica de Arquitectura); C.A., n.º 68-69. 1967; L'Architecture D'Aujourd'Hui. N.º 139. 1968 y n.º 177. 1975; DOMUS. Abril, 1968; AUCA. N.º 14. 1969; Architecture Zahranici. Agosto, 1969; N.F. Junio de 1970 y noviembre de 1974; A.B., n.º 11. Enero, 1976; A + U., n.º 62. Febrero, 1976.
- COLEGIO Alemán. A., n.º 35. Noviembre, 1961.
- COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio (Conde de Polentinos): *La Ermita de San Antonio de la Florida*. B.S.E.E. 1.ª Trim. Marzo, 1941. Págs. 59-61.
- COMPLEJO «Villamagna» en *La Castellana*. I.C. Noviembre, 1970; L'Architecture Française. Janvier-février, 1971; T.A. Julio-agosto, 1972.
- CONTRERAS CAMARGO, E.: *Del Corral de la Pacheca al Teatro Español*. B. Y N., n.º 495. 1900.
- CORRAL, José del: *Los cementerios de los Sacramentales*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1954;
- *Madrid es así. Iglesias y conventos madrileños*. Ed. Servicio Comercial del Libro. Madrid, 1955;
- *San Francisco el Grande*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1956;
- *El Palacio de Abrantes (1652-1968)*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1968;
- *Las casas de la Villa de Madrid*. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1970;
- *El Casino de la reina*. V.M., n.º 35-36. 1972. Págs. 17-22.
- CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio: *Club Náutico en S. Juan (Madrid)*. A., n.º 28. Abril, 1961;
- *Nueva Galería Theo*. A., n.º 191. Noviembre, 1974;
- *Viviendas en Parque Conde de Orgaz*. (Colab. con Antonio Caveró). A., n.º 213. Julio-agosto, 1978;
- *Casa Corrales en Aravaca*. A., n.º 229. Marzo-abril, 1981;

- Véase GARCÍA DE PAREDES, J.M.; VÁZQUEZ MOLEZÚN, R.
- CUBAS Y GONZÁLEZ MONTES, Francisco de: *Algunas consideraciones generales sobre la Arquitectura*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1870;
- *El Marqués de Cubas. Necrología*. A. Y C., n.º 46. 1899; R.A., n.º 2. XXVI. 1899. Págs. 13-15;
- *Don Francisco de Cubas (1826-1899)*, por Manuel Lorente. R.N.A., n.º 81. Septiembre, 1948;
- *La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)*, por Pedro Navascués. V.M., n.º 34. 1972. Págs. 19-31;
- *Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva y el Marqués de Cubas: tres grandes arquitectos y personajes del urbanismo madrileño*, por Fernando Chueca. A.I.E.M. XXVII. 1989. 149-159;
- *Museo Antropológico (Etnológico)*. I.E.A. XVII, XVIII, XIX. 1875; *Reseña del Museo Antropológico del Doctor Velasco*. Imp. Aguado. Madrid, 1875;
- *Asilo de Huérfanos*. I.E.A. XXXVIII. 8-X-1882;
- *Catedral de la Almudena*. I.E.A. XII. 30-III-1888 y VIII. 28-II-1895; *La nueva catedral de Nuestra Señora de la Almudena*, por Enrique M.^a Repullés. Tip. Artística. Madrid, 1916; Véase CHUECA GOITIA, Fernando;
- *Iglesia de Santa Cruz*. I.E.A. 27-I-1889; *Biografía de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid*, por Lorenzo Niño Azcona. Imp. Juan Bravo. Madrid, 1955;
- *Panteón Duques Fernán Núñez*. I.E.A. XL. 30-X-1980.
- CUBILES, Silvia: *El Palacio del Marqués de Casa Riera*. Ed. Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992. Madrid, 1990.
- CUENCA, Carlos Luis: *Nuevo Seminario Conciliar*. I.E.A., n.º 40. 1906. Pág. 250;
- *El Hotel Ritz*. I.E.A., n.º 20. 1910. Págs. 310-311.
- CHAULIE, Dionisio: *Casas de Madrid. Apuntes sociales de la Villa y Corte*. Madrid, 1884.
- CHICOTE Y RIEGO, César: *La vivienda insalubre en Madrid*. Madrid, 1914.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Iglesia de la Almudena. Concurso Nacional de Arquitectura. Anteproyecto de terminación*. (Colab. con Carlos Sidro de la Puerta). R.N.A., n.º 36. Diciembre, 1944. Págs. 414-425; *La solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena*, por Enrique Lafuente Ferrari. Arte Español. XV. 1945;
- *Trascendencia que tiene para el Gran Madrid la Catedral de la Almudena*. G.M., n.º 3. 1948. Págs. 29-34;
- *Juan Miguel de Inclán Valdés (1774-1852)*. R.N.A., n.º 87. 1949. Págs. 137-140;
- *José Bonaparte y Madrid*. V.M., n.º 6. 1958. Págs. 46-52;
- *El Museo del Prado*. Madrid, 1952.
- *Concurso de Ordenación del Centro Comercial de Madrid (Azca)*. R.N.A., n.º 161. Mayo, 1955. Págs. 40-44;
- *Ampliación del Museo del Prado*. (Colab. con Manuel Lorente Junquera). R.N.A., n.º 178. Octubre, 1956. Págs. 17-19;
- *La Fundación Lázaro Galdeano*. R.N.A., n.º 202. Octubre, 1958. Págs. 15-20;
- *Goya, los arquitectos y la arquitectura de su tiempo*. V.M., n.º 17. 1960. Págs. 39-47;
- *Reconstrucción de la Casa de las Siete Chimeneas*. (Colab. con José Antonio Domínguez Salazar). A., n.º 66. Junio, 1964. Págs. 17-21;
- *Pasado, presente y futuro del Puente de Toledo*. A., n.º 70. Octubre, 1964. Págs. 49-57;
- *El Barrio Griego (Alfonso XII)*. A., n.º 100. Abril, 1967. Págs. 32-33;
- *Hospital General de Madrid*. B.R.A.H. CLXIV. 1969;
- *Varia neoclásica*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1973; Academia. N.º 36. 1973;
- *El Palacio de Cristal*. B.A., n.º 47. 1975. Págs. 25-27;
- *El Palacio del Senado*. En AA.VV.: *El Palacio del Senado*. Ed. Senado. Madrid, 1980;
- *Goya y los arquitectos de su tiempo*. A.I.E.M. XXI. 1984. Págs. 45-51;
- *Agustín Aguirre, un arquitecto malogrado*. Academia. N.º 64. 1.º Sem. 1987. Págs. 97-109;
- *Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva y el Marqués de Cubas: tres grandes arquitectos y personajes del urbanismo madrileño*. A.I.E.M. XXVII. 1989. Págs. 149-159;
- *Luis Moya Blanco, in memoriam*. Atlántida. N.º 2. 1990.
- CHUECA GOITIA, Fernando; MIGUEL, Carlos de: *La vida y obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949.
- DESCRIPCIÓN de los ornatos y festejos públicos con que Madrid ha recibido a su amado... señor Don Fernando VII el día 13 de Mayo de 1814. Imp. Repullés. Madrid, 1814.
- DESCRIPCIÓN del Catafalco erigido en la iglesia del Real Monasterio de San Gerónimo de esta Corte. Por disposición de la Diputación permanente de la Grandeza de España para las Exequias que hizo la Clase por el alma del Señor Don Fernando VII (q.e.g.e.), el día 6 de octubre de 1834. (Valentín de Carderera). Imp. de Don Antonio Mateis Muñoz. Madrid, 1835.
- DIANA, M. J.: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*. Imp. Nacional. Madrid, 1850.
- DÍAZ LANGA, Joaquín: *Depuración político-social de arquitectos*. A., n.º 204-205. 1977.
- DÍAZ Y PÉREZ, Nicolás: *Noticia acerca del anteproyecto de la Exposición Universal de Madrid para 1874*. Imp. de M. G. Villeger. Madrid, 1872.
- DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina: *Apuntes sobre el problema de la vivienda obrera en el Madrid de la Segunda mitad del siglo XIX*. A.I.E.M. T. XVII. 1980. Págs. 391-407.
- DOMÍNGUEZ ESTEBAN, Martín: *El arquitecto Martín Domínguez*, por Mariano García Morales. A., n.º 143. Noviembre, 1970. Véase ARNICHES MOLTO, Carlos.
- DOMÍNGUEZ SALAZAR, José Antonio: *La arquitectura moderna en su evolución y tendencias actuales*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1978;

- *La arquitectura de la Banca en su evolución histórica*. Academia. N.º 58. 1.º Sem. 1984. Págs. 101-122;
- *Viviendas «Banco Urquijo»*. R.N.A. Junio de 1947 y enero de 1949;
- *Banco Urquijo en Plaza del Rey (Ministerio de Cultura)*. (Colab. con J.A. y Manuel Domínguez Urquijo). ON. N.º 27. 1981; I.C. Enero-febrero, 1983. Véase GUTIÉRREZ SOTO, L; MOYA BLANCO, Luis.
- DONOSO CORTES, R.; MESONERO ROMANOS, R.: *Las casas en que vivió don Ramón de Mesonero Romanos*. V.M., n.º 60. 1978.
- DURÁN SALGADO, Miguel: *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. Estudio preliminar y catálogo*. Museo de Arte Moderno. Madrid, 1935.
- ECHAIDE ITARTE, Rafael: Obras en colab. con César ORTIZ-ECHAGÜE.
- *César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide*, por Luis Núñez Ladeveze. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1973;
- *Rafael Echaide y César Ortiz-Echagüe*. A., n.º 61. Enero, 1964. (Monográfico dedicado a sus obras);
- *Sucursal Banco Popular en Gran Vía, 67 (transformada)*. A., n.º 4. Abril, 1959;
- *Edificios SEAT*. (Colab. con M. Barbero y R. de la Joya). A., n.º 94. Octubre, 1966;
- *Colegio Retamar en Pozuelo de Alarcón*. A., n.º 142. Octubre, 1970.
- EDIFICIO «Ameribank». T.A. Mayo, 1973.
- EDIFICIO «Assurances Generales de France» en Avda. de América-M30. *La obra de Andraut, Parat, Guvan. Mur Vivant* n.º 54. 1979; I.C. Mayo, 1982.
- EDIFICIO «Cristalería Española» (Azca). Obras. N.º 131. 1978; P.C., n.º 29. 1978.
- EDIFICIO «Cuzco IV». T.A. Julio-agosto, 1979; I.C. Diciembre, 1979.
- EDIFICIO «Gran Peña» en la Gran Vía. C.M., n.º 6. 1914 y 6-7. 1915.
- EDIFICIO «La Caixa» en Paseo de la Castellana. T.A. Mayo, 1979; I.C. Octubre, 1980.
- EDIFICIOS para la Institución Libre de Enseñanza. A.C.I., n.º 11. 10-VI-1884 y n.º 12. 25-VI-1884.
- EDIFICIOS RTVE. *Casa de la Radio en Prado del Rey*. T.A. Febrero, 1973; *Torre España*. A. Marzo-abril, 1982; Obras. N.º 144. 1982; P.C., n.º 47. Mayo-junio, 1982.
- EMBAJADA de Alemania. I.C. Enero-febrero, 1967; A., n.º 101. Mayo, 1967; T.A. junio, 1967.
- EMBAJADA de U.S.A. R.O.P., n.º 2.871. Julio, 1954; R.N.A., Junio, 1955; *La Technique des Travaux*. Janvier-février, 1956.
- ENRIQUEZ Y FERRER, Francisco: *Originalidad de la arquitectura árabe*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1859.
- EQUIPO 41: *Las corralas de Madrid*. Boden. N.º 3. 1977. Págs. 28-49.
- ESCUELA de Arquitectura. Creación de la Escuela en 1844: *Real Decreto, Ordenes y Reglamento para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando*. Imp. Nacional. Madrid, 1845; *Reglamento de la Escuela Especial de Arquitectura, aprobado por S.M., en 8 de enero de 1850*. Imp. de Santos Compagni. Madrid, 1850... Para la nueva Escuela, véase BRAVO SANFELIU, Pascual, Ciudad Universitaria, LÓPEZ OTERO, Modesto.
- ESTACIÓN DE ATOCHA. Véase PALACIO Y ELISAGUE, Alberto de; MONEO VALLES, J.R.
- ESTACIÓN DE DELICIAS. R.O.P., n.º 21. 1879; I.E.A. XIII. 8-IV-1880; *Madrid-Delicias: historia de una estación*. Ed. Fundación de Ferrocarriles Españoles. Madrid, 1986.
- ESTACIÓN DEL NORTE. R.O.P., n.º 11. 1880; I.E.A. XXIX. 8-VIII-1882. Trenes. Primavera, 1941.
- ESTACIÓN ferroviaria Madrid-Chamartín. Estructura. N.º 4. 1973; Architecture. N.º 398. Septiembre, 1976; I. C. Noviembre, 1976; *Chamartín y su incidencia en la zona norte de Madrid*, por Alberto Humanes, en AA.VV.: *Las estaciones ferroviarias de Madrid*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1980. Véase VÁZQUEZ MOLEZÚN, R.
- ESTADO demostrativo de las fincas y habitaciones existentes en el término municipal de Madrid en 1 de diciembre de 1895 y clasificación de los habitantes según el empadronamiento general de la misma fecha. Madrid, 1896.
- EXPOSICIÓN de los festejos públicos que la m.n.l.i.c. y m.h. villa de Madrid tiene dispuestos para solemnizar el agosto enlace de S.M. la Reina Isabel II, y de la Serma. Sra. Infanta Doña María Luisa Fernanda, con sus augustos primos SS.AA.RR. el Infante D. Francisco de Asís y María, Duque de Cádiz y el Duque de Montpensier. Imp., Librería y Fundación de M. Rivadeneyra. Madrid, 1846.
- EXPOSICIÓN... de los festejos y regocijos públicos que la m.n.m.l.i.c. y m.h. villa de Madrid tiene dispuestos para solemnizar el agosto enlace del Rey N.S. Don Fernando VII con la serenísima Señora Princesa Doña María Cristina de Borbón. Imp. de J. Sancha. Madrid, 1829.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *La Alameda de Osuna*. R.B.A.M.A. III. 1926. Págs. 56-66;
- *La Casa de la Real Academia de San Fernando*. R.B.A.M.A.: XXIX. Enero, 1931. Págs. 36-40.
- FEDUCHI BENLLIURE, Javier: Véase MARTÍNEZ-FEDUCHI BENLLIURE, Javier. (Apellido simplificado por el mismo arquitecto).
- FEDUCHI RUIZ, Luis: Véase MARTÍNEZ-FEDUCHI RUIZ, Luis.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *Antonio Fernández Alba, arquitecto. 1957-67*, por J.D. Fullaondo. Ed. Alfaguara. Madrid, 1967;
- *Antonio Fernández Alba*, por Santiago Amón. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972;
- *Antonio Fernández Alba, arquitecto*. Ed. Xarait. Madrid, 1981;
- *La crisis de la arquitectura española. 1939-1972*, por Antonio Fernández Alba. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1972;
- *Arquitectura 1970-1980: la forma sin rostro o el retor-*

- no de lo reprimido, por A. Fernández Alba. C.A.U. mayo, 1982. Págs. 51-64;
- Neoclasicismo y postmodernidad, por A. Fernández Alba. Ed. H. Blume. Madrid, 1983;
 - *Velada memoria. De las intenciones del enigma en el arte y la arquitectura*, por A. Fernández Alba. Madrid, 1990;
 - *Antonio Fernández Alba*. Catálogo Expo. Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla, 1973;
 - *Fernández Alba en la cultura arquitectónica española*. Sumarios. N.º 29. Buenos Aires, 1979;
 - *Antonio Fernández Alba*. Catálogo Expo. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1980;
 - *Antonio Fernández Alba*. A. Noviembre y diciembre de 1965;
 - *Antonio Fernández Alba*. N.F. Abril, junio, julio y agosto de 1967, septiembre de 1970, junio de 1973 y febrero de 1975;
 - *Antonio Fernández Alba*. T.A. Agosto, 1968;
 - *Antonio Fernández Alba*. E.I., n.º 18 de 1980 y n.º 23 de 1981;
 - *Frank Lloyd Wright, 90 años*, por A. Fernández Alba. Acento Cultural. Enero, 1959;
 - *Ha muerto Frank Lloyd Wright*, por A. Fernández Alba. A. Mayo, 1959;
 - *La obra del arquitecto Alvar Aalto*, por A. Fernández Alba. A. enero, 1960;
 - *La obra del arquitecto finlandés Alvar Aalto*, por A. Fernández Alba. Acento Cultural. Enero-febrero, 1960;
 - *El espacio sagrado de la problemática religiosa contemporánea*. A. N.º 17. Mayo, 1960. Págs. 7-8;
 - *Los arquitectos critican sus propias obras*. *Antonio Fernández Alba*. A. Agosto, 1971;
 - *Sobre Kahn*, por A. Fernández Alba. A.B. Enero-junio, 1982;
 - *Conversación con Antonio Fernández Alba*, por Francisco Calvo Serraller. A. Marzo-abril, 1980;
 - *Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura*. (Geometría del recuerdo y proyecto del lugar) por A. Fernández Alba. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1989;
 - *Edificio de apartamentos en calle Martín de los Heros*. A. Junio, 1959; I.C. Marzo, 1960; L'Architecture D'Aujourd'Hui. Février, 1966; N.F. Agosto, 1967; T.A. Agosto, 1968;
 - *Edificio de viviendas en calle Hilarión Eslava*. A. Octubre, 1961; H.A. Mayo-junio, 1961;
 - *Colegio Nuestra Señora Santa María*. A. Mayo, 1962; T.A., n.º 37. 1962; I.C. Enero-febrero, 1963;
 - *Sucursal del Fondo de Cultura Económica*. A. Marzo, 1964; A. Diciembre, 1965;
 - *Casa Martín Chirino*. A. Diciembre, 1965;
 - *Colegio Monfort*. A. Diciembre, 1965; T.A., n.º 81. 1966; I.C. Abril, 1967;
 - *Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica*. (Colab. con J.L. Fernández del Amo). A. Diciembre, 1965;
 - *Anteproyecto para el Banco de Bilbao (Azca)*. L'Architecture D'Aujourd'Hui. Décembre, 1971/janvier, 1972; A. Enero-febrero, 1981;
 - *Restauración del Observatorio Astronómico*. A. Septiembre-octubre, 1980; *El Observatorio Astronómico de Madrid*, por A. Fernández Alba. Ed. Xarait. Madrid, 1979;
 - *Centro de Datos del Instituto Geográfico Nacional*. A. Marzo-abril, 1981;
 - *Rehabilitación del Antiguo Hospital Provincial — Centro de Arte «Reina Sofía» — (1.ª fase)*. BIA. Noviembre, 1983-84;
 - *Rehabilitación Pabellón Villanueva en Jardín Botánico*. En *Jardines clásicos madrileños*. Catálogo Expo. Madrid, 1981; P.C., n.º 47. 1982;
 - *Servicios Funerarios*. V.M., n.º 82. 1984; *Architecture D'Aujourd'Hui*. N.º 246. 1986;
 - *Facultad de Derecho*. En *La nueva arquitectura de la Universidad Autónoma en Cantoblanco (Madrid)*, por Angel Urrutia Núñez. Anu. Dep. Hist. Teor. Arte. Vol. II, 1990.
- FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio : *Iglesias nuevas en España*. Ed. La Polígrafa. Barcelona, 1963;
- *Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa*. A., n.º 73. Enero, 1965. Págs. 43-48.
- FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo: *José Yarnoz Larrosa, ensayo*. A., n.º 2. 1925. Págs. 29-39;
- *Obras completas: trazado de ciudades*. Ed. Otto Czekelius. Madrid, 1932;
 - *Edificios recientes del arquitecto Gustavo Fernández Balbuena*. A., n.º 107. Marzo, 1928. Págs. 86-98.
- FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto: *Los rascacielos americanos*. A., n.º 34. 1922. Págs. 41-64.
- FERNÁNDEZ CASADO, Carlos: *La arquitectura del ingeniero*. Madrid, 1975;
- *Homenaje póstumo*. Academia. N.º 66. 1.ª Sem. 1988;
 - *La estructura del Estadio Bernabeu*. R.N.A. Junio, 1955;
 - *Estructura de Torres Blancas*. I.C. Diciembre, 1970;
 - *Pasado, presente y futuro del Puente de Toledo*. A. Octubre, 1964;
 - *Paso elevado de Cuatro Caminos*. A. Julio, 1970;
 - *Félix Huarte. Estructuras*. A. Octubre, 1971.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A.: *Juan de Madrazo y sus obras*. R.A., n.º 3. 1900. Págs. 31-37.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel: *La nueva Bolsa de Bruselas y la que se empieza a edificar en Madrid*. I.E.A., n.º 14. 15-III-1884;
- *Angel Fernández de los Ríos*, por Octavio Picón. I.E.A. XXIV. Junio, 1880. Págs. 423-427;
 - *Angel Fernández de los Ríos o la problemática urbana de un político de los años 70*, por Pedro Navascués. Actas del coloquio sobre «Agenciação de 70». Centro de Estudos do Século XIX. Lisboa. Octubre, 1971;
 - *Necrópolis de Madrid*. A.C.I. II. 1877. Pág. 133; Véase FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A. en *Sobre los Estudios Generales*.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: *Fernández del Amo. Arquitectura 1942-1982*. Catálogo Expo. Museo Español de Arte Contemporáneo. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983;
- *Nuevo pueblo de Belvis del Jarama*. R.N.A. Julio, 1955;

- *Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica*. (Colab. con A. Fernández Alba). A. Diciembre, 1965;
- *Complejo parroquial Nuestra Señora de la Luz*. A. Marzo, 1972;
- *Abstracción y figuración en la obra de José Luis Fernández del Amo*, por Juan Miguel Hernández de León. A. Noviembre-diciembre, 1983.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Angel Luis: *El Teatro Real de Madrid, «opus interruptus»*. A. Septiembre-octubre, 1983;
- *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Ed. El Avapies. Madrid, 1988.
- *El edificio de la Telefónica*. (Colab. con P. Navascués y otros). Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1984.
- FERNÁNDEZ-SHAW ITURRALDE, Casto: *Casto Fernández-Shaw*, por Félix Cabrero Garrido. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1980; A., n.º 189. Septiembre, 1974. (Monográfico sobre su obra);
- *Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw*. H.A. Mayo-junio, 1967;
- *Fernández-Shaw, arquitecto futurista*. N.F., n.º 38. Marzo, 1969;
- *Gasolinera en Alberto Aguilera*. A., n.º 203. 1977;
- *Edificio Colisevm*. N.F., n.º 45. Octubre, 1969; *Los cinematógrafos de la Gran Vía*, por Angel Urrutia Núñez. Establecimientos Tradicionales Madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria. Madrid, 1984;
- *Mercado de San Fernando. El Mercado de San Fernando y las Galerías Piquer*, por Angel Urrutia Núñez. Establecimientos Tradicionales Madrileños. Del Centro a las Rondas. Vol. III. Madrid, 1982. Véase OTAMENDI, Familia.
- FERRÁNDIZ, José: *San Francisco el Grande*. R.B.A.M.A., n.º 11. Julio, 1926. Págs. 366-371.
- FERRERO LLUSIA, Javier: *Nuevos mercados madrileños*. A., n.º 4. 1935;
- *Los nuevos Mercados Centrales de Madrid*. C.M., n.º 10. 1935;
- *Mercado Central de Pescados*. A. Junio de 1935 y enero de 1936; *El Mercado Central de Pescados*, por Angel Urrutia Núñez. Establecimientos Tradicionales Madrileños. Vol. II. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1981; *Rehabilitación como Centro Comercial «Puerta de Toledo»*. (R. Aroca, M. Domínguez y J. Peñalba). El Croquis. N.º 26. 1986;
- *Mercado de Olavide*. C.M. Abril, 1935; A. Octubre, 1974; C.A.U. Septiembre-octubre, 1975; *Monográfico Olavide*. C.S.C.A., n.º 21. 1974; *El Mercado de Olavide*, por Angel Urrutia Núñez. Comercio e Industria. N.º 13. Abril 1981 (reproducido en Establecimientos Tradicionales Madrileños. Vol. V. Ed. Cámara de Comercio e Industria. Madrid, 1985);
- *Viaducto*. (Colab. con los ingenieros José Juan Aracil y Luis Aldaz Muguiru). R.O.P. Enero, febrero, marzo, agosto de 1933; A. Junio, 1933; C.M. Diciembre de 1932 y septiembre de 1935; C.A.U., n.º 33. 1975; *El Viaducto y lo demás*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1976;
- *El arquitecto Javier Ferrero*, por M.ª Encarnación Casas Ramos. V.M., n.º 86. 1985.
- FERRERO, Luis: *Reformas en el Teatro Real. Presupuestos. Memoria*. Madrid, 1910.
- FISAC SERNA, Miguel: *Fisac*, por Juan Daniel Fullaondo. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972;
- *La arquitectura de Miguel Fisac*, por M.ª Cruz Morales Saro. Ed. C.O.A.C.R. Ciudad Real, 1979;
- *Miguel Fisac*. N.F. Abril y junio de 1969; A., n.º 241. Marzo-abril, 1983. (Monográfico sobre su obra);
- *La Molécula Urbana*, por Miguel Fisac. Madrid, 1969;
- *Mi estética es mi ética*, por M. Fisac. Ciudad Real, 1982;
- *Las tendencias estéticas actuales*, por M. Fisac. B.D.G.A., n.º 9. 1948;
- *Lo clásico y lo español*, por M. Fisac. R.N.A., n.º 78. Junio, 1948;
- *Notas sobre arquitectura sueca*, por M. Fisac. B.D.G.A., n.º 14. Abril, 1950.
- *Reflexiones de Miguel Fisac*. I.C. Diciembre, 1955; A., n.º 99. Marzo, 1967, n.º 151. Julio 1971 y n.º 161. Mayo, 1972;
- *Librería C.S.I.C.* R.N.A., n.º 108. Diciembre, 1950;
- *Instituto de Optica «Daza Valdés»*. R.N.A., n.º 102. Junio, 1950;
- *Centro «Ramón y Cajal»*. R.N.A., n.º 175. Junio, 1956;
- *Centro de Formación del Profesorado de Enseñanza Laboral —actual Facultad de Sociología—*. R.N.A., n.º 203. Noviembre, 1958;
- *Edificio «Vega»*. T.A., n.º 90. 1966; I.C. Noviembre, 1967;
- *Centro de Estudios Hidrográficos*. I.C. Enero-febrero, 1964;
- *Oficinas IBM*. A. Julio de 1969 y julio de 1971; H.A. Julio, 1969; *Fassaden*, por Julius Hoffmann. Stuttgart, 1973;
- *Laboratorios JORBA*. A. Julio de 1969 y julio de 1971;
- *Arquitectura Religiosa*: M. Fisac: *Buscando un nuevo arte sacro*. Trahe Nos. N.º 12. 1957; *Problemas de la arquitectura religiosa actual*. A., n.º 4. Abril, 1959; *Notas sobre mi arquitectura religiosa*. H.A. Marzo-abril, 1965; *Algunas consideraciones sobre el espacio arquitectónico sagrado*. Atlántida. Diciembre, 1967;
- *Las iglesias de Miguel Fisac*, por Adolfo González Amézqueta. H.A. Marzo-abril, 1965;
- *Iglesia del Espíritu Santo. Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C.* Ed. C.S.I.C. Madrid, 1946; *Un templo madrileño y sus artífices (Iglesia del Espíritu Santo)*, por Enrique Lafuente Ferrari. Arte Español. 3.º Trim. 1947; R.N.A., n.º 78. Junio, 1948;
- *Teologado de S. Pedro Mártir (PP. Dominicos) en Alcobendas*. A., n.º 17. Mayo, 1960; Binario. Portugal. Diciembre, 1960;
- *Complejo parroquial de Santa Ana en Moratalaz*. A., n.º 99. Marzo, 1967.
- FLORES GARCÍA, F.: *Las corralas de Madrid*. Mundo gráfico. 10-II-1915.

- FLORES, Carlos: . *En torno a Torres Blancas, proyecto de Sáenz de Oiza*. H.A. Noviembre-diciembre, 1963;
- *Un siglo de arquitectura religiosa*. H.A. Marzo-abril, 1965;
 - *Rodríguez Ayuso y su influencia en la arquitectura madrileña*. H.A., n.º 67. 1966. Págs. 50-63;
 - *Teodoro de Anasagasti y Algán: Enseñanza de la Arquitectura*. A., n.º 240. Enero-febrero, 1983. Págs. 33-36.
- FLOREZ URDAPILLETA, Antonio: *La formación del arquitecto*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1933;
- *Grupos escolares de Antonio Florez Urdapilleta en Madrid (1913-14 y 1923-29). Una propuesta anticipadora*, por Aida Anguiano de Miguel. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Departamento e Historia del Arte «Diego Velázquez». C.S.I.C. Ed. Alpuerto. Madrid, 1991. Págs. 13-21.
- FRONTÓN «Beti-Jai». Adobe. N.º 0. 1976.
- FRONTÓN de Fiesta Alegre. I.E.A. XVIII. 15-X-1892. Pág. 291.
- FORT Y GUYENET, Enrique: *Enrique Fort*, por Ll. Domènech i Montaner. A.A.A.C. 1909;
- *Enrique Fort y Guyenet*, por L. M.ª Cabello Lapiedra. A. Y C., n.º 198. 1909;
 - *Panteón Familia Rodríguez del Llano en el Cementerio de San Justo*. R.A. 1-I-1896; I.E.A. XL. 30-X-1986.
- FUENMAYOR GORDON, P.: *Cárceles de la Villa. Notas para su estudio*. R.B.A.M.A., n.º 69. Enero, 1955. Págs. 75-102. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1958.
- FUENTE, Jesús de la: *El Palacio de Fernán Núñez*. Trens. N.º 23. 1945.
- FULLAONDO Y ERRAZU, Juan Daniel: *Juan Daniel Fullaondo 1961-1971*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1972;
- *Juan Daniel Fullaondo*. El Croquis. N.º 18. 1984;
 - *Arte, arquitectura y todo lo demás*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1972;
 - *Composición de lugar. La arquitectura entre el arte y la ciencia*. Madrid, 1990;
 - *Torres Blancas*, por J.D. Fullaondo. H.A. Noviembre-diciembre, 1963;
 - *La vida breve del Barrio de Alfonso XII*. A., n.º 100. Abril, 1967. Págs. 26-31;
 - *El racionalismo español*. N.F., n.º 33. Octubre, 1968. Págs. 28-30;
 - *La Escuela de Madrid*. A., n.º 118. Octubre, 1968. Págs. 11-23;
 - *Comentarios al Conjunto Dehesa de la Villa*. A., n.º 129. Septiembre, 1969. Págs. 52-56;
 - *Las contradicciones de «La Escuela de Madrid»*. L'Architecture D'Aujourd'Hui. Avril-mai, 1970. Págs. 89-91;
 - *Luz y sombra en la obra de Secundino Zuazo Ugalde*. A., n.º 141. Septiembre, 1970. Págs. 31-45;
 - *Anasagasti, poesía olvidada*. A., n.º 145. Enero, 1971. Págs. 2-11;
 - *Alberto de Palacio Elissague*. N.F., n.º 60-61. Enero-febrero, 1979. Págs. 18-49;
 - *El Capitol. Expresionismo y comunicación*. N.F., n.º 66-67. Julio-agosto, 1971. Págs. 2-40;
 - *Los amores de Nelson (Concurso Centro Cívico «La Vaguada»)*. A., n.º 227. Noviembre-diciembre, 1980. Págs. 26-37;
 - *Temples al aire libre para banda de música*. A., n.º 51. Marzo, 1963; A., n.º 149. Mayo, 1971. (*El Pabellón suizo de Osaka y el arte de la ballesta*, por J.D. Fullaondo); Aujourd'Hui. Octubre de 1963 y février de 1966;
 - *Tienda de muebles H. A.*, n.º 154. Octubre, 1971. Pág. 93;
 - *Unidades sociales de emergencia. Unidades compactas. Proyectos de espacios habitables móviles*. (Colab. con Antonio Fernández Alba). A., n.º 157. Enero, 1972. Págs. 6-22; N.F., n.º 78-79., 1972. Págs. 60-65.
- FUNDACIÓN «Juan March». A. Noviembre de 1970 y febrero-marzo de 1975; I.C. Julio, 1975.
- FUNDACIÓN «RAFAEL LEOZ»: *Redes y ritmos espaciales*, por Rafael Leoz. Madrid, 1969;
- *Rafael Leoz*, por Luis Moya. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1978;
 - *Rafael Leoz*. Catálogo Expo. Homenaje póstumo. Ministerio de Cultura. Madrid, abril-mayo-junio de 1978;
 - *Fundación «Rafael Leoz»*. Boden. N.º 17. Primavera, 1978 (Monográfico);
 - *Arquitectura e industrialización de la construcción*. Ed. Fundación Rafael Leoz. Madrid, 1981...;
 - *Pabellón Ensidesa*. A. Julio, 1970;
 - *Viviendas en Torrejón de Ardoz*. A., n.º 213. Julio-agosto, 1978.
- GALÍNDEZ, Manuel: *Banco de Vizcaya*. C. Y R., n.º 12. 1933.
- GALLEGO RAMOS, Eduardo: *El cemento armado en Madrid. Reconstrucción del Teatro de la Comedia*. C.M., n.º 3. 1916;
- *Las obras del nuevo teatro El Odeón*. C.M., n.º 20. 1916;
 - *La nueva Plaza de Toros de Madrid*. C.M., n.º 5. 1931 y n.º 10. 1931;
 - *La transformación del Rastro*. G.M., n.º 11. 1950.
- GÁNDARA, Jerónimo de la: *¡Gándara! Su influencia en nuestra arquitectura*, por L. Cabello y Aso. R.S.C.A., n.º 6. 1877;
- *Obras en el Cementerio de San Isidro*. M.U. 1866. Pág. 165;
 - *Pabellón Español en la Expo. Universal de París 1867*. Revista de la Exposición Universal de 1867. N.º 1. Abril, 1867 y ss.; R.O.P., n.º 17. Septiembre, 1867; M.U. 1867. Pág. 141;
 - *Fachada del Senado*. Véase CHUECA GOITÍA, Fernando;
 - *Teatro de la Zarzuela*. I.E.A. 15-VIII-1899; I.E.A. LII. 15-XI-1909... *Reforma interior*, por Antonio Vallejo Alvarez y Fernando Ramírez. R.N.A., n.º 181. Enero, 1957; *Construcción y aperturas de teatros madrileños en el siglo XIX*, por C. Simón Palmer. Segismundo. N.º 19-20. 1974. Págs. 85-137; *Arquitectura teatral en Madrid*, por Angel Luis Fernández Muñoz. Ed. Avapiés. Madrid, 1989. Págs. 253-263.
- GARCÍA BARRIUSO, P.: *San Francisco el Grande*. Madrid, 1975.
- GARCÍA DE PAREDES BARREDA, José M.ª: *José M.ª García de paredes*. H.A. Noviembre-diciembre, 1965. (Monográfico dedicado a su obra);

- *Un paseo por la arquitectura de la música*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1986;
- *Homenaje póstumo*. Academia. N.º 70. 1.º Sem. 1990;
- *Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino* —«Aquinas»—. (Colab. con Rafael de la Hoz). R.N.A. 184. Abril, 1957; I.C. Junio-julio, 1957; A., n.º 91. Julio, 1966;
- *Iglesia de Nuestra Señora de los Angeles*. (Colab. con Javier Carvajal). A., n.º 17. Mayo, 1960;
- *Casas Beulas*. A., n.º 45. Septiembre, 1962;
- *Poblado Almendrales*. (Colab. con Javier Carvajal, J.A. Corrales y R. Vázquez Molezún). A., n.º 62. Febrero, 1964;
- *Escuela de Telecomunicación*. (Colab. con Javier Carvajal). A., n.º 79. Julio, 1965;
- *Centro parroquial en Poblado Almendrales*. A., n.º 105. Septiembre, 1967;
- *Edificio de oficinas en Plaza Basílica de la Merced*. A., n.º 143. Noviembre, 1970; Boden. N.º 18. 1978;
- *Auditorio Nacional*. V.M., n.º 82. 1984; Bia. Marzo, 1985;
- *Facultad de Psicología*. En *La nueva arquitectura de la Universidad Autónoma de Cantoblanco (Madrid)*, por Angel Urrutia Núñez. Anu. Dep. Hist. Teor. Arte. Vol. II, 1990.
- GACÍA DE VILLANUEVA, M.: *Origen, épocas y progresos del Teatro Español*. Madrid, 1802.
- GARCÍA DEL CARRIZO, M.G.: *Historia de la Facultad de Medicina de Madrid (1843-1931)*. Tesis Doctoral. U.C.M. Madrid, 1963.
- GARCÍA FRANCO, M.ª Luisa: *Los primeros establecimientos bancarios de la Villa de Madrid*. Comercio e Industria. Noviembre, 1984. Págs. 7-11.
- GARCÍA GUERETA, Ricardo: *El Seminario de Madrid. Memoria descriptiva*. Imp. Apalategui. Madrid, 1906;
- *De arquitectura sanitaria*. A., n.º 2 y 3. 1918.
- GACÍA MARTÍ, Victoriano: *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*. Ed. Dossat. Madrid, 1948.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando: *F. García Mercadal (varios proyectos: Rincón de Goya en Zaragoza, casas mediterráneas...)*. A.E., n.º XXII. 1928;
- *Fernando García Mercadal*. Catálogo Expo. Homenaje. M.E.A.C.-C.O.A.M. Madrid, 1984;
- *Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw*. H.A. Mayo-junio, 1967;
- *Los arquitectos critican sus propias obras*, por Carmen Castro. A., n.º 156. Diciembre, 1971;
- *Fernando García Mercadal*. (Monográfico sobre su obra). N.F., n.º 69. 1971 y 1972; J.A., n.º 22. Diciembre, 1974;
- *Desde Viena. La nueva arquitectura*, por Fernando García Mercadal. A. Mayo, 1923. Págs. 335-337;
- *Algunas consideraciones sobre las plantas de la Exposición de las Artes Decorativas*. A. Julio, 1925. Págs. 240-244;
- *La enseñanza del urbanismo*. Congreso de Arquitectos. Sociedad Central de Arquitectos. Madrid, 1926;
- *La Arquitectura moderna...* C.M. XXVI. 1928. Págs. 145 y 260;
- *Parques y jardines, su historia y sus trazados*. Ed. Afrodísio Aguado. Madrid, 1949...;
- *Sobre el Mediterráneo, sus litorales, pueblos, culturas (imágenes y recuerdos)*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1980;
- *Camino de Grecia. Notas del primer viaje (febrero 1924)*. Academia. N.º 51. Segundo Sem. 1980;
- *Los cincuenta años del C.O.A.M.: 1929-1979*. C.O.A.M., 1980;
- *La casa popular en España*. (Introducción de Antonio Bonet). Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1981;
- *Arquitecturas regionales españolas*. Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1984;
- *Casas de oficinas para Madrid*. A.E., n.º XXII. 1928;
- *Dos casas de García Mercadal*. A.C., n.º 3. 1931;
- *Obras y proyectos municipales del arquitecto Fernando García Mercadal*. A., n.º 8. Octubre, 1935;
- *Varias casas en Madrid*. (Colab. con Ramón Aníbal Álvarez). R.N.A., n.º 69. Septiembre, 1947; R.N.A., n.º 70-71. Octubre-noviembre, 1947. Véase G.A.T.E.P.A.C.
- GARCÍA NAVA, Francisco: *Iglesia de la Buena Dicha*. A. Y C. 1920-1921;
- *La Necrópolis del Este de Madrid. Memoria descriptiva presentada al Excmo. Ayuntamiento*. Madrid, 1927; C.M., n.º 9. 15-V-1911.
- GARCÍA-PABLOS Y GONZÁLEZ QUIJANO, Rodolfo: *Edificio de viviendas en Príncipe de Vergara c/ v Pedro de Valdivia*. R.N.A., n.º 198. Junio, 1958.
- GARRIDO-LESTACHE DÍAZ, Juan: *Hospital del Niño Jesús. 1876-1961*. Madrid, 1968.
- G.A.T.E.P.A.C.: *A.C. (Documentos de Actividad Contemporánea)*. Publicación del G.A.T.E.P.A.C., 25 números, 1931-1937. Reed. AC / G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1975;
- *Arquitectura Contemporánea en España*. GATEPAC. Tomo III. Ed. Edarba. Madrid (s. a.)
- *G.A.T.E.P.A.C., entre el olvido y la desmitificación*, por Emilio Donato. C. Y T. N.º 1. Enero-marzo, 1971. Págs. 46-61.
- *Un breve paréntesis: el G.A.T.E.P.A.C.*, por José Luis Vigil. T.A., n.º 142. Abril, 1971. Págs. 47-52;
- *G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea)*. Cúpula. N.º 264. Octubre, 1971. Págs. 598-602;
- *Notas sobre la «Ciudad Verde» del Jarama. Estudio inédito del G.A.T.E.P.A.C., Plano del «Plan de Extensión»*. Estudio para el Plan Regional 1931-32. C. Y T., n.º 4. Octubre-diciembre, 1972. Págs. 35-39;
- *Varios autores G.A.T.E.P.A.C.*, por Carlos Sambricio. R.I.E., n.º 120. 1972. Págs. 333-334;
- *G.A.T.P.A.C. C.A.*, n.º 90. Julio-agosto, 1972 y n.º 94. Enero-febrero, 1973.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. Madrid, 1969.
- GIMÉNEZ SERRANO, Carmen: *El aspecto neogótico en el Cementerio de San Isidro de Madrid*. Actas II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 1978. Págs. 86-89;
- *Edificios bancarios madrileños*. Comercio e Industria. Noviembre, 1984. Págs. 81-97;

- *La implantación de la gran banca en la calle Alcalá y sus repercusiones urbanas*. II Simposio Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico. U.C.M. Madrid, 1985. Págs. 1.011-1.028;
- *La transacción inmobiliaria del Palacio del Marqués de Salamanca*. A.I.E.M. XXIV. 1987;
- *Diseño y arquitectura: edificios bancarios madrileños. 1882-1936*. Tesis Doctoral dirigida por Antonio Bonet. U.C.M. Madrid, 1987.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo: *Las construcciones escolares en Madrid*, B.I.L.E., n.º 878. Junio, 1933; véase ANGUIANO DE MIGUEL, Aida;
- *Nuevas construcciones escolares de la municipalidad de Madrid*. N.F., n.º 10. 1935-36. Págs. 489-496;
- *Cincuenta años de arquitectura española*. Ed. Patria. México, 1951. Reed. Adir. Madrid, 1980.
- GÓMEZ BARDAJÍ, Julio; ORTIZ DE BURGOS, José: *El Palacio del Congreso de los Diputados*. Imp. Valentín Tordesillas. Madrid, 1911.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Gracias y desgracias del Teatro Real. Abreviatura de su historia*. Ed. Valencia-Soler S.A. Madrid, 1967;
- *Las Cortes Españolas*. Madrid, 1971.
- GÓMEZ IGLESIAS, A.: *El Buen Retiro*. V.M., n.º 24. 1968. Págs. 25-38.
- GÓMEZ LÓPEZ-EGEA, Rafael: *Las construcciones de hierro del Madrid del XIX*. E.I., n.º 2. Abril, 1976. Págs. 27-40.
- GONZÁLEZ ALVAREZ, Anibal: *La arquitectura de Anibal González*, por Víctor Pérez Escolano y Auxiliadora Cuaresma. H.A. Mayo-junio, 1969. Págs. 10-126;
- *Anibal González, arquitecto 1876-1929*, por Víctor Pérez Escolano. Ed. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1973.
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo: *Antonio Palacios*. A., n.º 106. Octubre, 1967. Págs. 1-74;
- *El Grupo Loyola*. (Barrio «Loyola»). H.A. Julio-agosto, 1965;
- *El Grupo Juan XXIII*. (Barrio «Juan XXIII»). H.A. Enero-febrero, 1967.
- GONZÁLEZ ARACO, M.: *El Teatro Real por dentro. Memorias de un empresario*. Madrid, 1898.
- GONZÁLEZ DÍAZ, Alicia: *El cementerio español en los siglos XVIII y XIX*. A.E.A., n.º 171. 1970. Págs. 289-320.
- GONZÁLEZ FRAILE, E.: *Las primeras estaciones de ferrocarril: su tipología*. En *Arquitectura y orden. Ensayos sobre tipologías arquitectónicas*. Valladolid, 1988. Págs. 111-150.
- GONZÁLEZ MOLINA, Mario: *La Alameda de Osuna, el último jardín romántico*. V.M., n.º 26. 1968. Págs. 70-75.
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Isidro: *Don Isidro Velázquez. El Artista*. 1836. Vol. 3.º Págs. 3-6;
- *Proyectos y obras de don Isidro Velázquez: sus trabajos en El Pardo*, por J. Moreno Villa. A., n.º 155. 1932. Págs. 69-76;
- *Proyecto de I. González Velázquez para la Plaza de Oriente*, por J. Moreno Villa. A., n.º 156. 1932. Págs. 101-109;
- *Sobre la Casa del Labrador y el arquitecto don Isidro González Velázquez*, por E. Lafuente Ferrari. A., n.º 25. 1933. Págs. 68-71;
- *Don Isidro González Velázquez*, por Modesto López Otero. A.E.A.A., n.º 25. 1933. Págs. 68-71 y R.N.A., n.º 85. Enero, 1949;
- *Isidro González Velázquez y la arquitectura efímera*, por José M.ª Prados. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. Madrid, 1991. Págs. 87-96;
- *Descripción del cenotafio erigido por las Reales Exequias de la Reina Nuestra Señora D.ª María Isabel de Braganza...* Imp. de Vega y Cía. Madrid, 1819;
- *Proyectos Salón de Cortes*. Véase *El Palacio del Senado*, por Fernando Chueca. En *El Palacio del Senado*, por AA.VV. Ed. Senado, Madrid, 1980. Págs. 3-29;
- *Real Colegio de Cirugía y Medicina de San Carlos*. S.P.E., n.º 25. 23-VI-1844; *Historia del Real Colegio de Cirugía de San Carlos (1787-1828)*, por M. Usanlizaga. C.S.I.C. Madrid, 1948; *Historia del Real Colegio de San Carlos de Madrid*, por J. Aparicio Simón. Ed. Aguilar. Madrid, 1956; *Historia de la Facultad de Medicina de Madrid (1843-1931)*, por M.G. García del Carrizo. Tesis Doctoral. U.C.M. Madrid, 1963; *The Royal College of San Carlos*, por M.E. Burke. Durham, 1977; *Las pinturas del gran anfiteatro del Colegio de San Carlos en Madrid*, por Carlos Reyero. A.E.A., n.º 234. 1986. Págs. 171-183.
- GRASES RIERA, José: *La mejor calle de Europa, en Madrid. Gran Vía Central de Norte a Sur*. Opúsculo del autor. Madrid, 1901. (Reproducido en A. Y.C., n.º 107. 1901. Págs. 229-233);
- *Edificio La Equitativa (Banco Español de Crédito)*. I.E.A. VII. 22-II-1891; R.O.P., n.º 2.763. Julio, 1945;
- *Memoria del Monumento que se erige en Madrid a la Patria española personificada en el rey don Alfonso XII*. Imp. M. Romero. Madrid, 1902; I.E.A. 15-VI-1901; A. y C. n.º 105. Julio, 1901; LA ESFERA. 25-IV-1914; *El monumento a Alfonso XII*, por José Ramón Alonso Pereira. V.M., n.º 61. 1978. Págs. 27-36.
- *La Casa del «New Club» y el nuevo Teatro Lírico*. A. Y.C., n.º 121. Agosto, 1902; *Alrededor del Mundo*. N.º 132. 12-XII-1901;
- *Palacio Longoria*. C.M. 1903; H.A. Marzo-abril, 1968; *Breve historia del madrileño Palacio Longoria*, por F.C. Sainz de Robles. Ed. Sociedad General de Autores de España. Madrid, 1975.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Juan de Villanueva, arquitecto de Carlos III*. Edición del autor. Madrid, 1987;
- *Juan de Villanueva, arquitecto del Príncipe de Asturias (Carlos IV)*. Edición del autor. Madrid, 1987;
- *Juan de Villanueva y el Jardín Botánico del Prado*. V.M., n.º 91. 1987. Págs. 25-44.
- GUILLÉN ROBLES, F.: *El Casón del Buen Retiro*. Madrid, 1932.
- GUTIÉRREZ, Teodoro: *El Palacio del Parlamento Español*. Imp. Moderna. Madrid (s.a.).

- GUTIÉRREZ BALLESTEROS, José M.^a: *Conde de Colombrí. Notas de mi archivo; las plazas de toros de Madrid*. Madrid, 1956.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J.: *La Catedral de la Inmaculada Concepción de la Almudena y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX*. A.E.A., n.º 229. 1985. Págs. 76-84;
- *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1988.
- GUTIÉRREZ SOTO, Luis: *Luis Gutiérrez Soto*, por Miguel Ángel Baldellou. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1973;
- *La obra de Luis Gutiérrez Soto*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1978;
- *Luis Gutiérrez Soto*. H.A. Enero-febrero, 1971 (Monográfico sobre su obra);
- *La obra de Luis Gutiérrez Soto*. En *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*, por Ángel Urrutia Núñez. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1988;
- *Dignificación de la vivienda (Vivienda, Esparcimiento y Deportes)*. Asamblea Nacional de Arquitectos, Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Madrid, 1939;
- *Consideraciones sobre la nueva arquitectura*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1960;
- *Sobre los proyectos de viviendas de Luis Gutiérrez Soto*. Notas de Sesión de Crítica de Arquitectura de 1951 publicadas en R.N.A., n.º 176-177. Agosto-septiembre, 1956;
- *Preguntas a Luis Gutiérrez Soto*. A., n.º 37. Enero, 1962; T.A., n.º 32. 1962;
- *Luis Gutiérrez Soto, arquitecto del racionalismo español*. N.F. Octubre, 1968;
- *Entrevista*, por Juan Daniel Fullaondo. N.F. Noviembre y diciembre, 1971; N.F. Julio-agosto, 1972;
- *Cine «Callao»*. A., n.º 94. Febrero, 1927;
- *Piscina «La Isla»*. A.C., n.º 7. 3.ª Trim., 1932;
- *Casa-Cuna Nuestra Señora de las Mercedes*. A., n.º 3. Marzo, 1936;
- *Vivienda en calle Serrano*. R.N.A., n.º 13. Enero, 1943;
- *Ministerio del Aire*. R.N.A., n.º 20. Agosto, 1943; R.N.A., n.º 112. Abril, 1951 (Sesión de Crítica de Arquitectura);
- *Casa de Campo Las Pueblas*. R.N.A., n.º 37. Enero, 1945;
- *Viviendas en Paseo de la Castellana*. R.N.A., n.º 64. Abril, 1947;
- *Club Puerta de Hierro*. R.N.A., n.º 86. Febrero, 1949;
- *Edificio del Alto Estado Mayor*. R.N.A., n.º 99. Marzo, 1950;
- *Cine «Rex»*. R.N.A., n.º 117. Septiembre, 1951;
- *Cine «Narvéz»*. R.N.A., n.º 117. Septiembre, 1951;
- *Granja-Escuela de la Sección Femenina en Aranjuez*. R.N.A., n.º 122. Febrero, 1951;
- *Vivienda en calle Jorge Juan*. R.N.A., n.º 133. Enero, 1953; I.C. Diciembre, 1953;
- *Viviendas y restaurante en Plaza de la República de Argentina*. R.N.A., n.º 137. Mayo, 1953;
- *Viviendas en calle Juan Bravo*. R.N.A., n.º 158. Febrero, 1955;
- *Viviendas en Paseo Pintor Rosales*. I.C. Abril, 1955;
- *Viviendas en calle Bretón de los Herreros*. R.N.A., n.º 162. Junio, 1955;
- *Hotel «Richmond» en Plaza de la República de Argentina*. R.N.A., n.º 171. Marzo, 1956;
- *Viviendas y oficinas en el Barrio de Salamanca*. A., n.º 4. Abril, 1959;
- *Unidad vecinal «G» en el Gran San Blas*. (Colab. con Julio Cano, J.A. Corrales y R. Vázquez Molezún). H.A. Mayo-junio, 1962; N.F. Enero-febrero, 1972;
- *Viviendas en calle Vicente Perea y Pisuerga*. A., n.º 37. Enero, 1962;
- *Viviendas y locales comerciales en calle Velázquez*. (Colab. con Mariano García Benito). A., n.º 91. Julio, 1966;
- *Iglesia «Monte Carmelo» en calle Ayala*. A., n.º 105. Septiembre, 1967;
- *Viviendas y edificio comercial en calle Padilla-Núñez de Balboa*. T.A. Noviembre, 1971;
- *Torre del Retiro*. (Colab. con Eugenio Gutiérrez Santos). T.A. Noviembre, 1971; A., n.º 163-164. Julio-agosto, 1972;
- *Edificio «La Unión y el Fénix Español» en el Paseo de la Castellana*. I.C. Marzo, 1970; T.A. Noviembre, 1971; Obras. N.º 17. 1972.
- HEREU PAYET, Pedro: *Sobre las lecciones de Historia de la Arquitectura dictadas por Aníbal Álvarez Bouquel y recogidas por Elías Rogent Amat*. En II Congreso Español de Historia del Arte. C.E.H.A. Valladolid, 1978.
- HIGUERAS DÍAZ, Fernando: *Fernando Higuera*, por José de Castro Arines. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1972;
- *Fernando Higuera*. Ed. Xarait. Madrid, 1987;
- *Fernando Higuera*. H.A. Septiembre-octubre, 1962; Aujourd'Hui. Février, 1966; N.F. Noviembre-diciembre de 1969, febrero de 1970 y junio de 1971; J.A. Mayo, 1974;
- *Proyecto de diez residencias para artistas en El Pardo*. A. Abril, 1961; T.A., n.º 24. 1961; H.A. Septiembre-octubre, 1962;
- *Casa «Lucio Muñoz» en Torrelodones*. H.A. Septiembre-octubre de 1962 y marzo-abril de 1964; A., n.º 97. Enero, 1967; I.C. Abril, 1968;
- *Edificio para Unión Previsora S.A.* H.A. Septiembre-octubre, 1962; T.A. Enero, 1963; A. Marzo, 1963; N.F. Febrero, 1970;
- *Centro de Restauraciones Artísticas*. (Colab. con Antonio Miró). A. Diciembre de 1961 y diciembre de 1970; H.A. Enero-febrero y septiembre-octubre de 1962; T.A. Febrero, 1971; J.A. Mayo, 1974;
- *U.V.A. de Hortaleza*. (Colab. con F. Cabrera, L. Crespi, L. Espinosa, A. Miró y A. Weber). H.A. Mayo-junio, 1963; A., n.º 70. Octubre, 1964;
- *Viviendas para militares*. P.C., n.º 51. 1983;
- *Viviendas para jueces*. A., n.º 222. Enero-febrero, 1980.
- HOSPITAL Anglo-Americano. C. Y R., n.º 80. 1954.
- HOSPITAL Clínico. Véase Ciudad Universitaria y TORROJA E.

- HOSPITAL *del Rey: memoria descriptiva del hospital para aislamiento y tratamiento de enfermos infecciosos*, por Francisco Tello. Ed. Dirección General de Sanidad. Madrid, 1919; Véase también C.M., n.º 10-14. 1920.
- HOSPITAL *de la Beneficencia en C/. Diego de León*. R.N.A., n.º 171. Marzo, 1956; R.N.A., n.º 179. Noviembre, 1956; A. Enero-febrero, 1982
- HOSPITAL *General de Atocha*. Véase CHUECA GOITÍA, F.; FERNÁNDEZ ALBA, A. y SAMBRICIO, C.
- HOSPITAL «*La Fraternidad*». A., n.º 167. Noviembre, 1972.
- HOSPITAL «*La Paz*». I.C. Enero-febrero, 1965.
- HOSPITAL *Provincial*. A.I.E.M. V (Provincia). 1970 y XIII (Provincia). 1976; I.C. Octubre, 1971.
- HOSPITAL «*Puerta de Hierro*». C.A. 3.º Trim. 1969.
- HOSPITAL «*Ramón y Cajal*». T.A. Abril, 1977.
- HOSPITAL «*l.º de Octubre*». Boletín Informativo del Sindicato de la Construcción de Madrid (Anexo a «Vida laboral»). N.º 6. Noviembre-diciembre, 1973; T.A. Abril, 1974.
- HOTEL «*Internacional*» en calle Arenal. C.M. 15-II-1908.
- HOTEL «*Palace*». Véase *Guía*. Tomo I. C.O.A.M. Madrid, ediciones de 1982... 1987. Págs. 190-191. (Ficha muy documentada).
- HOTEL «*Ritz*». I.E.A., n.º 20. 1910; *Guía*. Tomo II. C.O.A.M.
- HOTELES. G.M., n.º 11. 1950 y n.º 22. 1953. Véase GUTIÉRREZ SOTO, L.; LAMELA, A.; MARTÍNEZ-FEDUCHI, L.; POBLACIÓN, E...
- HOYO, José M.ª del: *La reforma del Teatro Real*. B. Y N. 18-VII-1926.
- HOZ ARDERIUS, Rafael de la: *Edificio Castelar*. (Colab. con Olivares-Chastang). P.C. XI. 1982;
- *Ampliación del Ministerio de la Marina*. (Colab. con A. López de Asiain-Olivares-Chastang). A., n.º 222. Enero-febrero, 1980;
- Véase GARCÍA DE PAREDES, José M.ª.
- IGLESIA *de Nuestra Señora de Guadalupe*. H.A. Mayo-junio, 1966.
- IGLESIA *de San Fermín de los Navarros*. R.A. 1891. Págs. 67-71.
- IGLESIAS. I.C. Marzo, 1950.
- IGLESIAS, (*Coloquio*). A. Abril, 1963.
- IGLESIAS, (*Integración de las artes*). R.N.A. Septiembre, 1957; H.A. Enero-febrero, 1963.
- IGLESIAS, (*Sesión de Crítica de Arquitectura*). R.N.A. Junio de 1951, marzo y mayo de 1952.
- IGLESIAS *nuevas en Madrid*, G.M., n.º 5. 1949.
- IGLESIAS MARTÍ, Luis; Véase PERPIÑA SEBRÍA, Antonio.
- INCLÁN VALDÉS, Juan Miguel de: *Tratado de Aritmética y Geometría de dibujantes que publica la Real Academia de San Fernando para uso de sus discípulos*. Imp. Real. Madrid, 1817;
- *Apuntes para la Historia de la Arquitectura y Observaciones sobre la que se distingue con la denominación de Gótica*. Imp. Ibarra. Madrid, 1833;
- *Lecciones de Arquitectura Civil leídas a los alumnos de su Escuela Especial en el presente año académico de 46 al 47*. Imp. Eusebio Aguado. Madrid, 1847;
- *Don Juan Miguel de Inclán*. El Artista. 1836. Vol. 3.º Pág. 148.;
- *Don Juan Miguel de Inclán Valdés (1774-1852)*, por Fernando Chueca Goitia. R.N.A., n.º 87. 1949. Págs. 137-140.
- INZA CAMPOS, Francisco de: *El arquitecto Curro Inza*. (Libro-homenaje póstumo). Madrid, 1978; A., n.º 153. Septiembre, 1971. (Monográfico sobre su obra).
- INÍGUEZ ALMECH, Francisco: *El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna*. A.E.A., n.º 70. 1945. Págs. 219-228.
- INÍGUEZ ALMECH, F.; MOYA, L.; FISAC, M.: *La liturgia en la arquitectura religiosa*. Madrid, 1949.
- INÍGUEZ DE ONZOÑO Y ANGULO, José Luis: *José Luis Iníiguez de Onzoño*. (Obra en colab. con Antonio Vázquez de Castro). H.A. Septiembre-octubre, 1964; F.N. El Inmueble. Marzo, 1967; N.F. Febrero de 1969 y Julio-agosto de 1974;
- *Caño Roto*. A., n.º 8. Agosto, 1959 y n.º 62. Febrero, 1964; Binario. Portugal. Diciembre, 1960; Werk. Suiza. Junio, 1962; H.A. Septiembre-octubre, 1964;
- *Concurso Edificio «La Unión y el Fénix»*. N.F., n.º 14. 1967;
- *Grupo escolar en Caño Roto*. A., n.º 142. Octubre, 1970; H.A. Julio-agosto, 1970;
- *Polideportivo «Antonio Magariños» (Instituto «Ramiro de Maeztu»)*. T.A. Abril, 1971;
- *Edificio Cadagua (AZCA)*. (Obra en colab. con Félix Iníiguez de Onzoño). T.A. Diciembre, 1979;
- *Edificio Sollube (AZCA)*. El Croquis. N.º 21. 1985; Bia. N.º 21. 1985 y n.º 93. 1986;
- *Parque de Bomberos en Tres Cantos*. (Colab. con Fernando Pardo). A., n.º 267. Julio-agosto, 1987.
- JACOMET, Ch.; SVILOKOSSITCH, M.: *Revue Technique de L'Exposition Universelle de 1900*. Ed. Bernard. París, 1900.
- JAREÑO DE ALARCÓN, Francisco: *Arquitectura*. R.O.P., n.º 9, 1853, págs. 115-116;
- *De la arquitectura policrómata*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1867;
- *Memoria facultativa sobre los proyectos de escuelas de instrucción primaria...* Imp. Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos. Madrid, 1871;
- *Importancia de la arquitectura y sus relaciones con las demás Bellas Artes*. R.A.B.A.S.F. Imp. M. Tello. Madrid, 1880;
- *Francisco Jareño en los ámbitos del eclecticismo*, por José Luis Morales y Marín. Cultural Albacete, n.º 2, 1986, págs. 3-12;
- *Casa de la Moneda y Fábrica del Sello*. L.A.E. Febrero-marzo, 1866;
- *Palacio de Bibliotecas y Museos*. L.A.E. Febrero-marzo, 1866; I.E.A. 30-V-1891; R.A. Junio, 1893; España Moderna, mayo y agosto, 1895; L.I.A. Barcelona, 1904; *El Museo Arqueológico Nacional*, por Rodrigo Amador de los Ríos. España Moderna, febrero, 1903, págs. 41-70; *Historia del Edificio de la Biblioteca Nacional*, por Luisa M.ª Pardo Morote, B.D.G.A.B., n.º 27, marzo-abril, 1955, págs. 53-57;

- *Hospital del Niño Jesús*. I.E.A. 15-XII-1881: *Hospital del Niño Jesús. 1876-1961*, por Juan Garrido-Lestache. Madrid, 1968;
- *Escuela de Veterinaria. El Instituto Cervantes. Datos para el día que se escriba su historia*, por Antonio Mingarro. El Ingenioso Hidalgo. Revista del Instituto. Año X, n.º 28, 1970.
- JUNQUERA GARCÍA DEL DIESTRO, Jerónimo: *Viviendas en Paseo de Yaserías*. (Colab. con Estanislao Pérez Pita). A., n.º 213, julio-agosto, 1978; P.C., marzo-abril, 1982;
- *Viviendas en Palomeras*. (Colab. con E. Pérez Pita). P.C. Septiembre-octubre, 1981: A., n.º 242, mayo-junio, 1983;
- *Avda. de la Ilustración*. (Colab. con E. Pérez Pita y J.A. Fernández Ordóñez). Uia. Intl. Architect., n.º 2, 1983; Tech. & Archre., n.º 370, 1987;
- *Fundación «Ortega y Gasset»*. (Colab. con E. Pérez Pita). A., n.º 248, mayo-junio, 1984;
- *Casa Consistorial en Parla*. (Colab. con E. Pérez Pita). El Croquis, n.º 26, 1986;
- *Casa Calero en Pozuelo de Alarcón*. (Colab. con E. Pérez Pita). El Croquis, n.º 27, 1987;
- *Viviendas en Peña Grande*. (Colab. con E. Pérez Pita). A., n.º 273, julio-agosto, 1988;
- *Biblioteca en calle Azcona*. (Colab. con E. Pérez Pita). El Croquis, n.º 36, 1988;
- *Edificio Enresa*. (Colab. con E. Pérez Pita). A., n.º 282, enero-febrero, 1990; Bia., n.º 137, 1990;
- *Nuevos Pabellones IFEMA en Barajas*. (Colab. con E. Pérez Pita). En Sáenz de Oiza, Junquera, Pérez Pita. *Nuevo Recinto Ferial de IFEMA. Feria de Madrid*. Ed. IFEMA. Madrid, 1990.
- JUNQUERA MATO, Juan José: *El Palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid*. V.M., n.º 53, 1976, págs. 27-38.
- LABAIG Y LEONES, Eduardo: *Hospitales civiles y militares*. Est. Tip. El Porvenir Literario. Madrid, 1883. *La Casa de Socorro de los Cuatro Caminos*. Nuevo Mundo, n.º 433, 23-IV-1902.
- LACASA NAVARRO, Luis: *Luis Lacasa. Escritos, 1922-1931*, por Carlos Sambricio. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1976;
- *Residencia de Estudiantes*. NN.FF. Año II, 1935;
- *Edificio Rockefeller*. C.S.I.C. (Colab. con Manuel Sánchez Arcas). A., n.º 105, enero, 1928; N.F. Año II. 1935; A., n.º 241, marzo-abril, 1983; AA.VV.: *50 años de investigación en Física y Química en el Edificio Rockefeller de Madrid, 1932-1982*. C.S.I.C. Madrid, noviembre, 1982;
- *Pabellón Español en la Exposición Universal de París 1937*. (Colab. con José Luis Sert). *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*, por Fernando Martín Martín. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1982; *Pabellón Español, Exposición Internacional de París 1937*. Catálogo Expo. C.A.R.S. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Sobre la Casa del Labrador y el arquitecto don Isidro González Velázquez*. A., n.º 25, 1933, págs. 68-71;
- *La solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena*. Arte Español. XXIX. Tomo XVI. 1.º Trim., 1945, págs. 9-22.
- *El proyecto inconcluso para el Teatro Albéniz*. Arte Español. 1945, pág. 143;
- *El Museo del Prado*, Madrid, 1981.
- LAGARMA BERNARDOS, Juan: *Seis teatros madrileños destruidos por el fuego...* V.M., n.º 69, 1980, págs. 39-43.
- LAMELA MARTÍNEZ, Antonio: *Edificio de viviendas y oficinas en Paseo de la Castellana, 121*. I.C., abril, 1960; A., n.º 18, junio, 1960;
- *Edificio de viviendas y oficinas en calle O'Donnell, 34*. T.A., marzo, 1968; I.C. agosto, 1968;
- *Hotel «Meliá-Madrid»*. T.A., marzo, 1968; I.C., noviembre, 1968;
- *Centro «Galaxia»*. T. A., mayo, 1972; H.A. julio-agosto, 1973;
- *Torres de Colón o de Jerez*. I.C., abril de 1970, octubre de 1970 y agosto-septiembre de 1977; Architecture Française. Janvier-fevrier, 1971; Cercha, n.º 11. 1973; A. N.º 190, octubre, 1974;
- *Banco Mercantil e Industrial*. I.C., enero-febrero, 1980;
- *Edificio «Pirámide»*. T.A., junio, 1979; I.C. junio, 1980.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *La Catedral de la Almudena, la Real Basílica de Atocha, nota de dos excursiones*. B.S.E.E. T. 5, 1897-1898, pág. 26;
- *Las restauraciones de los monumentos arquitectónicos*. A. Y C., n.º 64, 1899;
- *Iglesia de Nuestra Señora de Loreto y Capilla Asilo de la Sociedad Protectora de Niños*. R.A., n.º 12, 1898;
- *Iglesia de las Reparadoras*. R.A., n.º 3, 1899;
- *Eduardo Reynals, necrología*. A. Y C., n.º 285, 1916, págs. 73-74;
- *Leonardo Rucabado, necrología*. A., n.º 3, 1918, pág. 217. Véase en Sobre los estudios generales.
- LANDECHO Y URRIES, Luis: *La originalidad en el arte*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1905;
- *Casa calle Sagasta-Alonso Martínez*. A.Y.C. 1899 y 1902;
- *Ateneo*. (Colab. Enrique Fort y A. Mélida y Alinari). *Biografía del Ateneo de Madrid*, por Luis Araujo. Imp. Samarán. Madrid, 1949; *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*, por Victoriano García. Ed. Dossat. Madrid, 1948;
- *Escuela de Matronas y Casa de Salud de Santa Cristina*. A., n.º 6, octubre, 1918.
- LAORGA GUTIERREZ, Luis: *Colegio de Jesuitas en Chamartín*. A., n.º 23, noviembre, 1960; *Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo*. Gráficas May. 6. Madrid, 1959;
- *Concurso Universidad Laboral*. (Colab. con José López Zanón). A., n.º 42, junio, 1962;
- *Escuela de Ingenieros de Caminos*. (Véase Ciudad Universitaria).
- LARRODERA LÓPEZ, Emilio: *El Palacio de Villahermosa en el Salón del Prado, Madrid*. A., n.º 159, 1972, págs. 43-47.

- LARRUBIERA, Alejandro: *Teatro de la Zarzuela*. I.E.A. LII., n.º 42, 15-XI-1909, págs. 287-295.
- LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, Miguel (Marqués de Saltillo): *Casas madrileñas del pasado*. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1945.
- LASTRES, F.: *La cárcel de Madrid*. I.E.A. XXII. 15-VI-1876.
- LAVIÑA BLASCO, Matías Modesto: *Principios de geometría descriptiva...* Imp. de A. Vicente. Madrid, 1859;
- *La Catedral de León...* Ed. Eduardo de Medina. Madrid, 1876; véase NAVASCUES, Pedro;
 - *Don Matías Laviña Blasco*, por Modesto López Otero. R.N.A., n.º 83, noviembre, 1948.
- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: *Fachadas modernas*. A.C.I. 10-X-1880;
- *El estilo moderno*. A.C.I. 10-XI-1882; R.S.C.A. 1882 y 1883;
 - *Cubiertas de los edificios*. A.C.I. 1889, págs. 19-20;
 - *Las Artes Decorativas*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1906;
 - *Adelantos de la construcción en Madrid*. Madrid, 1906;
 - *Juan Bautista Lázaro, necrología*, por E. M.ª Repullés. B.R.A.B.A.S.F., n.º 52, 1919, págs. 257-263; véase GONZÁLEZ AMEZQUETA, A.;
 - *Panteón en el Cementerio de San Isidro*, por E. M.ª Repullés. A.C.I. 1881, págs. 321-323;
 - *Iglesia del Pilar en la Guindalera*. I.E.A. XLI. 8-XI-1883;
 - *Convento y Escuela «Beato Alonso de Orozco»*. I.E.A. VI. 15-II-1887;
 - *Colegio «Las Ursulinas»*. I.E.A. XLV. 8-XII-1891.
 - *Iglesia de San Vicente de Paul*. A. Y C. N.º 162. 1906.
- LEAL FUERTES, José: *Del antiguo Corral de la Pacheca al moderno Teatro Español*. V.M., n.º 41, 1973, págs. 25-32.
- LECUMBERRI, C.: *Casas del Marqués de Salamanca*, L.A.E., n.º 2, 10-III-1866.
- LEMOINE, Bertrand: *Eiffel*. (Ed. Fernand Hazan, París, 1984). Ed. Stylos. Barcelona, 1986.
- LEÓN Y RICO, E.: *El Colegio de San Carlos*. S.P.E., n.º 25, 1844, págs. 193-194.
- LEOZ DE LA FUENTE, Rafael: Véase Fundación «Rafael Leoz».
- LÓPEZ AGUADO Y GARCÍA, Antonio: *Antonio López Aguado (1764-1831)*, por Manuel Lorente Junquera, R.N.A., n.º 86, febrero, 1949, págs. 94-96;
- *Antonio López Aguado, Arquitecto Mayor de Madrid (1764-1831)*, por Pedro Navascués. V.M., n.º 33, 1971, págs. 84-89;
 - *Teatro Real*. I.E.A. XXIX. 15-VII-1885; I.E.A. 22-II-1908; R.N.A., n.º 79, julio, 1948; A. n.º 244, septiembre-octubre, 1983; *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, por M. J. Diana, Madrid, 1850; *Historia de las obras del Teatro Real*, por Pedro Muguruza, R.N.A., n.º 79, julio, 1948; *Historia del Teatro Real*, por Matilde Muñoz. Madrid, 1946; *El Teatro Real de Madrid*, por Gratiano Nieto. Madrid, 1973...;
 - *Palacio Villahermosa*. (Inic. Silvestre Pérez). *El Palacio de Villahermosa en el Salón del Prado*, por Emilio Larrodera. A. marzo, 1972, págs. 43-47; *El Palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid*, por J.J. Junquera. V.M. n.º 53, 1976, págs. 27-38;
 - *Alameda de Osuna*. (Intervención de su hijo Martín López Aguado). *La Alameda de Osuna*, por J. Ezquerro del Bayo. R.B.A.M.A. III. 1926, págs. 56-66; *El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna*, por F. Iñiguez, A.E.A. n.º 70, 1945, págs. 219-228; *La Alameda de Osuna, el último jardín romántico*, por Mario González Molina. V.M. n.º 26, 1968, págs. 70-75; *La Alameda de Osuna: una villa suburbana*, por Pedro Navascués. E.P.A. n.º 2, 1975, págs. 6-25; *Antecedentes de la Alameda de Osuna*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1977.
- LÓPEZ CASTAN, Angel: *Arquitectura doméstica plurifamiliar en el Madrid de la Restauración: algunos ejemplos de edificios para viviendas por Agustín Ortiz de Villajos y Miguel Aguado de la Sierra entre 1878 y 1882*. V.M. n.º 77, 1983, págs. 17-24;
- *La vivienda burguesa plurifamiliar en el Madrid de la Restauración*. V.M. n.º 79, 1984, págs. 51-62;
 - *Severiano Sainz de la Lastra: prolífico arquitecto de viviendas en el Madrid de Alfonso XII*. En *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». C.S.I.C. Madrid, 1991, págs. 61-71.
- LÓPEZ DE MENESES, Amador: *El oratorio de Caballero de Gracia*. B.S.E.E. XXXIX. 3.º Trim., 1931, págs. 299-308.
- LÓPEZ DELGADO, Felipe: *Cine-Teatro «Fígaro»*. A.C. n.º 5, 1932.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Francisco: *Esculturas para la arquitectura*, por Isabel Quintanilla. A. n.º 263, noviembre-diciembre, 1986.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco: *La más importante del mundo. Plaza de Toros de la Puerta de Alcalá, 1749-1874*. A.I.E.M. XX. 1983, págs. 167-193.
- LÓPEZ OTERO, Modesto: *Una influencia española en la arquitectura norteamericana*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1926;
- *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Ed. del Patronato. Madrid, 1928;
 - *Don Isidro González Velázquez*. A.E.A.A., n.º 25, 1933, págs. 68-71;
 - *Schinkel*. R.N.A. n.º 12, diciembre, 1941, págs. 2-8;
 - *La nueva Escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria*. (Obra de Pascual Bravo Sanfeliu). R.N.A. n.º 20, agosto, 1943, págs. 296-300;
 - *Primer Centenario de la Escuela Superior de Arquitectura*. R.N.A. n.º 38, 1945, págs. 38-51;
 - *El Museo Nacional de Arquitectura*. R.N.A. n.º 66, junio, 1947, págs. 229-230;
 - *Aníbal Álvarez Bouquel*. R.N.A. n.º 83, noviembre 1948, pág. 465;
 - *Matías Laviña Blasco*. R.N.A. n.º 83, noviembre, 1948, pág. 466;
 - *Isidro González Velázquez*. R.N.A. n.º 85, enero, 1949, págs. 43-47;
 - *Iglesia de Santo Tomás de Aquino en la Ciudad Universitaria*. G.M. n.º 5, 1949. Págs. 12-14;

- *Pedro Muguruza Otaño (25 de mayo de 1893 - 3 de febrero de 1952)*. R.N.A. n.º 122, febrero, 1952, págs. 1-3;
- *Juan Moya Idígoras*. R.N.A. n.º 137, mayo, 1953, pág. 1;
- *La última lección del profesor Modesto López Otero, 6-V-1955*. R.N.A. n.º 162, junio, 1955, págs. 1-16;
- *Modesto López Otero (Homenaje)*. R.N.A. n.º 171, marzo, 1956, pág. 29;
- *Eduardo Torroja y los arquitectos*. A. n.º 31, Julio, 1961, págs. 37-40;
- *Modesto López Otero*. A. n.º 49, enero, 1963, págs. 2-27. (Monográfico sobre su obra.);
- *Casa de Ejercicios en Chamartín*. A. n.º 24, 1920;
- *Nuevo edificio «La Unión y el Fénix Español» en calles Alcalá-Peligros*. A. n.º 176, diciembre, 1933;
- *Arco de la Victoria en la Ciudad Universitaria*. (Colab. con Pascual Bravo Sanfeliú). R.N.A. n.º 179, noviembre, 1956.
- LÓPEZ SALLABERRY, José: *Consideraciones acerca de la fundación, desarrollo y reforma de las grandes urbes*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1904;
- *Necrología del Ilmo. Sr. D. José López Sallaberry*, por Manuel Zabala. A. n.º 99, julio, 1927, págs. 239-247;
- *Edificio Blanco y Negro. El Edificio de Blanco y Negro*, por Vicente Lampérez Romea. B. Y N. n.º 405. 4-II-1899; *Desde Madrid: la Casa «Blanco y Negro»*, por L. M.^a Cabello Lapiedra, A. Y C. n.º 51, 1899. Véase GRAN VÍA.
- LÓPEZ ZANÓN, José: Véase LAORGA GUTIÉRREZ, Luis.
- LORENTE JUNQUERA, Manuel: *Ignacio Haan*, R.N.A. n.º 81, septiembre, 1948, pág. 362;
- *Narciso Pascual y Colomer*. R.N.A. n.º 81, septiembre, 1948, págs. 362-363;
- *Francisco de Cubas*. R.N.A. n.º 81, septiembre, 1948, pág. 364;
- *Antonio López Aguado*. R.N.A. n.º 86. febrero, 1949, págs. 94-96;
- *Juan Agustín CEAN BERMÚDEZ*. R.N.A. n.º 101 y 102 de 1950;
- *Juanelo Turriano*. R.N.A. n.º 98, febrero, 1950, págs. 59-69;
- *Ampliación del Museo del Prado*. (Colab. con Fernando Chueca Goitia). R.N.A. n.º 178, octubre, 1956, págs. 17-19.
- LUCA DE TENA, C.: *El Buen Retiro*. Madrid, 1971.
- LUSTONO, Eduardo: *La Casa de la Zarzuela*. I.E.A. 15-VIII-1899, pág. 186.
- LLAGUNO AMIROLA, E.; CEAN BERMÚDEZ, J. A.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España...* Imp. Real. Madrid, 1829.
- M.; *El Monte de Piedad de Madrid*. S.P.E. n.º 99. 18-II-1838, págs. 466-467.
- MADRAZO Y KUNTZ, Juan de: *Modelos de planos para la construcción de las Prisiones de Provincia...* Litografía Alemana. Madrid, 1860;
- *Juan de Madrazo y Kuntz*, por L. M.^a Cabello Lapiedra. A. Y C. n.º 73, 1900, págs. 65-68;
- *Juan de Madrazo y sus obras*, por Adolfo Fernández Casanova. R.A. n.º 3, 1900, págs. 31-37;
- *El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz*, por Pedro Navascués. En *Los Madrazo*. Madrid, 1985.
- MANGADA SAMAIN, Eduardo: Véase SÁENZ DE OIZA, F. Javier.
- MANZANO-MONIS MANCEBO, Manuel: *Las antiguas plazas de toros españolas*, R.N.A. n.º 93-94, septiembre-octubre, 1949, págs. 382-388.
- MARÍAS, Fernando: *De nuevo el Colegio madrileño de Dña. María de Aragón*. B.S.E.A.A.V. (Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid). 1979, págs. 449-451.
- MARTÍN BÁRCENA, A.: *El Palacio de Justicia*. Est. Tip. Hauser y Menet. Madrid, 1927.
- MARTÍN DEL HIERRO, Luis: *Historia y descripción de la posesión titulada Palacio de Buenavista o del Ministerio de Guerra*. Imp. del Memorial de Ingenieros. Madrid, 1884.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1982.
- MARTÍN MENDOZA, M.: *Madrid antiguo y contemporáneo: El Teatro Español*. El Heraldo de Chamberí, n.º 120, noviembre, 1923.
- MARTÍNEZ DIEZ, L.: *El Nuevo edificio de la Estación del Norte de Madrid*. Ferrocarriles y tranvías. 1928.
- MARTÍNEZ-FEDUCHI BENLLIURE, Francisco Javier: *Exposición en la FICOP-67*. A. n.º 103, Julio, 1967.
- MARTÍNEZ-FEDUCHI RUIZ, Luis: *Luis Feduchi*. A.B. n.º 10, noviembre, 1975;
- *Edificio Carrión o Capitol*. (Colab. con Vicente Eced Eced). A. Año XIII, n.º 146, 1931; NN.FF. Año II. n.º 1. 1935; A. n.º 1, enero-febrero, 1935; N.F. n.º 66-67, julio-agosto, 1971; A. n.º 236, mayo-junio, 1982; *Los cinematógrafos de la Gran Vía*, por Angel Urrutia Núñez. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria. Madrid, 1984; *Los cines madrileños del barracón a los rascacielos*, por Javier Pérez Rojas. En *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. Catálogo Expo. Madrid, 1986; *Art déco en España*, por Javier Pérez Rojas. Ed. Cátedra. Madrid, 1990;
- *Museo de América*. (Véase MOYA BLANCO, Luis);
- *Hotel Castellana Hilton*. R.N.A. n.º 144, diciembre, 1953; C.R. n.º 80, 1954.
- MARTÍNEZ FRIERA, Joaquín: *Historia del Palacio de Buenavista, hoy día Ministerio del Ejército*. Ed. Afrodisio Aguado. Madrid, 1943.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto: *Los teatros de Madrid: Lara*. B. Y N. 13-XI-1921;
- *Los teatros de Madrid. El Español y su pasado*. B. Y N. 18-I-1925.
- *La reforma del Teatro Español*. B. Y N. Agosto, 1926.
- MARTÍNEZ SANZ, J. L.: *El origen de los cementerios madrileños*. En *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. T. 2, Madrid, 1986.
- MATHET Y RODRÍGUEZ, J.: *Reforma de un palacio en el Paseo del Prado*. A. n.º 88, agosto, 1926, págs. 310-317.

- MATILLA TASCÓN, A.: *La real posesión de Vista Alegre, residencia de la reina doña María Cristina y el duque de Rianseras*. A.I.E.M. T. XIX. 1982, págs. 283-348.
- MAURE RUBIO, Lilia: *Secundino Zuazo, arquitecto*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1987.
- MEDINA, Miguel: *La nueva Iglesia de Santa Cruz en Madrid*. Alrededor del Mundo, n.º 138, 23-I-1902, págs. 49-50;
- *La Basílica de Atocha*. Alrededor del Mundo, n.º 190, 23-I-1903;
 - *El Museo de Ciencias Naturales*. Alrededor del Mundo. 18-XIII-1912;
 - *El Casino de Madrid*. Alrededor del Mundo. 14-I-1918.
- MELIDA Y ALINARI, Arturo: *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*. Librería de A. San Martín. Madrid, 1886;
- *Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1899.;
 - *Arturo Mérida*. I.E.A. 30-XII-1902, pág. 387;
 - *D. Arturo Mérida*, por Ll. Domènech. A.A.A.C. 1903, págs. 439-443;
 - *Arturo Mérida*, por E. M.^a Repullés. A. Y C., febrero, 1903, págs. 35-40;
 - *El arquitecto D. Arturo Mérida*, por Juan Moya. R.N.A. n.º 137, mayo, 1953, págs. 2-4; *En el centenario de D. Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)*. Academia. n.º 1. 1951;
 - *Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)*, por Pedro Navascués. Goya. n.º 106, 1972, págs. 234-241;
 - *Salón de actos del Ateneo*. Véase FORT, E.; LANDECHO, L.
 - *El Monumento a Colón erigido en Madrid por suscripción de los títulos del Reino*. Madrid, 1886; *Sobre Colón y su viejo monumento*, por E. Pastor Mateos. V.M. n.º 55 y 56, 1977, págs. 40-47; *Los proyectos de Arturo Mérida para el Monumento de Cristóbal Colón en Madrid*, por F. Santa-Ana. Miscelánea de Arte. 1982, págs. 259-261;
 - *Pabellón de la Sección Española en la Exposición Universal de París, en 1889*. I.E.A. XV. 22-IV-1889. Revista de la Exposición Universal de París en 1889. Barcelona, 1889, pág. 498;
 - *Proyecto de Monumento conmemorativo del Heroísmo del Pueblo de Madrid, en la jornada del 2 de mayo de 1808*. I.E.A. XXIII. 22-VI-1893, pág. 412.
- MÉNDEZ GONZÁLEZ, Diego: *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto, construcción*. Ed. Fundación Nacional Francisco Franco. Madrid, 1982;
- *Obras del Teatro Real*. (Colab. con Luis Moya). R.N.A., n.º 10-11. Octubre-noviembre, 1941;
 - *Nuevo pueblo de El Pardo*. R.N.A., n.º 63. Marzo, 1947;
 - *Historia de las obras del Teatro Real*. R.N.A., n.º 79. Julio, 1948. Véase MUGURUZA OTAÑO, P. y Valle de los Caídos.
- MERCADO de Héctor Horeau para Madrid. Gazette des Architectes. 1868-1869. Pág. 147. Véase NAVASCUÉS PALACIO, Pedro.
- MERCADO de la Cebada. I.E.A. XIX. N.º XXIII. 22-VI-1875. Pág. 386. Véase CALVO PEREIRA, Mariano.
- MERCADO de San Miguel. Véase ANASAGASTI, Teodoro; BEJAR, L.; NAVASCUÉS, Pedro.
- MERCADOS en Madrid. *Labor realizada por el Excmo. Ayuntamiento durante los años 1939-43*. Madrid, 1943.
- MESONERO ROMANOS, M.: *San Francisco el Grande. Descripción del estado actual del templo precedida de una sumaria noticia de su historia, recuerdos y tradiciones*. Imp. M. Minuesa de los Ríos. Madrid, 1889;
- *Las sepulturas de hombres ilustres en los cementerios de Madrid*. Madrid, 1898.
- MIGUEL GONZÁLEZ, Carlos de: *El Barrio de Salamanca en el recuerdo*. Madrid, 1981;
- *El Teatro de la Zarzuela en Madrid*. R.N.A., n.º 181. Enero, 1957. Págs. 3-7;
 - *Carlos de Miguel*. H.A. Enero-febrero, 1960; T.A. Mayo, 1970; N.F. Junio de 1970 y diciembre de 1973; A., n.º 258. Enero-febrero, 1986. (Homenaje póstumo);
 - *Concurso para el Campo de deportes del Real Madrid*. (Colab. con Ricardo Magdalena y Mariano Rodríguez-Avial). R.N.A., n.º 34. Octubre, 1944;
 - *El Mercado de Santo Domingo en la Plaza de los Mostenses*. R.N.A., n.º 56-57. Agosto-septiembre, 1946. Págs. 175-180;
 - *Reconstrucción del Teatro de la Zarzuela*. (A cargo de Antonio Vallejo Alvarez y Fernando Ramirez Dampierre). R.N.A., n.º 181. Enero, 1957. Págs. 3-8;
 - *Concurso para el Palacio de los Deportes*. (Colab. con José Luis Subirana). A., n.º 20. Agosto, 1960;
 - *Edificio Social del Real Automóvil Club de España. Jarama*. (Colab. con José Luis Sanz-Magallón y José Antonio Domínguez Salazar). A., n.º 104. Agosto, 1967;
 - *Conjunto residencial en la Dehesa de la Villa*. (Colab. con Luis Iglesias y Antonio Perpiñá). A., n.º 129. Septiembre, 1969; N.F. Junio, 1970; T.A. Septiembre, 1972; *Algunas notas sobre la configuración del paisaje urbano en Saconia de la Dehesa de la Villa*, por Norberto Spagnuolo. J.P., n.º 5. Enero-febrero, 1973.
- MINGARRO, Antonio: *El Instituto Cervantes. Datos para el día que se escriba su historia*. El Ingenioso Hidalgo (Revista del Instituto). Año X. N.º 28. 1970.
- MINISTERIO de Marina. B. Y N. 7-XII-1913; *Ampliación*. Boletín Informativo. Ministerio de Marina. N.º 19. Octubre, 1977; A. Enero-febrero, 1980.
- MINISTERIOS. Véase PERPIÑA, A.; TROVAR, V.; VELÁZQUEZ BOSCO, R...
- MIRO VALVERDE, Antonio. Véase HIGUERAS DÍAZ, Fernando.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *La arquitectura de Juan de Villanueva*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1988.
- MONEO VALLES, José Rafael: *Rafael Moneo*. H.A. Mayo-junio, 1968; N.F. Enero, 1975; BODEN. Abril, 1976; LOTUS. N.º 33. 1981; A., n.º 236. Mayo-junio, 1982; El Croquis. Abril, 1985;
- *A la conquista de lo irracional*, por Rafael Moneo. A., n.º 87. Marzo, 1966;

- *La llamada Escuela de Barcelona*, por R. Moneo. A., n.º 121. Enero, 1969;
 - *Sobre Kahn*, por R. Moneo. A.B. Enero-junio, 1982;
 - *Proyecto de Centro de Restauraciones Artísticas*. (Colab. con Fernando Higuera). A. Diciembre, 1961;
 - *Casa «Gómez Acebo»*. H.A. Mayo-junio, 1968;
 - *Edificio de viviendas en Paseo de la Habana*. A., n.º 229. Marzo-abril, 1981;
 - *Concurso Altos Hornos*. A., n.º 190. Octubre, 1974;
 - *Edificio Bankinter en La Castellana*. (Colab. con Ramón Bescós Domínguez). N.F. Enero, 1975; T.A., n.º 212. 1977; *Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?*, por Gabriel Ruiz Cabrero. A., n.º 208-209. 1977; J.A. Enero-febrero, 1978; A.B. Julio-septiembre, 1978...;
 - *Concurso Ampliación Banco de España*. A., n.º 228. Enero-febrero, 1981;
 - *Ampliación Estación de Atocha*. El Croquis. Enero, 1985; La Escuela de Madrid. Febrero, 1985; A. Julio-agosto, 1985.
- MORALES Y MARÍN, José Luis: *Francisco Jareño en los ámbitos del eclecticismo*. Cultural Albacete. N.º 2. 1986. Págs. 3-12.
- MORENO DE VEGA, F.: *El Instituto Llorente. Breve biografía de una institución ejemplar del siglo XIX*. Madrid, 1965.
- MORENO VILLA, J.: *El arquitecto Zuazo Ugalde*. A., n.º 94. 1927. Págs. 67-72;
- *Proyecto arquitectónico de Goya, ¿Para las víctimas del Dos de Mayo?*. A., n.º 110. 1928. Págs. 199-201;
- *Proyectos y obras de don Isidro Velázquez (1764-1840): sus trabajos en El Pardo*. A., n.º 155. 1932. Págs. 69-76.
- MOYA BLANCO, Luis: *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, por Antón Capitel. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1982;
- *Curriculum de Luis Moya*. Academia. N.º 56. 1.º Sem. 1983;
- *Homenaje póstumo*. Academia. N.º 70. 1.º Sem. 1990;
- *Orientaciones de arquitectura en Madrid*. Reconstrucción. N.º 7. Diciembre, 1940. Págs. 10-15;
- *Bóvedas tabicadas*, por Luis Moya Blanco. Ed. Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1947;
- *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*, por L. Moya Blanco. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1953;
- *Rafael Leoz*, por L. Moya Blanco. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1978;
- *Frank Lloyd Wright*, por L. Moya Blanco. R.N.A., n.º 99. Marzo, 1950. Págs. 103-108;
- *Teodoro de Anasagasti y Algán*, por L. Moya Blanco. R.N.A., n.º 191. Noviembre, 1957. Págs. 5-7;
- *Le Corbusier*, por L. Moya Blanco. R.N.A., n.º 199. Julio, 1958. Págs. 29-38;
- *Alvar Aalto y nosotros*, por L. Moya Blanco. A., n.º 13. Enero, 1960. Págs. 31-32;
- *El Palacio de Villahermosa en Madrid*, por L. Moya Blanco. B.R.A.B.A.S.F. T. 31. 1970;
- *El Palacio de Linares en Madrid*, por L. Moya Blanco. B.R.A.B.A.S.F. T. 33. 1971;
- *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*. Vértice. N.º 34. Septiembre, 1940;
- *Barrio del Terol y Cerro Palomeras*. (Colab. con Ramiro Avendaño, Carlos Bailly-Bailliere, Luis Díaz-Guerra, Enrique García-Hormaechea, Enrique Huidobro, Ramiro Moya Blanco y José Tamés Alarcón). R.N.A., n.º 10-11. Octubre-noviembre, 1941; *Obras del Teatro Real*. (Colab. con Diego Méndez). R.N.A., n.º 10-11. Octubre-noviembre, 1941;
- *Casas abovedadas en el Barrio de Usera*. R.N.A., n.º 14. Febrero, 1943;
- *Cruz para el Concurso de Monumento Nacional a los Caídos*. (Colab. con Enrique Huidobro y Manuel Thomas). R.N.A., n.º 18-19. Junio-julio, 1943;
- *Proyecto para el Museo de América en la Ciudad Universitaria*. (Colab. con Luis Marín-Feduchi Ruiz). R.N.A., n.º 24. Diciembre, 1943;
- *Escolasticado de Ntra. Sra. del Pilar en Carabanchel*. R.N.A., n.º 39. Marzo, 1945;
- *Historia de las obras del Teatro Real*. R.N.A., n.º 79. Julio, 1948;
- *Iglesia de San Agustín*. I.C. Marzo, 1950;
- *Capilla para el Colegio de Santa María del Pilar*. (Colab. con José Antonio Domínguez Salazar). A., n.º 17. Mayo, 1960; I.C. Agosto-septiembre, 1965;
- *Colegio de Santa María del Pilar*. (Colab. con José Antonio Domínguez Salazar). A., n.º 23. Noviembre, 1960;
- *Colegio Mayor Chaminade en la Ciudad Universitaria*. A.R.A., n.º 12. Abril, 1967;
- *Edificio de viviendas en calle Pedro Valdivia (1956-57) y Pabellón para el Colegio del Pilar en la calle Castelló (1959)*. A., n.º 229. Marzo-abril, 1981.

MOYA IDÍGORAS, Juan: *Juan Moya Idígoras y Luis Bellido González: homenaje a dos ilustres arquitectos*. R.N.A., n.º 114. Junio, 1951. Pág. XVII;
- *El arquitecto D. Arturo Mérida y Alinari*. R.N.A., n.º 137. Mayo, 1953, Págs. 2-4;
- *El neomudejar como nacionalismo*. A., n.º 125. Mayo, 1969. Págs. 61-67.

MUGURUZA OTAÑO, Pedro: *Pedro Muguruza Otaño*. R.N.A., n.º 10-11. Octubre-noviembre, 1941; R.N.A., n.º 122. Febrero, 1952; R.N.A., n.º 132. Diciembre, 1952; C.R., n.º 69. 1952;
- *Cien dibujos de Pedro Muguruza Otaño*. Madrid, 1945;
- *Palacio de la Prensa en la Gran Vía*. A.E., n.º XXIII. Julio-septiembre, 1928; *Los cinematógrafos de la Gran Vía*, por Angel Urrutia Núñez. Establecimientos tradicionales madrileños. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984;
- *El Teatro de la Opera*, H. Y A., n.º 2. Julio, 1934;
- *Edificio Coliseum en la Gran Vía*. (Colab. con Casto Fernández-Shaw). NN.FF., n.º 7. 1935-36; N.F., n.º 45. Octubre, 1969;
- *Proyecto de ampliación del Museo del Prado*. R.N.A., n.º 10-11. Octubre-noviembre, 1941;
- *Ampliación del Ministerio de Asuntos Exteriores*. R.N.A., n.º 10-11. Octubre-noviembre, 1941; G.M., n.º 11. 1950;
- *Valle de los Caídos*. R.N.A., n.º 10-11. Octubre-

- noviembre, 1941. (Monográfico dedicado a su obra); R.N.A., n.º 122. Febrero, 1952; I.C. Diciembre, 1959; *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto, construcción*, por Diego Méndez. Ed. Fundación Nacional Francisco Franco. Madrid, 1982;
- *Historia de las obras del Teatro Real*. R.N.A., n.º 79. Julio, 1948. Véase MÉNDEZ, Diego y Valle de los Caídos.
- MUÑOZ, Matilde: *Historia del Teatro Real*. Ed. Tesoro. Madrid, 1946.
- MUÑOZ MONASTERIO, Manuel: *La nueva Plaza de Toros de Madrid*. A., n.º 130. 1930;
- *Estadio de Chamartín o «Santiago Bernabeu»*. (Colab. con Luis Alemany Soler). R.N.A., n.º 34. Octubre, 1944 (Concurso); G.M., n.º 1. 1948; I.C. Febrero, 1954; R.N.A., n.º 159. Marzo, 1955 (Sesión de Crítica de Arquitectura sobre la Ampliación); R.N.A., n.º 162. Junio, 1955 (Estructura); R.N.A., n.º Agosto, 1957 (Iluminación); P.C. Setiembre-octubre, 1981 (Nueva remodelación Mundial-82);
- *La Playa de Madrid*. A.C., n.º 8. 1932; R.N.A., n.º 79. Julio, 1948;
- *Ordenación de la Plaza de la Moncloa*. G.M., n.º 7. 1949;
- *Emplazamientos de las plazas de toros*. R.N.A., n.º 93-94. Setiembre-octubre, 1949. Págs. 400-504;
- *Un proyecto parcial para la Avda. del Generalísimo*. G.M., n.º 15. 1951;
- *Parque Deportivo Sindical «Puerta de Hierro»*. R.N.A., n.º 165. Setiembre, 1955; I.C. Agosto-septiembre, 1956;
- *Torres gemelas de viviendas frente al Estado «Santiago Bernabeu»*. R.N.A., n.º 176-177. Agosto-septiembre, 1956.
- MURO GARCÍA-VILLALVA, B.: *Enrique M.ª de Repullés y Vargas (1845-1922). Obra en Madrid*. Memoria de Licenciatura dirigida por I.G. Bango Torviso. U.A.M., Madrid, 1985;
- MURO GARCÍA-VILLALVA, Fuensanta: *Sangre, arena y arquitectura*. Arquitectos. N.º 50. 1981. Págs. 42-52.
- MURO, Fuensanta; RIVAS, Pilar: *Proyecto y realidad en la construcción del Madrid Borbónico*. En *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII*. Ed. Comunidad de Madrid. Madrid, 1984.
- MUSEO de Ciencias Naturales (Palacio Nacional de las Artes y las Industrias). Véase CAZURRO, Manuel y MEDINA, Miguel.
- MUSEO de Escultura al aire libre en La Castellana. Véase URRUTIA NÚÑEZ, A.
- MUSEOS de Arte Moderno y Contemporáneo. Véase Ciudad Universitaria, VAZQUEZ MOLEZUN, Ramón.
- *Entrevista*, por M.ª Teresa Muñoz. Periferia. N.º 1. Junio, 1984;
- *Juan Navarro Baldeweg*, por José Quetglas. A., n.º 271-272. 1988;
- *Entrevista*, por Sara de la Mata. A., n.º 274. Setiembre-octubre, 1988;
- *Centro Servicios Sociales y Biblioteca «Puerta de Toledo»*. Arquitectos. Noviembre, 1982 (Concurso de ideas); A., n.º 239. Noviembre-diciembre, 1982 (Concurso de ideas); A., n.º 260. Mayo-junio, 1986; El Croquis. N.º 26. 1986; Architecture d'Aujourd'Hui. n.º 245. 1986; Lotus Intl., n.º 58. 1988; BIA., n.º 118. 1988; Quaderns. N.º 181-182. 1989.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: *El espacio teatral de hoy y el reglamento de policía de espectáculos*. A., n.º 194-195. Febrero-marzo, 1975. Págs. 114-121;
- *La corrala sí, la corrala no*. A., n.º 199. Marzo-abril, 1976. Págs. 131-134;
- *Propuesta de autogestión del espacio teatral*. A., n.º 200. Mayo-junio, 1976. Págs. 113-120.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Jaime Marquet y la antigua Casa de Correos de Madrid*. V.M., n.º 24. 1968. Págs. 67-70;
- *Antonio López Aguado, Arquitecto Mayor de Madrid (1764-1831)*. V.M., n.º 33. 1971. Págs. 84-89;
- *Arturo Mélida y Alinari (1849-1902)*. Goya. N.º 106. 1972. Págs. 234-241;
- *La obra arquitectónica del Marqués de Cubas (1826-1899)*. V.M., n.º 34. 1972. Págs. 19-31;
- *La Alameda de Osuna: una villa suburbana*. E.P.A., n.º 2. 1975. Págs. 6-25;
- *Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León*. E.P.A., n.º 9, 1977. Págs. 51-59;
- *Antecedentes de la Alameda de Osuna*. Madrid, 1977;
- *El Casino de Madrid y la arquitectura de su tiempo. En Tres conferencias de arquitectura*. Curso 1977-78. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1978. Págs. 61-79;
- *Las estaciones y la arquitectura de hierro de Madrid*. En AA.VV.: *Las estaciones ferroviarias de Madrid*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1980. Págs. 41-102;
- *Casas y jardines nobles de Madrid y El Capricho (Alameda de Osuna)*. En *Jardines clásicos madrileños*. Madrid, 1981;
- *Los discípulos de Juan de Villanueva*. En *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)*. Madrid, 1982;
- *El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio*. En *El Banco de España: dos siglos de Historia (1782-1982)*. Madrid, 1982;
- *Estudio crítico a De la Arquitectura Civil*, de Benito Bails. 1976. Reed. facsímil. C.O.A.T.M. Murcia, 1983;
- *Un palacio romántico. Madrid, 1846-1858*. Ed. El Viso. Madrid, 1983;
- *La casa-palacio y el asilo Santamarca*. Colección Santamarca. Madrid, 1984;
- *Arquitectura y escenografía*. En *Arquitectura teatral en España*. Madrid, 1984;
- *El edificio de la Telefónica*. (Colab. con A.L. Fernández Muñoz y otros). Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1984;
- *El arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz*. En *Los Madrazo*, Madrid, 1985.

- NECRÓPOLIS de Madrid. Imp. Municipal. Madrid, 1916.
- NIETO GALLO, Gratiniano: *El Teatro Real de Madrid*. Madrid, 1973.
- NIÑO AZCONA, Lorenzo: *Biografía de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid*. Imp. Juan Bravo, 3. Madrid, 1955.
- O. y B.: *Lucio del Valle, necrología*. I.E.A., VI. 1875. Pág. 3.
- OBSERVATORIO Astronómico de Madrid. *Primer Centenario (1870-1970)*. Instituto Geográfico y Catastral. Madrid, 1970. Véase FERNÁNDEZ ALBA, Antonio.
- OCHOA, Eugenio de: *D. Custodio Moreno*. El Artista. III. 1836. Págs. 151-153.
- OLAGUER-FELIU Y ALONSO, Fernando: *Determinación estilística y tipológica de los balconajes madrileños del siglo XIX*. A.I.E.M. XI. 1975. Págs. 251-254;
- *Rejería arquitectónica (I) y Rejería arquitectónica (II)*. E.I., n.º 5 y 6 de 1977;
 - *Pautas para establecer un renacimiento de la rejería arquitectónica española en el siglo XIX*. Actas II. C.E.H.A. Valladolid, 1978. Págs. 293-301;
 - *Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña*. A.I.E.M. XIX. 1982. Págs. 151-166 y XXII. 1985. Págs. 159-175;
 - *La obra monumental en hierro. Rejería arquitectónica en España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982;
 - *La rejería durante el siglo XIX*. Historia de las artes aplicadas e industriales en España. VIII. Ed. Cátedra. Madrid, 1982;
 - *La rejería industrial en el Madrid del pasado siglo*. Comercio e Industria. Junio, 1982;
 - *Rejería bancaria*. Comercio e Industria. Noviembre, 1984. Págs. 67-74. (Monográfico sobre La Banca);
 - *Balcones de Madrid*. V.M., n.º 91. 1987. Págs. 3-24.
- OLMO, M.ª Jesús del; SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad; MONTILLA, Joaquín: *El Colegio de doña María de Aragón: historia y adaptación de su fábrica*. A.I.E.M. XXIII. 1986. Págs. 105-119.
- OÑORO, Lucio: *La restauración del Teatro Español*. I.C. Abril, 1980.
- ORIOI IBARRA, Miguel de: *Obras*. A., n.º 101. Mayo, 1967; A., n.º 162. Junio, 1972;
- *Edificio de la Unión Iberoamericana en calle Francisco Gervás*. T.A., n.º 211. 1977;
 - *Torre Europa*. A., n.º 191. Noviembre, 1974; P.C. Enero-febrero, 1984; BIA., n.º 75. Enero, 1985.
- ORTIZ DE VILLAJOS, Agustín: *El arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos*, por E. M.ª Repullés. A. Y C., n.º 125. 1902. Págs. 345-351;
- *Ortiz de Villajos*. A.A.A.C. 1903. Pág. 443;
 - *Proyecto de una iglesia parroquial por el arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos*. M.U.1865. Pág. 116;
 - *Capilla sepulcral Lozano-Monasterio en San Isidro*. A.C.I. 1876;
 - *Pabellón español en la Expo. Universal de París 1878*. *La Exposición Universal de 1878. Guía-itinerario*, por A. Fernández de los Ríos. Ed. English y Gras. Madrid, 1878; I.E.A. XL. Octubre, 1877; I.E.A. XXX. Agosto, 1877; I.E.A. XLV. Diciembre, 1877; I.E.A. XXIII. 1878; I.E.A. XXVI. Julio, 1878;
 - *El nuevo Circo-Teatro de Price sobre el antiguo Teatro de Circo*. I.E.A. XLVII. 22-XI-1880. Pág. 380;
 - *Nueva iglesia y hospedería de San Andrés de los Flamencos*. I.E.A. 15-V-1884. Pág. 312;
 - *Teatro de la Princesa o María Guerrero*. I.E.A. 22-X-1885. Págs. 235-236;
 - *Teatro de la Comedia*, I.E.A. XXXV. 1875. Pág. 179.
- ORTIZ-ECHAGÜE RUBIO, César: Véase ECHAIDE ITARTE, Rafael.
- OTAMENDI, Familia: *La Compañía Urbanizadora metropolitana. Sus obras*, por J. M.ª Otamendi. Barcelona (s.a.);
- *El Metropolitano Alfonso XIII*. Ed. Compañía Metropolitana de Madrid. Madrid, 1919; *Metropolitano*, por Miguel Otamendi. R.O.P. 1917, 1918, 1923, 1924, 1926, n.º extra. Enero, 1945... 1970; G.M., n.º 6. 1949;
 - *La transformación de Madrid, proyectos y obras de la Compañía Metropolitana*. Ed. Compañía Metropolitana de Madrid. Madrid, 1920; C.M., n.º 21. 15-XI-1920. Págs. 242-252;
 - *Teatro Lope de Vega en la Gran Vía*. R.N.A., n.º 104. Agosto, 1950;
 - *Edificio «España»*. La Technique des Travaux. 1953; C.R., n.º 75-76. 1953; R.N.A., Febrero, 1955. Véase FERNÁNDEZ-SHAW, Casto.
- OTERO, Gloria: *Las corralas madrileñas: historia y sub-mundo*, Tiempo de Historia. N.º 9. Agosto, 1975. Págs. 70-83.
- PABELLÓN español en la Exposición Universal de París 1867. Véase GANDARA, Jerónimo de la.
- PABELLÓN español en la Exposición Universal de Viena 1873. Véase ALVAREZ CAPRA, Lorenzo.
- PABELLÓN español en la Feria Internacional de Filadelfia 1876. I.E.A. IX. 1876. Págs. 169-70.
- PABELLÓN español en la Exposición Universal de París 1878. Véase ORTIZ DE VILLAJOS, Agustín.
- PABELLÓN español en la Exposición Universal de París 1889. Véase MÉLIDA y ALINARI, Arturo.
- PABELLÓN español en la Exposición Universal de París 1900. Véase URIOSTE Y VELADA, José.
- PABELLÓN español en la Exposición Universal de París 1937. Véase LACASA NAVARRO, Luis.
- PABELLÓN español en la Exposición Universal de Bruselas 1958. Véase VÁZQUEZ MOLEZUN, Ramón.
- PABELLÓN español en la Feria Mundial de Nueva York 1964. Véase CARVAJAL FERRER, Javier.
- PABELLÓN español en la Exposición Universal de Sevilla 1992. Véase CANO LASSO, Julio.
- PABELLONES Exposición Nacional de Animales y Plantas. I.E.A. XXII. Junio, 1880; XXIII. Junio, 1882; XXXII. Agosto, 1887.
- PALACIO de Congresos y Exposiciones. A. Noviembre, 1964; T.A., n.º 67, 68, 69 de 1964 y 70 de 1965; T.A., Octubre, 1972 (Monográfico sobre la obra realizada de Pablo Pintado Riba).
- PALACIO de Deportes. I.C. Noviembre, 1959; H.A. Marzo-abril, 1960; A., n.º 20. Agosto, 1960.
- PALACIO de Linares, B. Y N., n.º 256. 28-III-1896.

- PALACIO del Hielo (Patronato «Menéndez y Pelayo». C.S.I.C.). C.M. XVIII. N.º 7. 15-IV-1920 y N.º 23. 15-XII-1922; Nuevo Mundo. N.º 1.503. 10-IX-1922; Heraldo Deportivo. N.º 287. 5-V-1923; R.N.A., n.º 108. Diciembre, 1950.
- PALACIO del Marqués e Portugalete ó Bailén. I.M., n.º 10. 27-V-1870; I.M., n.º 37. 15-VII-1871; I.E.A. XVIII. 15-V-1876; I.E.A. XXV. 30-VI-1886.
- PALACIO de Uceda ó Medinaceli. I.M., n.º 9. 12-V-1870
- PALACIO Y ELISSAGUE, Alberto de: *Un prestigioso e ilustre inventor y arquitecto...*, por P. Dávila. Obras. XXXV. N.º 107. 1966;
- *El arquitecto bilbaíno Alberto de Palacio*, por L. Pueyo. A., n.º 87. 1966. Págs. 7-20;
 - *Alberto de Palacio Elissague*. N.F., n.º 34. Noviembre, 1968. Págs. 87-97; N.F., n.º 60-61. Enero-febrero, 1971. Págs. 8-33;
 - *Proyecto de Monumento a Cristóbal Colón...*, por E. Castelar, I.E.A. 1891. Págs. 99 y ss.;
 - *Estación de Marid-Atocha*. I.E.A. IV. 30-I-1891; *Las estaciones y la arquitectura de hierro de Madrid*, por Pedro Navascués. En *Las estaciones ferroviarias de Madrid*, por AA.VV. Madrid, 1980. Págs. 41-102.
- PALACIOS RAMILO, Antonio: *Antonio Palacios*, por AA.VV. R.N.A., n.º 47-48. Noviembre-diciembre, 1945 (Homenaje póstumo);
- *La obra del arquitecto don Antonio Palacios*, C. Y R. 1944 y 1945;
 - *Antonio Palacios*, por Adolfo González Amezqueta. A., n.º 106. Octubre, 1967. Págs. 1-74 (Monográfico sobre su obra);
 - *La arquitectura de Antonio Palacios*, por J. Touza. E.I., n.º 4 de 1976, n.º 15 y 16 de 1979, 17-18 de 1980;
 - *Antonio Palacios y la arquitectura de su época*, por Javier Pérez Rojas. V.M., n.º 83, 1985;
 - *Antonio Palacios y Joaquín Otamendi*, por Javier Pérez Rojas. En *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*. Catálogo Expo. Museo Municipal. Madrid, marzo de 1987. Págs. 93-75;
 - *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*, por J. Gutiérrez Burón. Madrid, 1988;
 - *Tradición y modernidad en la arquitectura de Antonio Palacios Ramilo: la casa del Conde de Bugallal en Madrid*, por Virginia Tovar Martín. A.I.E.M. XXV. 1988. Págs. 117-128;
 - *Antonio Palacios*. Catálogo Expo. Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela). Colegio de Arquitectos de Galicia. 1991;
 - *Ante una moderna arquitectura*, por Antonio Palacios. Discurso en Instituto de España el 6-I-1940. Instituto de España. Madrid, 1945;
 - *Hospital de Jornaleros o de Maudes*. (Colab. con Joaquín Otamendi). *Hospital de San Francisco de Paula para jornaleros*. Fundación de Doña Dolores Romero Arano, viuda de Curiel, s/f.; *Antonio Palacios y el Hospital de Maudes en la Memoria arquitectónica de Madrid*, por Fernando Castro y Andrés Pelea. Madrid, 1986; *La rehabilitación del Hospital de Maudes*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1988;
 - *Palacio de Comunicaciones*. (Colab. con Joaquín Otamendi). A. Y C., n.º 213. 1910; A., n.º 15. Julio, 1919; *El Palacio de Comunicaciones en la arquitectura madrileña*, por José Ramón Alonso Pereira. V.M., n.º 66. 1980. Págs. 43-50;
 - *Casa Comercial en calles Mayor-Arenal*. En *La evolución del Gran Almacén*, por Angel Urrutia Núñez. Establecimientos tradicionales madrileños. Vol. IV. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984. Pág. 76 y ss.; A.E., n.º 1. 1923;
 - *Banco Español del Río de la Plata (Banco Central)*. C.M., n.º 9. Mayo, 1918; R.N.A., n.º 69. Septiembre, 1947 y N.º 136. Abril, 1953 (Reforma y ampliación de Manuel de Cabanyes);
 - *Círculo de Bellas Artes*. (Colab. con Joaquín Otamendi). A., n.º 16. Agosto, 1919 (Concurso de anteproyectos); A. Y C. 1919; B.S.C.A. 30-IV-1920; C.M. 15-XI-1922; A.E., n.º 4. 1923; *Proyecto de Casa Social del Círculo de Bellas Artes, MCMXX*. Madrid, 1923; A., n.º 91. Noviembre, 1926; R.O.P., n.º 2.453. 1926; *Proyecto de un Palacio de las Artes*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1926;
 - *El Banco Mercantil e Industrial*, por Filiberto. C. Y R., n.º 22. 1944. Págs. 26-32.
- PANADERO PEROPADRE, N.: *Un proyecto fallido: la catedral de la Inmaculada Concepción en Madrid, 1858*. En *Actas del Simposio Nacional sobre ciudades episcopales*. Zaragoza, 1986. Págs. 207-217;
- *Arquitectura religiosa neomedieval del Madrid isabelino*. Goya. N.º 203. 1988. Págs. 268-273.
- PARDO CANALIS, Enrique: *Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834*. Arte Español. XVII. 1.º y 2.º cuatrim. 1949.;
- *Proyectos de monumentos conmemorativos en Madrid de 1820 a 1836*. A.E.A., n.º 103. 1953. Págs. 215-235;
 - *La Ciudad Universitaria*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1959;
 - *Registro de matrícula de la Academia de San Fernando 1725-1815*. Madrid, 1967;
 - *El monumento sepulcral de O'Donnell*. Goya. N.º 95. 1970. Págs. 284-287;
 - *Los leones del Palacio de las Cortes*. A.I.E.M. VI. 1970. Págs. 441-464;
 - *El Palacio de las Cortes*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1971;
 - *El Mausoleo de los héroes de Cuba y Filipinas, en el cementerio de la Almudena*. A.I.E.M. XVII. 1980. Págs. 429-434.
- PARDO MOROTE, M.L.: *Historia del edificio de la Biblioteca Nacional*. B.D.G.A.B., n.º 27. 1955. Págs. 53-57
- PASCUAL Y COLOMER, Narciso: *Narciso Pascual y Colomer*, por M. Lorente Junquera. R.N.A., n.º 81. Septiembre, 1948. Págs. 362-363;
- *Congreso de Diputados. Memoria histórica-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de Diputados*. Imp. Aguado. Madrid, 1856; *El Palacio de las Cortes*, por Enrique Pardo Canalis. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1971; *El Palacio del Congreso*, por AA.VV. Madrid, 1986; *Ampliación*. A., n.º 255. 1985 y n.º 266. 1987; ON., n.º 68. 1986;

- *Palacio del Marqués de Salamanca (Banco Hipotecario). Un siglo del Banco Hipotecario de España*. Madrid, 1976; *Un palacio romántico. Madrid, 1846-1858*, por Pedro Navascués. Ed. El Viso. Madrid, 1983; *La transacción inmobiliaria del Palacio del Marqués de Salamanca*, por Carmen Giménez. A.I.E.M. XXIV. 1987;
- *La Plaza de Oriente madrileña*, por M. Pérez Martín. R.B.A.M.A., n.º 70. 1955. Págs. 381-405;
- *Una gran obra olvidada de Narciso Pascual y Colomer: el Cementerio de la Sacramental de San Luis*, por Carlos Sagar. Academia. N.º 68. 1989. Págs. 315-338.
- PASTOR MATEO, Enrique: *El Panteón de Hombres ilustres*. Aula Municipal de Cultura. Madrid, 1960.
- PAZ MAROTO, José: *Las obras sanitarias del futuro Madrid*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1945;
- *Pasado, presente y futuro del Casino de Madrid*. Imp. Magerit. Madrid, 1965.
- PELÁEZ, Andrés: *El Teatro Español*. V.M. 1984. Págs. 3-14.
- PEÑA PEÑA, Julián: *El Hipódromo de la Zarzuela*, A., n.º 88. Abril, 1966. Págs. 61-64;
- *La Casa de Campo*. A., n.º 89. Mayo, 1966. Págs. 71-74;
- *La Colonia de «El Viso»*. A., n.º 90. Junio, 1966. Págs. 71-73;
- *Ministerios en Madrid*. A., n.º 118. Octubre, 1968. Págs. 59-64;
- *Grandes Almacenes*. A., n.º 119. Noviembre, 1968. Págs. 62-66;
- *Colón. Casa de la Moneda*. A., n.º 123. Marzo, 1969. Págs. 59-64;
- *Embajadas*. A., n.º 122. Febrero, 1969. Págs. 67-70;
- *Bancos*. A., n.º 135-136. Marzo-abril, 1970. Págs. 108-112;
- *Hoteles*. A., n.º 137. Mayo, 1970. Págs. 66-70;
- *Mercados*. A., n.º 139. Julio, 1970. Págs. 59-62;
- *Parroquias*. A., n.º 159. Marzo, 1972. Págs. 55-58;
- *Pasos*. A., n.º 163-164. Julio-agosto, 1972. Págs. 84-89;
- *Frontones*. A., n.º 172. Abril, 1973.
- PERANCHO, Tomás: *Historia del Real Convento de Nuestra Señora de Atocha*. Imp. La Raja. Madrid, 1929.
- PÉREZ Y MARTÍNEZ, Silvestre: *A la muerte de D. Silvestre Pérez, célebre Arquitecto, su amigo y compañero D.C.T.M.* Imp. que fue de Fuentenebros. Madrid, 1825;
- *José Bonaparte y Madrid*, por Fernando Chueca Goitia, V.M., n.º 6. 1958. Págs. 46-52;
- *Un álbum de dibujos poco conocido: el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional*, por Carlos Sambri- cio. A.E.A., n.º 181. 1973. Págs. 45-57;
- *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*, por Carlos Sambri- cio. San Sebastián, 1975;
- *El Palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid*, por Juan J. Junquera. V.M., n.º 53. 1976. Págs. 27-38.
- PÉREZ ESCOLANO, V.: *Aníbal González, arquitecto 1876-1929*. Ed. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1973.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, E.: *La indignidad en el arte sagrado*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1962.
- PÉREZ OLIVARES, R.: *El Teatro Lara*. Nuevo Mundo. 10-XI-1916.
- PÉREZ PIÑERO, Emilio: A. Junio de 1961, junio de 1964, abril de 1968 y julio-agosto de 1972 (Monográfico Homenaje póstumo dedicado a su obra).
- PÉREZ PITA, Estanislao: Véase JUNQUERA, Jerónimo.
- PÉREZ ROJAS, Javier: *Sobre tres singulares edificios madrileños (1911-1919)*. V.M., n.º 75. 1983. Págs. 25-34;
- *Antonio Palacios y la arquitectura de su época*. V.M., n.º 83. 1985;
- *Los cines madrileños del barracón a los rascacielos*. En *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. Catálogo Expo. Madrid, 1986;
- *Antonio Palacios y Joaquín Otamendi*. En *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*. Catálogo Expo. Museo Municipal. Madrid, marzo de 1987.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Fundación Juan March. Madrid, 1976.
- PERPIÑA SEBRIA, Antonio: *Centro Comercial (AZCA)*. G.M., n.º 28. 1954; R.N.A., n.º 161. Mayo, 1955 (Concurso de ideas); *El Centro Comercial de Madrid*, por Antonio Perpiña, A., n.º 88. Abril, 1966;
- *Ministerios de Industria y Comercio*. G.M., n.º 31. Diciembre, 1956;
- *Autobanco BANESTO*. (Colab. con Luis Iglesias). A., n.º 123. Marzo, 1969;
- *Edificio «Galerías Preciados»*. (Colab. con Luis Iglesias y F.J. Martínez-Feduchi). T.A., n.º 115. Enero, 1969.
- PERTIERRA DE ROJAS, José Fernando: *La vivienda en las clases medias del Madrid de la Restauración*. Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea. U.C.M. Madrid, 1981. Págs. 191-211.
- PEYRONNET, Juan Bautista: *Elementos de dibujo lineal ó delineación, para uso de las escuelas del Reino, de las Clases, de las Universidades...*, Imp. Garrasayaza. Madrid, 1837;
- *Sobre los cortes de cantería en relación con los diferentes estilos y épocas de la Arquitectura*. Imp. M. Tello. Madrid, 1875;
- *Puerta del Sol*. Véase NAVASCUÉS, Pedro; Véase Canal de Isabel II.
- PLAZA, F. J. de la: *El Palacio Real nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.
- PLAZAOLA, Juan: *El arte sacro actual*. Ed. B.A.C. Madrid, 1965.
- PLAZAS de toros en Madrid y en España. R.N.A., n.º 93-94. Septiembre-octubre, 1949. Véanse AA.VV.; ALVAREZ CAPRA, L.; GALLEGO RAMOS, E.; MANZANO-MONIS, M.; RODRÍGUEZ AYUSO, E.
- POBLACIÓN KNAPPE, Eleuterio: *Hotel «Eurobuilding»*. A., n.º 150. Junio, 1971;
- *Edificio «Beatriz»*. I.C. Abril, 1973; Estructura. Octubre, 1973;
- *Banco «Levante»*. T.A., n.º 73. 1965; T.A. Junio, 1976; J.A. Septiembre, 1976; A., n.º 222. Enero-febrero, 1980.
- PONTE CHAMORRO, Federico: *Aportación a la historia social de Madrid. La transformación de los enterra-*

- mientos en el siglo XIX: la creación de los entierros municipales y su problemática.* A.I.E.M. XXII. 1985. Págs. 483-496.
- PORTOLES, Miguel: *La reconstrucción del Teatro Español.* Nuevo Mundo. 4-I-1929.
- PRADOS GARCÍA, José M.^a: *Isidro González Velázquez y la arquitectura efímera.* En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». C.S.I.C. Ed. Alpuerto. Madrid, 1991. Págs. 87-96.
- PRAST, A.: *Vista Alegre. El Palacio del Marqués de Salamanca en Carabanchel Bajo.* Madrid, 1933.
- PRIETO Y PRIETO, Manuel: *El Museo Antropológico.* I.E.A., n.º XVII-XIX. 1875.
- PROMOCIÓN CX de la E.T.S.A.M. Julio, 1959. A., n.º 9. Septiembre, 1959.
- PROYECTO de edificio para instalar el Casino de Madrid. *Pliego para el Concurso entre arquitectos nacionales y extranjeros.* Establecimiento Tipográfico de la Bolsa. Madrid, 1903.
- PUEYO SAN SEBASTIÁN, Luis: *Alberto de Palacio y el Puente de Vizcaya,* A., n.º 87. Marzo, 1966. Págs. 7-20.
- PULIDO FERNÁNDEZ, Angel: *Reseña del Museo Antropológico del Doctor Velasco.* Imp. Aguado. Madrid, 1975.
- R.: *La nueva Bolsa de Madrid.* R.A. 30-XI-1891. Págs. 82-85.
- REINACH, Theodore: *L'Universite de Madrid.* Librairie Hachette et Cia. 1980.
- RAMÍREZ, Braulio Antón: *Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Madrid. Noticias históricas y descriptivas, y album poético con motivo de la inauguración del nuevo edificio en el año de 1875.* Madrid, 1875.
- RAMSEYER, Jean Philippe: *La palabra y la imagen. Liturgia, arquitectura, arte sacro.* San Sebastian, 1967.
- REPULLÉS Y VARGAS, Enrique M.^a: *La casa-habitación moderna desde el punto de vista artístico.* Discurso de ingreso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1901;
- *La calle bajo su aspecto artístico.* Discurso respuesta a J. Urioste en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1901;
 - *La casa y la ciudad moderna.* Discurso respuesta a R. Figueroa (Duque de Tovar) en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1909;
 - *Excmo. Sr. D. Enrique M.^a Repullés y Vargas, necrología,* por L. M.^a Cabello Lapiedra. A. Y C. 1922. Págs. 89-119;
 - *Enrique M.^a Repullés y Vargas (1845-1922). Obra en Madrid,* por B. Muro García-Villalva. Memoria de Licenciatura dirigida por I.G. Bango Torviso. U.A.M. Madrid, 1985;
 - *Capilla sepulcral de las familias Lozano-Monasterio en el cementerio de la Sacramental de San Isidro, por el arquitecto Don Agustín Ortiz de Villajos.* A.C.I. 1876. Págs. 4-6;
 - *Decoración de fábricas de ladrillo.* A.C.I. 1877. Págs. 231-233;
 - *Disposición, construcción y mueblaje de escuelas públicas de instrucción primaria.* Imp. Fortanet. Madrid, 1878;
 - *Palacio del Sr. Anglada en la Fuente Castellana de Madrid.* A.C.I., n.º 19 y 20. 1878;
 - *Exposición de las obras de Viollet-le-Duc. Su vida y obras.* A.C.I. 1880;
 - *Panteón de familia en el cementerio de San Isidro bajo la dirección del arquitecto Don Juan Bautista Lázaro.* A.C.I. 1881;
 - *Restauración del templo de San Jerónimo el Real.* Imp. de Fortanet. Madrid, 1883;
 - *El Templo de San Jerónimo el Real de Madrid.* A.C.I. VIII. 1883;
 - *Paseo de un arquitecto por la Exposición Universal de Barcelona.* R.S.C.A. Octubre, 1888;
 - *El nuevo edificio del Banco de España.* R.A. 31-XII-1891. Págs. 89-92;
 - *Biografía y obras arquitectónicas de Emilio Rodríguez Ayuso.* (Colab. con Santiago Castellanos). Imp. y Litografía de los Huérfanos. Madrid, 1892;
 - *Escuela de Ingenieros de Minas y Laboratorio Gómez Pardo.* R.A. Madrid, 1897;
 - *Panteones y sepulcros en los cementerios de Madrid.* Imp. de S. Francisco de Sales. Hauser y Menet. Madrid, 1899;
 - *El Marqués de Cubas, necrología.* A. Y C., n.º 46. 1899; R.A. XXVI., n.º 2. 1899. Págs. 13-15;
 - *D. Antonio Ruiz de Salces, necrología.* A. Y C., n.º 50. 1899; R.A., n.º 2. 1899. Págs. 29-30;
 - *Ramiro Amador de los Ríos.* R.A., n.º 8. 1901;
 - *Monumento a Alfonso XII.* A. Y C. V. 1901. Págs. 173-177;
 - *Sobre el Modernismo.* A. Y C., n.º 118. 1902. Págs. 131-132;
 - *Reforma interior.* A. Y C., n.º 121. 1902. Págs. 227-228;
 - *El arte público.* A. Y C., n.º 1. 1903. Págs. 2-3;
 - *Arturo Mélida.* A. Y C. Febrero, 1903. Págs. 35-40;
 - *La casa-habitación en Madrid.* A. Y C., n.º 129. 1903. Págs. 98-99;
 - *El llamado arte moderno.* A. Y C., n.º 131. 1903. Págs. 163-164;
 - *Los congresos de arquitectos.* A. Y C., n.º 132. 1903. Págs. 194-195;
 - *La arquitectura en España en 1903.* E.H.M. 1-I-1904;
 - *La reforma urbana.* A. Y C., n.º 158. 1905. Págs. 258-260;
 - *Eduardo Adaro, necrología.* I.E.A. X. 15-III-1906. Pág. 159;
 - *Los hoteles de viajeros.* A. Y C., n.º 167. 1906. Págs. 162-164;
 - *El arquitecto Manuel Medrano.* Sociedad Central de Arquitectos. Madrid, 1907; A. Y C., n.º 182. 1907. Págs. 267-271;
 - *Nacionalismo.* A. Y C., n.º 187. 1908. Págs. 34-35;
 - *Extranjerismo y nacionalismo.* A. Y C., n.º 189. 1908. Págs. 98-99;
 - *Arte público.* A. Y C., n.º 193. 1908. Págs. 226-227;
 - *José Urioste y Velada, necrología.* A. Y C., n.º 9. 1909. Pág. 205; B.R.A.B.A.S.F., n.º 10. 1909. Págs. 96-100;
 - *El arquitecto don Agustín Ortiz de Villajos.* A. Y C., n.º 125. 1902. Págs. 345-351;

- *Fernando Arbós, necrología*. B.R.A.B.A.S.F., n.º 40. 1916. Págs. 225-227;
- *La nueva catedral de Nuestra Señora de la Almudena en Madrid*. Tip. Artística. Madrid, 1916;
- *Juan Bautista Lázaro, necrología*. B.R.A.B.A.S.F., n.º 52. 1919. Págs. 257-263;
- *La Ciudad Jardín (conferencia)*. C.M., n.º 4. 1920. Págs. 38-41;
- *La Bolsa. Proyecto para la construcción de una Bolsa en Madrid*. B.R.A.B.A.S.F. Año IV. 1884; I.E.A., n.º 14. 15-III-1884; R.A. 31-I-1891, 31-III-1891, 30-XI-1891, 1-VII-1893; I.E.A. XXI. 8-VI-1891 y XVIII. 8-V-1893; *Monographies des Batiments Modernes*. 1893; *La nueva Bolsa de Comercio de Madrid*. Imp. de los Huérfanos. Madrid, 1894;
- *Iglesia de Santa Cristina*. I.E.A. XII. 30-III-1906. Pág. 207.
- RESIDENCIA de Santa M.^a de los Negrals en Alpedrete. (Manuel Barbero). H.A. Julio-agosto, 1969; C.A., n.º 78. 1970; A., n.º 148. Abril, 1971.
- REYNALS, Eduardo: *Eduardo Reynals, necrología*, por V. Lampérez. A. Y C., n.º 285. 1916. Págs. 73-74;
- *Casa Pérez Villamil en Plaza de Matute*. A. Y C., n.º 195. 1908;
- *Hotel Roma en la Gran Vía*. La Esfera. N.º 96. 30-X-1915.
- RIVAS QUINZAÑOS, Pilar: *La figura de un arquitecto municipal: Luis Bellido González*. Arquitectos. N.º 50. Noviembre, 1981. Págs. 16-33;
- *Proyecto y realidad en la construcción del Madrid Borbónico*. (Colab. con Fuensanta MUÑO). En *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII*. Ed. Comunidad de Madrid. Madrid, 1984;
- *Luis Bellido*. (Colab. con Antón Capitel y Alberto Valdivielso). Ed. M.O.P.U. Madrid, 1988.
- RODRÍGUEZ AVIAL, Isaac: *Cementerios en general, y particularmente en Madrid*. R.S.C.A., n.º 6. 1876. Págs. 1-4.
- RODRÍGUEZ AYUSO, Emilio: *Emilio Rodríguez Ayuso*, por Santiago Castellanos. R.A. 30-XI-1891;
- *Biografía y obras arquitectónicas de Rodríguez Ayuso*, por Santiago Castellanos y Enrique M.^a Repullés. Madrid, 1892;
- *Rodríguez Ayuso y su influencia en la arquitectura madrileña*, por Carlos Flores. H.A., n.º 67, 1966. Págs. 50-63;
- *Emilio Rodríguez Ayuso*, por Adolfo González Amézqueta. A., n.º 125. Mayo, 1969. Págs. 11-22;
- *El eco de Ayuso en sus contemporáneos*, por Jesús Ayuso Tejerizo. A., n.º 125. Mayo, 1969. Págs. 23-31;
- *Plaza de Toros en la Carretera de Aragón*. (Colab. con L. Alvarez Capra). R.N.A., n.º 93-94. Septiembre-octubre, 1949;
- *El Palacio del Sr. Anglada*, por E. M.^a Repullés, A.C.I., n.º 19. 1878;
- *La Escuela Modelo de Madrid*. I.E.A. XVI. 30-IV-1884;
- *Biblioteca del Senado*. I.E.A. I. 8-I-1886 y XIII. 8-IV-1886;
- *Escuelas Aguirre*. I.E.A. XLII. 15-XI-1886; *Alrededor del Mundo*. 2-V-1921; A., n.º 84. Diciembre, 1965.
- ROIG, A.: *El arte sacro moderno en España*. C.A., n.º 45. 1961
- ROJAS ROMÁN, José Fernando: *La vivienda en las clases medias del Madrid de la Restauración*. Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea 2. U.C.M. Madrid, 1981. Págs. 191-211.
- ROJI, Joaquín: *Casa de vecindad y de alquiler Marqués de Amboage en Plaza de las Cortes*. C.M., n.º 2. 1914;
- *Casa palacio Marqués de Amboage en calles Juan Bravo-Velázquez*. C.M., n.º 24. 1919; B. Y N. 25-II-1923;
- *Remodelación Palacio de Justicia. El Palacio de Justicia de Madrid*. Imp. Blass. S.A. Madrid, 1927; A. XVI. 1929.
- RUCABADO GÓMEZ, Leonardo: *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional*. Arte Español. Noviembre, 1915;
- *La tradición en la arquitectura*. A. Y C. 1917;
- *Leonardo Rucabado, necrología*, por V. Lampérez. A., n.º 3. 1918;
- *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, por Nieves Basurto. Cap. VI. C.O.A.C.-Xarait Ed., 1986;
- *Casa Tomás Allende en Plaza de Canalejas. La última obra de Rucabado*, por L. Torres Balbás. A., n.º 25. Mayo, 1920. Págs. 132-139; Boden. 1976.
- RUIZ ALCÓN, M.^a Teresa: *El Palacio de la Zarzuela (siglos XVII al XX)*. Reales Sitios. N.º 48. 1976.
- RUIZ DE LA PRADA Y SÁNCHEZ, Juan Manuel: *La arquitectura de lujo de Ruiz de la Prada*, por Eduardo Amann. El Inmueble. Mayo, 1966; *Casas de vecindad en Madrid*. A., n.º 115. Julio, 1968 (Sesión de Crítica de Arquitectura).
- RUIZ DE SALCES, Antonio: *Conocimientos que debe reunir el arquitecto y la importancia relativa que tienen para la Arquitectura los estudios científicos, los artísticos y los arqueológicos, necesarios todos para formar el artista del siglo XIX*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1871;
- *D. Antonio Ruiz de Salces, por E. M.^a Repullés*. A. Y C., n.º 50. 1899; R.A., n.º 3. 1899. Págs. 29-30. Véase JAREÑO Y ALARCÓN, Francisco.
- RUMEU DE ARMAS, A.: *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid, 1980.
- SAENZ DE OÍZA, Francisco Javier: *Francisco Javier Sáenz de Oíza. 1947-1988*. El Croquis. N.º 32-33. Abril, 1988. (Monográfico sobre su obra);
- *F. J. Sáenz de Oíza*. H. A. Mayo-junio de 1961 y julio-agosto de 1965; *Forma Nueva-El Inmueble*. Noviembre-diciembre, 1966; J.A. Octubre, 1973;
- *Francisco Javier Sáenz de Oíza (Entrevista)*. ON., n.º 86. 1986; A., n.º 264-265. Enero-abril, 1987;
- *Conferencia sobre Proyecto de Catedral*. R.N.A., n.º 123. Marzo, 1952;
- *Basilica Ntra. Señora de la Merced*. (Colab. con Luis Laorga). G.M., n.º 5. 1949; R.N.A., n.º 92. Agosto, 1949 (Concurso); I.C. Marzo, 1950; R.N.A. Junio, 1951; A., n.º 7. Julio, 1959;
- *Concurso Viviendas Experimentales*. H.A. Noviembre-diciembre de 1957 y marzo-abril de 1967; A., n.º

2. Febrero de 1959 y noviembre de 1962; I.C. Abril de 1961, noviembre de 1965 y abril de 1973; T. A. Abril, 1969;
- *Poblado de Fuencarral «A»*. R.N.A., n.º 176-177. Agosto-septiembre, 1956; H.A. Noviembre-diciembre, 1963;
 - *Poblado Dirigido de Entrevías*. (Colab. con Jaime Alvear y Manuel Sierra). *El Poblado Dirigido de Entrevías*, por Rafael Moneo. H.A. Mayo-junio, 1961; A., n.º 58. Octubre, 1963 (Monográfico sobre Entrevías);
 - *Batán*. (Colab. con Manuel Sierra y José Luis Romany). H.A. Marzo-abril, 1961;
 - *Barrio LOYOLA*. (Colab. con Carlos Ferrán, Eduardo Mangada y José Luis Romany). *El Grupo Loyola*, por Adolfo González Amézqueta, H.A. Enero-febrero, 1967;
 - *Ciudad Horizonte*. (Colab. con C. Ferrán, E. Mangada y J.L. Romany), H.A. Julio-agosto, 1965;
 - *Sala de Exposiciones HISA*. (Colab. con Rafael Moneo). A. Junio, 1961; I.C. Agosto-septiembre, 1964;
 - *Torres Blancas*. (Colab. con J.D.: Fullaondo y R. Moneo). N.F. 1960 y ss.; H.A. Noviembre-diciembre, 1963; *Architectural Design*. September, 1966; *Zodiac*. Diciembre, 1965; *Aujourd'hui*. Février, 1966; A. Abril, 1966; N.F. El Inmueble. Noviembre-diciembre, 1966; A. Marzo, 1967; Goya. N.º 76. Enero-febrero, 1967 y n.º 78. Mayo-junio, 1967; *L'Architecture D'Aujourd'hui*. Février-mars, 1967, 1969 y Avril-mai, 1970; *Baumeister*. Junio, 1967; *Cupula*. Septiembre, 1967; A. Octubre, 1968; A., n.º 120. Diciembre, 1968 (Sesión de Crítica de Arquitectura); *Architettura*. Marzo, 1969; *Cuadernos Summa Nueva Visión*. n.º 22. Abril, 1969; *Domus*. Abril, 1970; I.C. Diciembre, 1970; (Estructura detallada de Torres Blancas); *FORTUNE*. December, 1970; A. Febrero, 1971 (Restaurante en el Edificio Torres Blancas); *La Technique des Travaux*. Mai-juin, 1971; A. Mayo, 1972 (Premio C.O.A.M.); J.A., n.º 10. Octubre, 1973; *Arquitectura doméstica en Madrid*, por Angel Urrutia Núñez. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1988;
 - *Casa Echevarría en La Florida*. A., n.º 233. Noviembre-diciembre, 1981;
 - *Banco BILBAO en AZCA*. A., n.º 228. Enero-febrero, 1981 (Monográfico); *Ayer y hoy de una idea*, por AA.VV. (Antón Capitel). Ed. Banco de Bilbao. Madrid, 1982; *UIA. INTL. ARCHITECT*. N.º 2. 1983;
 - *Villa Fabriciano en Torreldones*. A., n.º 267. Julio-agosto, 1987;
 - *Viviendas para realojados en la M-30*. *El Croquis*. N.º 32-33. 1988. Págs. 136-141; a partir de esta fecha, véase infinidad de artículos en las hemerotecas sobre esta polémica obra cumbre de nuestra historia de la arquitectura;
 - *Nuevos Pabellones IFEMA en Barajas*. *En Sáenz de Oíza, Junquera, Pérez Pita. Nuevo Recinto Ferial de IFEMA. Feria de Madrid*. Ed. IFEMA. Madrid, 1990.
- SAGRA, Ramón: *Atlas carcelario o colección de láminas de las principales cárceles de Europa y América, proyectos de construcción de carruages y objetos de uso frecuente en las prisiones...* Imp. Colegio Nacional de Sordomudos. Madrid, 1843.
- SAGUAR QUER, Carlos: *La última obra de Juan de Villanueva. El Cementerio General del Norte de Madrid*. Goya. N.º 196. 1987. Págs. 213-221;
- *El Cementerio General del Sur o de la Puerta de Toledo, obra del arquitecto Juan Antonio Cuervo*. A.I.E.M. XXIV, 1987. Págs. 111-120;
 - *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*. Tesis Doctoral dirigida por J. M.ª Azcárate. U.C.M. Madrid, 1989;
 - *Una gran obra olvidada de Narciso Pascual y Colomer: el Cementerio de la Sacramental de San Luis*. Academia. N.º 68. 1989. Págs. 315-338;
 - *Arquitectura modernista en los cementerios de Madrid*. Goya. N.º 217-218. Julio-octubre, 1990.
- SÁINZ DE LA LASTRA, Severiano: *Severiano Sáinz de la Lastra: prolífico arquitecto de viviendas en el Madrid de Alfonso XII*, por Angel López Castán. En *Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*. III Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». C.S.I.C. Madrid, 1991. Págs. 61-71. Véase ADARO, Eduardo.
- SÁINZ DE LOS TERREROS Y GÓMEZ, Luis: *Arquitectura española contemporánea: Luis Sáinz de los Terreros*, por T. de Anasagasti. Ed. Edarba. Madrid, 1936;
- *La arquitectura en los cuarteles*. C.M., n.º 5. 1903;
 - *Memoria del proyecto presentado al concurso promovido por el Casino de Madrid*. C.M., n.º 1. 1904;
 - *Higiene y saneamiento de las habitaciones*. C.M., n.º 14. 1905;
 - *El estilo moderno de arquitectura en España*. C.M., n.º 3. 1906;
 - *La construcción en Madrid durante 1907*. C.M., n.º 1. 1908;
 - *Concurso de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. C.M. 1908;
 - *La Gran Vía*. C.M., n.º 23 y 24. 1909;
 - *Vicente Lampérez*. C.M., n.º 4., 1914. Págs. 52-54;
 - *La construcción en 1915*. C.M., n.º 2. 1916;
 - *La construcción en 1917*. C.M., n.º 1, 1918;
 - *La arquitectura de Madrid*. C.M., n.º 5. 1925;
 - *La tributación de la riqueza urbana*. C.M., n.º 10-12. 1926;
 - *Reforma interior de Madrid: necesidad y normas para su ejecución*. (Colab. con L. Díaz Tolosana). A., n.º 6, 8. 1934; *Obras*. N.º 36. 1935;
 - *Renovación española y arquitectura*. C.M., n.º 7. 1934;
 - *Proyecto de Gran Vía Circular*. *Tiempos Nuevos*. n.º 19. 1935;
 - *Casa palacio en calle Arenal*. A. Y C. III. 1919;
 - *Hotel Savoy*. C.M. XXI. N.º 24. 1923;
 - *El nuevo edificio del Círculo de la Unión Mercantil e Industrial*. C.M. XXII. N.º 11. Junio, 1924.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Los antiguos teatros de Madrid*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1952;
- *El Caserón de la Ex-Universidad de Madrid*. V.M., n.º 25. 1968. Págs. 30-36;

- *Breve historia del madrileño Palacio Longoria*. Madrid, 1975;
- *Curiosidades matritenses de las que fueron posibles dos Gran Vía*. V.M., n.º 49, 1975.
- SALDAÑA LÓPEZ, Joaquín: *Mercado de ganados: proyecto elegido por el Excmo. Ayuntamiento*. Hauser y Menet. Madrid, 1899.
- SALTILLO, Marqués de: *Casas madrileñas del siglo XVIII y dos centenarias del siglo XIX*. Arte Español. 1.º Cuatrimestre. 1948. Págs. 13-60.
- SALVADOR Y CARRERAS, Amós: *Obras del arquitecto don Amós Salvador*. A., n.º 110. Junio, 1928. Págs. 191-198;
- *VIII Congreso Internacional de Arquitectos en Viena*. Pequeñas Monografías de arte. N.º 14. 1908;
- *Necrología de Leonardo Rucabado*. A. Y C. 1918.
- SAMBRICIO, Carlos: *Varios autores G.A.T.E.P.A.C. R.I.E.*, n.º 120. 1972. Págs. 333-334;
- *Un album de dibujos poco conocido: el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional*. A.E.A., n.º 181. 1973. Págs. 45-57;
- *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*. Ed. Comisión de Cultura Colegio de Arquitectos. San Sebastián, 1975;
- *Luis Lacasa. Escritos 1922-1931*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1976;
- *Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid*. Goya. N.º 147. 1978. Págs. 145-157;
- *José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración*. Goya. N.º 159. 1980. Págs. 140-152;
- *Los orígenes de la vivienda obrera en España: Madrid 1848-1911*. A. N.º 228. Enero-febrero, 1981. Págs. 65-71;
- *El Hospital General de Atocha. Un gran edificio en busca de autor. Las intervenciones de Ventura Rodríguez, José Hermosilla y F. Sabatini*. A., n.º 239. Noviembre-diciembre, 1982. Págs. 44-52;
- *Benito Bails y la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII*. Arquitectos. Marzo, 1982. Págs. 16-31;
- *La Casa de Correos. Un edificio en la ciudad*. (Colab. con AA.VV.). Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1988.
- SANCHÍS, León (Teniente Coronel de Ingenieros): *Varios proyectos de cuarteles en C.M.*, n.º 11. 1920 y ss.
- SANTOS NICOLÁS, Miguel de los: Véase Ciudad Universitaria.
- SANZ DE DIEGO, Juan José: *La parroquia de Santiago y San Juan Bautista*. Memoria de Licenciatura dirigida por Francisco Portela. U.C.M., Madrid, 1979.
- SANZ GARCÍA, José M.ª: *El Palacio de Monistrol. Biografía de un mayorazgo madrileño*. A.I.E.M. VI. 1970. Págs. 115-160;
- *Ante la nueva sede central de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, en Descalzas, San Martín y Celenque*. A.I.E.M. XI. 1975. Págs. 331-361.
- SANZ PASTOR, Consuelo: *La gran ampliación del Museo Cerralbo*. Hauser y Menet. Madrid, 1948.
- SARTHOU CARRERES, C.: *La Alameda de Osuna*. B.S.E.E. T. 51. 1947. Págs. 89-94.
- S.C.: *Iglesia de San Fermín de los Navarros*. R.A. 1891. Págs. 67-71.
- SEGUNDO DE LEMA, José: *Palacio Zababuru (Palacio Heredia Spínola)*. B. Y N., n.º 1661. 18-III-1923; *Informe Comisión de Cultura del C.O.A.M.* A., n.º 204-205. 1977. Págs. 74-79;
- *Real Fábrica de Tapices. Las fábricas de tapices madrileñas*, por Emiliano Aguilera. R.B.A.M.A., n.º 41. Enero, 1934. Págs. 1-18.
- SEMINARIO Conciliar. A. Y C., n.º 143. 1904; *El Seminario de Madrid. Memoria descriptiva*, por Ricardo García Guereta. Imp. R. Apalategui. Madrid, 1906.
- SIERRA ALVAREZ, José: *Aportación al estudio de las exposiciones industriales: La Exposición Nacional de Minería (Madrid, 1883)*. A.I.E.M. XXIV. 1987.
- SIMÓN PALMER, Carmen: *La Ermita y el Cerrillo de San Blas*. A.I.E.M. IX. 1973. Págs. 117-126;
- *Construcción y aperturas de teatros madrileños en el siglo XIX*. Segismundo. N.º 19-20. 1974. Págs. 85-137.
- SMITHE IBARRA, Manuel M.ª: *Manuel M.ª Smith e Ibarra, arquitecto 1879-1956*, por J.D. Fullaondo. Madrid, 1980;
- *Casa Garay (C.O.I.C.C.P.) en calle Almagro*. A. Y C. Año III. 2.ª Epoca. 1919; A., n.º 221. Noviembre-diciembre, 1979.
- SOSTRES, José M.ª de: *El templo católico de nuestro tiempo*. R.N.A., n.º 189. Septiembre, 1957. Págs. 1-6.
- SOTA MARTÍNEZ, Alejandro de la: *Alejandro de la Sota*, por Miguel Angel Baldellou. Ed. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1975;
- *Alejandro de la Sota*. Catálogo. Expo. M.O.P.U.-C.O.A.M. Madrid, 1988;
- *Alejandro de la Sota*. Ed. Pronaos. Madrid, 1989;
- *Alejandro de la Sota*. H. A. Noviembre-diciembre, 1974; N.F. Diciembre, 1974; A., n.º 233. Noviembre-diciembre, 1981 (Monográfico sobre su obra);
- *Frank Lloyd Wright ha muerto*, por Alejandro de la Sota. A., n.º 5. Mayo, 1959;
- *Alumnos de Arquitectura*, por Alejandro de la Sota. A., n.º 9. Septiembre, 1959;
- *Casa en el Viso*. R.N.A., n.º 164. Agosto, 1955;
- *Poblado de Fuencarral «B»*. R.N.A., n.º 176-177. Agosto-septiembre, 1956
- *Residencia en Miraflores de la Sierra* (Colab. con J.A. Corrales y R. Vázquez Molezún). A., n.º 7. Julio, 1959;
- *Gimnasio del Colegio Maravillas*. H.A. Noviembre-diciembre, 1962;
- *Colegio Mayor «César Carlos»*. N.F., n.º 107. Diciembre, 1974; Boden. N.º 18. Verano, 1978; A., n.º 233. Noviembre-diciembre, 1981;
- *Centro de Cálculo de la Caja Postal en el Barrio del Pilar*. A., n.º 208-209. 1977.
- SORIANO, R.: *La Nueva Basílica de Atocha*. I.E.A. XXVII. 22-VII-1891. Pág. 42.
- SUBIRA, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real de Madrid*. Madrid, 1949.
- TAMAYO, Victoriano: *Los teatros de Madrid en la época de José Bonaparte*. B. Y N. 28-II-1926.

- TEATRO *Cinema Albéniz*. (Manuel Ambrós Escanellas). R.N.A., n.º 104. Agosto, 1950; *El proyecto inconcluso para el Teatro Albéniz*, por Enrique Lafuente Ferrari. Arte Español. 1945. Pág. 143.
- TEATRO *de la Opera*. T.A., n.º 64, 65, 66, 67, 68 de 1964; H.A. Mayo-junio, 1965 (*Anteproyecto* de Francisco Fernández Longoria).
- TEATRO *de la Princesa*. I.E.A., n.º 30. Octubre, 1885.
- TEATRO *de la Zarzuela*. Véase GÁNDARA, Jerónimo de la.
- TEATRO *Español, reformas*. C.M., n.º 1. 1920.
- TEATRO *Español, restauración*. C.M., n.º 2. 192; I.C. Abril, 1980.
- TEATRO REAL. Véase LÓPEZ AGUADO, Antonio.
- TORMO, Elías: *El Paraninfo de la Universidad Central*. B.S.E.E. 1945. Págs. 81-135 y 171-250;
- *Las iglesias del antiguo Madrid*. Ed. Instituto de España. Madrid, 1972 y 1979.
- TORRES ARGULLOL, José: *Alvarez Capra*. A.A.A.C. 1903. Pág. 431.
- TORRES BALBAS, Leopoldo: *El resurgir del barroco y la última obra de Yarnoz*. A., n.º 22. 1920. Págs. 57-61;
- *Una obra de Zuazo en El Escorial*. A., n.º 23. 1920. Págs. 78-84;
- *La moderna arquitectura de ladrillo y la Casa de Ejercicios en Chamartín de López Otero*. A., n.º 24. 1920. Págs. 284-291;
- *La última obra de Leonardo Rucabado*. A., n.º 25. 1920. Págs. 132-139;
- *Los modestos rascacielos españoles*. A., n.º 37. 1922. Págs. 210-219;
- *La moderna arquitectura española en Norteamérica*. A., n.º 44. 1922. Págs. 475-477;
- *Arquitectura española contemporánea: Quintanilla*. A., n.º 52. 1923. Págs. 263-268.
- TORROJA MIRET, Eduardo: *Razón y Ser de los Tipos Estructurales*. Instituto de la Construcción y del Cemento. Madrid, 1957;
- *La obra de Eduardo Torroja*, por AA.VV. Ed. Instituto de España. Madrid, 1977;
- *Eduardo Torroja*. I.C. Enero-febrero, 1962 (Monográfico dedicado a su obra); N.F., n.º 32. 1968;
- *La modernidad en la obra de Eduardo Torroja*, por AA.VV. Ed. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, junio de 1979;
- *Los viaductos de la Ciudad Universitaria de Madrid*. A. XIV. 1932. Pág. 329;
- *Hipódromo de la Zarzuela*. (Colab. con Carlos Arniches y Martín Domínguez). *Sulla struttura delle Tribune del nuovo Ippodromo di Madrid*. Recherche D'Ingeniería. Roma, 1942; A. Junio, 1935 (Concurso). Págs. 125-139; R.O.P. 1935, 1936 y 1941; R.N.A., n.º 81. Septiembre, 1948. Págs. 337-347;
- «*Frontón Recoletos*». (Colab. con Secundino Zuazo). *Le voile mince du Fronton Recoletos à Madrid*. Association Internationale des Ponts et Charpentes. Zürich, 1938; R.O.P., n.º 2.795. 1947; N.F. Septiembre, 1968; A., n.º 141. Septiembre, 1970. Pág. 46; *Secundino Zuazo, arquitecto*, por Lilia Maure Rubio. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1987. Págs. 357-365;
- *Instituto «Eduardo Torroja»*. (Colab. con Manuel Barbero y Gonzalo Echegaray). I.C. Diciembre de 1953, enero de 1954, marzo de 1958 y octubre de 1969; R.N.A. Julio, 1957.
- TOVAR MARTÍN, Virginia: *El mercado madrileño de San Antón. Datos para su historia*. Comercio e Industria. N.º 10. 1981;
- *La moderna y modélica arquitectura industrial del barrio en la transición de los siglos XIX y XX*. Establecimientos tradicionales madrileños. El ensanche: Argüelles y Chamberí. Vol. V. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1985. Págs. 59-70;
- *El Palacio de Parcent, Sede del Ministerio de Justicia*, Madrid, 1986;
- *El Palacio de Sotoña y sus obras de arte*. Madrid, 1986;
- *Tradición y modernidad en la arquitectura de Antonio Palacios Ramilo: La casa del Conde de Bugallal en Madrid*. A.I.E.M. XXV. 1988. Págs. 117-128;
- *Neobarroco y neorrocó en Madrid*. En *Cinco siglos de arte en Madrid*. III Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». C.S.I.C. Ed. Alpuerto. Madrid, 1991. Págs. 108-117.
- UBEDA DE COBOS, A.: *El edificio de la Bolsa*. Establecimientos tradicionales madrileños. El ensanche: Salamanca y Retiro. Vol. VI. Ed. Cámara de Comercio e Industria. Madrid, 1986. Págs. 167-176.
- UNIVERSIDAD AUTÓNOMA. Arco. Colombia. Agosto, 1969; A. Agosto, 1969; N.F. Septiembre, 1969; *La arquitectura de la Universidad de Cantoblanco (Madrid)*, por Angel Urrutia Núñez. Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar». XXVII. Zaragoza, 1987; *Ghettos universitarios. El Campus de la Universidad Autónoma de Madrid*, por AA.VV. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1987; *La nueva arquitectura de la Universidad Autónoma de Cantoblanco (Madrid)*, por A. Urrutia Núñez. Anu. Dep. Hist. Teor. Arte. Vol. II, 1990.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. Véase CIUDAD UNIVERSITARIA.
- UNIVERSIDAD Pontificia de Comillas. Véase CARVAJAL FERRER, F.J.
- URBIS: *Iglesias parroquiales de los barrios del Niño Jesús, Estrella y Moratalaz*. Madrid, 1972.
- URIESTE Y VELADA, José: *La calle bajo su aspecto artístico*. Discurso el la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1901;
- *José Urioste y Velada, necrología*. A. Y C., n.º 9. 1909; B.R.A.B.A.S.F., n.º 10. 1909. Págs. 96-100;
- *Memoria del proyecto de Pabellón de España para la Exposición Universal de París*. A. Y C., n.º 48. 1899 y n.º 77. Mayo, 1900; I.E.A. IX. Marzo, 1899 y Junio, 1900; I.E.A. XV. Abril, 1900; Hispania. N.º 29. Abril, 1900 y N.º 32. Junio, 1900; R.A., n.º 12. Diciembre, 1900; *Urioste y el Pabellón de España en París, en 1900*, por L. M.ª Cabello Lapiedra. A. Y C., n.º 48. 1899. Págs. 53 y ss.; R.A., n.º 3. 1899. Págs. 32-33;
- *El nuevo Laboratorio Municipal*, por L. M.ª Cabello Lapiedra. A. Y C., n.º 132. Julio, 1903. Págs. 196-200.

- URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *Paso elevado y Museo de escultura en la Castellana*. V.M., n.º 62. 1979. Págs. 23-34;
- *El Mercado de la Cebada*. Establecimientos tradicionales madrileños. En torno a la Muralla. Vol. II. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1981. Págs. 41-48;
 - *El Mercado Central de Pescados*. Establecimientos tradicionales madrileños. En torno a la Muralla. Vol. II. Madrid, 1981. Págs. 155-162;
 - *El Mercado de Olavide*. Comercio e Industria. n.º 13. 1981;
 - *Características arquitectónicas del Palacio de la Cámara de Comercio. Testigo en Madrid de la Exposición Mundial de Bruselas 1958*. Comercio e Industria. N.º 20. 1981;
 - *El Mercado de San Fernando y las Galerías Piquer*. Establecimientos tradicionales madrileños. Del Centro a las Rondas. Vol. III. Madrid, 1982. Págs. 51-56;
 - *Los cinematógrafos del primer cuarto de siglo: del Salón Doré a la obra de Teodoro de Anasagasti*. Establecimientos tradicionales madrileños. Del Centro a las Rondas. Vol. III. Madrid, 1982. Págs. 107-118;
 - *La Real Fábrica de Aguardientes y Naipes (actual Fábrica de Tabacos)*. Establecimientos tradicionales madrileños. Del Centro a las Rondas. Vol. III. Madrid, 1982. Págs. 119-132;
 - *El Pabellón de Cristal de la Casa de Campo*. Comercio e Industria. N.º 25. 1982;
 - *Los cinematógrafos de la Gran Vía*. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Madrid, 1984. Págs. 65-74;
 - *La evolución del Gran Almacén: de la obra de Antonio Palacios a la absorción monopolista*. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Madrid, 1984. Págs. 75-84;
 - *Los edificios bancarios de la postguerra en Madrid*. Comercio e industria. Noviembre, 1984. (Número monográfico dedicado a La Banca);
 - *El Mercado de Olavide*. Establecimientos tradicionales madrileños. El Ensanche: Argüelles y Chamberí. Vol. V. Madrid, 1985. Págs. 155-162;
 - *La arquitectura de la Universidad de Cantoblanco (Madrid)*. Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar». XXVII. Zaragoza, 1987. Págs. 67-90;
 - *La nueva arquitectura de la Universidad Autónoma de Cantoblanco (Madrid)*. Anu. Dep. Hist. Teor. Arte. Vol. II. 1990. Págs. 229-246;
 - *La arquitectura para exposiciones en el Recinto de las Ferias del Campo de Madrid (1950-1975) y los antiguos pabellones de IFEMA*. Ed. IFEMA. Madrid (en prensa).
- USANDIZAGA, Manuel: *Historia del Real Colegio de Cirugía de San Carlos de Madrid (1787-1828)*. Ed. C.S.I.C. Madrid, 1948.
- VALDIVIELSO, Alberto: CAPITEL, Antón y RIVAS, Pilar: *Luis Bellido*. Ed. M.O.P.U. Madrid, 1988.
- VALLE DE LOS CAÍDOS: *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, por Daniel Sueiro. Ed. Sedmay. Madrid, 1976; *El Valle de los Caídos. Idea, proyecto, construcción*, por Diego Méndez. Ed. Fundación Nacional Francisco Franco. Madrid, 1982; R.N.A. Octubre-noviembre de 1941 y febrero de 1952; I.C. Diciembre, 1959; *Concurso de la Cruz*, R.N.A. Junio-julio, 1943. Véase MÉNDEZ, Diego y MUGURUZA, Pedro.
- VALLEJO ALVAREZ, Antonio; RAMÍREZ DE DAMPIERRE, Fernando: *El Teatro de la Zarzuela (reconstrucción)*. R.N.A., n.º 181. Enero, 1957. Págs. 3-8.
- VÁZQUEZ DE CASTRO SARMIENTO, Antonio: *Sistema integral «Trablibloc» de prefabricación ligera. Serie 20*. (Colab. con Ricardo Aroca). Madrid, 1981;
- *Proyecto Unidad Vecinal «Costa Rica»*. H.A. Noviembre-diciembre, 1962; N.F. Julio-agosto, 1974;
 - *Antiguo Edificio Mutua Madrileña Automovilista en calle Almagro, 40*. (Colab. con Manuel Sierra Nava). T.A. Julio-agosto, 1970; A., n.º 143. Noviembre, 1970;
 - *Edificio de viviendas en calle Ayala, 134*. A., n.º 104. Agosto, 1967; H.A. Enero-febrero, 1968;
 - *Casa en calle Cánamo, 13-Honduras, 13*. (Colab. con M. Sierra). A., n.º 129. Septiembre, 1969. Véase IÑIGUEZ DE ONZOÑO, J.L.
- VÁZQUEZ MOLEZUN, Ramón: *Corrales y Molezún. Arquitectura*. Ed. Xarait. Madrid, 1983;
- *Arquitectura de Vázquez Molezún*, por L. F. Vivanco. REVISTA. Enero-febrero, 1954;
 - *Corrales y Molezún*. N.F. Octubre, noviembre, diciembre de 1967 / Enero, febrero, marzo de 1968 / Junio de 1970; A., n.º 94. Octubre, 1966; A., n.º 154. Octubre, 1971;
 - *El Mercado de la Cebada*, por Ramón Vázquez Molezún. R.N.A., n.º 201. Septiembre, 1958. Págs. 39-41;
 - *Faro votivo a la traslación por mar de los restos del apóstol Santiago*. R.N.A., n.º 87. Marzo, 1949;
 - *Teatro al aire libre homenaje a Gaudí*. R.N.A., n.º 120. Diciembre, 1951;
 - *Proyecto de Palacio de Exposiciones de Arte Moderno* (Sesión de Crítica de Arquitectura). R.N.A., n.º 154. Octubre, 1954; A., n.º 121. Enero, 1969;
 - *Pabellón español en la Trienal de Milán*. (Colab. con Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún). R.N.A., n.º 156. Diciembre, 1954;
 - *Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas 1958*. (Colab. con José Antonio Corrales). R.N.A., n.º 175. Junio, 1956 (Concurso); R.N.A., n.º 188. Agosto, 1957; R.N.A., n.º 198. Junio, 1958; I.C. Octubre y diciembre de 1958; *L'Exposition de Bruxelles 1958*, por L. Novgorodsky. La Technique des Travaux. Juillet-août, 1958; *Adaptación de la obra como Nuevo Pabellón del Ministerio de Agricultura en la Feria Internacional del Campo de Madrid*. (Colab. con José Luis Fernández del Amo). A., n.º 121. Enero, 1969;
 - *Residencia infantil de verano en Miraflores de la Sierra*. (Colab. con J.A. Corrales y Alejandro de la Sota). A., n.º 7. Julio, 1959;
 - *Poblado Almendrales*. (Colab. con Javier Carvajal, J.A. Corrales y José M.ª García de Paredes). A., n.º 62. Febrero, 1964;
 - *Edificio para Selecciones del Rider's Digest*. (Colab. con J. A. Corrales). H.A. Enero-febrero, 1963; T.A.,

- n.º 79. 1965; Obras, n.º 107. 1966; A., n.º 94. Octubre, 1966;
- *Laboratorios Profidén*. (Colab. con J. A. Corrales). A., n.º 94. Octubre, 1966;
 - *Casa Huarte en Puerta de Hierro*. (Colab. con J.A. Corrales). N.F. Septiembre, 1967 (Monográfico sobre la obra); A., n.º 94. Octubre, 1966;
 - *Colegio Mayor Santa M.ª del Espíritu Santo en la Ciudad Universitaria*. (Colab. con José de la Mata Gorostizaga). A., n.º 142. Octubre, 1970;
 - *Edificio Bankunion*. (Colab. con J.A. Corrales). N.F. Junio, 1970; A., n.º 144. Diciembre, 1970 (Concurso); T.A. Marzo, 1971; N.F. Enero-febrero, 1972 y abril-mayo, 1975; A. Marzo, 1976; T.A. Mayo, 1976; E.I. Abril, 1977; A.B. Julio-septiembre, 1978; A., n.º 222. Enero-febrero, 1980;
 - *Edificio adjunto a Bankunión*. (Colab. con Julio Cavestany y J. A. Corrales). Boden. N.º 21. Otoño, 1980;
 - *Estación de Chamartín*. (Colab. con J.A. Corrales y R. Olalquiaga Soriano). Estructura. N.º 4. 1973; Architecture. N.º 398. Septiembre, 1976; I.C. Nov. 1976; *Chamartín y su influencia en la zona Norte de Madrid*, por Alberto Humanes. En *Las estaciones ferroviarias de Madrid*, por AA.VV. Madrid, 1980. Págs. 103-120;
 - *Banco Pastor*. (Colab. con Rafael Olalquiaga Soriano y Gerardo Salvador Molezún). Boden. N.º 18. Verano, 1978; A., n.º 218. Mayo-junio, 1979; Architecture Interiure. Septiembre-octubre, 1980;
 - *Edificio ITT en Avenida de América*. (Colab. con Felipe García-Escudero). A., n.º 172. Abril, 1973; T.A. Febrero, 1974;
 - *Torres de viviendas en la M-30*. (Colab. con J.A. Corrales). A., n.º 245. Noviembre-diciembre, 1983.
- VEGA Y MARCH, Manuel: *En favor de nuestra clase*. A. Y C., n.º 17. 1897; *La colegiación de arquitectos*. A. Y C., n.º 21. 1898;
- *Actualidades (después del 98)*. A. Y C., n.º 32. 1898. Págs. 196-198;
 - *Breves reflexiones acerca del concepto actual del arte arquitectónico*. R.A. VIII y IX de 1899;
 - *Después de la Exposición*. A. Y C., n.º 89-92. 1900;
 - *Regeneración artística*. A. Y C., n.º 111. 1901. Págs. 306-312;
 - *La Arquitectura Moderna*. A. Y C., n.º 6. 1905. Págs. 172-173;
 - *V Congreso Nacional de Arquitectos en Valencia*. A. Y C., n.º 204. 1909. Págs. 200-214;
 - *Mientras se alza el edificio*. Ed. Canosa. Barcelona, 1930.
- VELASCO ZAZO, Antonio: *El Madrid monacal. Estampas de los antiguos conventos*. Ed. V. Suárez. Madrid, 1943;
- *Salones madrileños del siglo XIX*. Ed. V. Suárez. Madrid, 1947;
 - *Panorama de Madrid. Los teatros*. Ed. V. Suárez. Madrid, 1948;
 - *Recintos sagrados de Madrid*. Madrid, 1951...
- VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo: *Ricardo Velázquez Bosco*, por Miguel Angel Baldellou, Catálogo Expo. M.E.A.C. Madrid, diciembre de 1990-febrero de 1991;
- *Don Ricardo Velázquez Bosco*. A. 1923. Pág. 281;
 - *La arquitectura en la Edad Media*. Discurso de ingreso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1894;
 - *La arquitectura de la Edad Media*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. T. 1. 1897;
 - *El dragón y la serpiente en el capitel románico*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1908;
 - *El arte del Califato de Córdoba*. Madrid, 1912;
 - *Viaje arqueológico al Egipto*. B.S.E.E. XXIII. 1915. Pág. 154;
 - *El barroquismo en arquitectura*. A. III. 1920. Pág. 36;
 - *Palacio Velázquez en el Retiro. Exposición de Minería y Metalurgia*. A.C.I., n.º 6. 25-III-1882. Págs. 90-91; *Plano oficial de terrenos ocupados en el Parque de Madrid, y la Exposición de Minería*. Madrid, 1883; I.E.A. XXI. 8-VI-1883. Págs. 346-347;
 - *Pabellón-estufa ó Palacio de Cristal en el Retiro*. I.E.A. XXV. 8-VII-1887; H.A. Marzo-abril, 1968. Pág. 115; N.F., n.º 60-61. Enero-febrero, 1971. Pág. 40; *El Palacio de Cristal*, por Fernando Chueca Goitia. B.A., n.º 47. 1975. Págs. 25-27;
 - *Escuela de Minas. Centenario de la Escuela de Minas de España 1777-1877*. Madrid, 1877 y reed. Madrid, 1977; *Escuela de Ingenieros de Minas de Madrid y Laboratorios Gómez Pardo*, por Enrique M.ª Repullés y Vargas. R.A. Madrid, 1897; *Madrileños ilustres: los Gómez Pardo*. I.E.A. XL. 30-X-1898; H.A. Marzo-abril, 1968;
 - *Ministerio de Fomento*. I.E.A. XXXVII. 8-X-1897. Pág. 203; Nuevo Mundo. N.º 194. 22-IX-1897; *El Palacio de Fomento*, por Juan Carlos Arbex. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Madrid, 1988.
- VERDASCO, Félix: *El Madrid religioso del siglo XIX*. Ed. Industrias Caro. Madrid, 1978.
- YERRO, Luis Martín: *Historia y descripción de la poseión titulada de Buena Vista o del Ministerio de la Guerra*. Madrid, 1884.
- ZABALA GALLARDO, Manuel: *Del barroquismo en arquitectura*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1917;
- *Necrología del Ilmo. señor don José López Sallaberry*. A., n.º 99. Julio, 1927. Págs. 239-247.
- ZABALETA, Antonio: *Arquitectura*. N.M.O., n.º 11 y 12. 1837;
- *Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días*. B.E.A., n.º 2-7. 1846;
 - *Sobre el estado actual de la arquitectura en Francia*. B.E.A., n.º 9-12. 1846;
 - *Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los eclécticos en Francia*. El Renacimiento. N.º1. 1847. Págs. 3-6;
 - *Proyecto de Monumento funerario para Agustín Argüelles*. S.P.E., n.º 15. 1852.
- ZUAZO UGALDE, Secundino: *El arquitecto Zuazo Ugalde*, por José Moreno Villa. A., n.º 94. 1927. Págs. 67-72;

- S. Zuazo Ugalde (*varias obras*). A.E., n.º XXIV. 1928;
- *El arquitecto Zuazo Ugalde*, por Juan de la Encina. En *Arquitectura española contemporánea*. Ed. Edarba. Madrid, 1933;
- *Secundino Zuazo, un hombre para la historia de Madrid*, por Carlos Flores. H.A., n.º 75. 1968. Págs. 122-129;
- *Secundino Zuazo*. A., n.º 141. Septiembre, 1970 (Monográfico sobre su obra);
- *Secundino Zuazo*. Catálogo Expo. Homenaje. Madrid, 1972;
- *Zuazo y su tiempo*, por Luis Blanco Soler. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1973;
- *Secundino Zuazo, arquitecto y hombre*, por Angel M. Jiménez. COINTRA PRESS. Otoño-invierno, 1975. Págs. 4-10;
- *Secundino Zuazo*. Quaderns. N.º 150. 1982;
- *Secundino Zuazo, arquitecto*, por Lilia Maure Rubio. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1987;
- *Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid. Memoria*, por Secundino Zuazo y Hermann Jansen. Madrid, 1930; Gaceta de Madrid. N.º 349. 14-XII-1932;
- *Concurso urbanístico internacional en Madrid; fragmentos de la Memoria de Zuazo y Jansen*. A., n.º 41. Diciembre, 1930. Págs. 364-404;
- *Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid. Zuazo-Jansen*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1986;
- *Autocrítica*, por Secundino Zuazo. A., n.º 94. Febrero, 1927. Págs. 67-72;
- *La crisis de la edificación en Madrid y el problema del paro obrero*. A. XIII. 1931. Pág. 208;
- *Sobre el futuro Gran Madrid y los problemas de la construcción de viviendas y del trabajo*. A. XIII. 1931. Pág. 316;
- *La reforma interior de Madrid*. A. XVI., n.º 7. Septiembre, 1934. Págs. 175-206;
- *Un Plan de Reforma Interior de Madrid*. NN.FF. Septiembre, 1934;
- *Hacia el futuro Madrid*. Administración y Progreso. Noviembre, 1934;
- *Orígenes arquitectónicos del Monasterio de El Escorial*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1948;
- *La plaza madrileña de Colón*. B.R.A.B.A.S.F. T. XXII. 1966. Pág. 31;
- *Casa Garay*. Véase SMITH E IBARRA, Manuel M.^a;
- *La arquitectura moderna en la Sierra de Guadarrama. Una obra de Zuazo en El Escorial*, por Leopoldo Torres Balbás. A., Marzo, 1920;
- *Viviendas en Paseo de Ronda o Doctor Esquerdo*. A. Enero, 1926;
- *Salón «Olimpia» o Palacio de la Música en la Gran Vía*. A., n.º 92. Diciembre, 1926; A., n.º 94. Febrero, 1927; A.E., n.º XXIV. Octubre-diciembre, 1928; C.M. 30-XI-1925; Obras. Marzo, 1933; *Los cinematógrafos de la Gran Vía*, por Angel Urrutia Núñez. En *Establecimientos tradicionales madrileños*. Vol. IV. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984. Pág. 66 y ss.;
- *Un proyecto que ha debido ejecutarse*, por José Yarnoz Larrosa. A. Enero, 1925;
- *Casa Antonio Garay en Paseo Doctor Esquerdo*, A., n.º 81. 1926;
- *Casa Gregorio Martínez Sierra en el Parque Metropolitano*. A.E., n.º XXIV. 1928;
- *Proyecto de un grupo de viviendas baratas y económicas en Madrid. Memoria*. Madrid, 1931; A. Agosto, 1931;
- *Nuevos Ministerios. Memorias del Conjunto*. Madrid, 1933 y ss.;
- «*Casa de las Flores*». (Colab. con Miguel Fleischer). A. XV., n.º 163. 1933; A., n.º 12. Diciembre, 1959;
- «*Frontón Recoletos*». (Colab. con Eduardo Torroja). «*Le voile mince du Fronton Recoletos à Madrid*. Association Internationale des Ponts et Charpenters. Zürich, 1938; R.O.P., n.º 2.785. 1947; N.F. Septiembre, 1968;
- *Proyecto de viviendas y urbanización del solar de la antigua Plaza de Toros*. Folleto editado por el autor. Madrid, 1931 y 1933;
- *Conjunto Residencial «Parque» en Cea Bermúdez-Boix y Morer*. I.C. Diciembre, 1955; La Technique des Travaux. Juillet-aôut, 1956;
- *Viviendas en calles Velázquez-Hermosilla*. R.N.A., n.º 135. Marzo, 1953;
- *Viviendas en paseo del Pintor Rosales*. R.N.A., n.º 197. Mayo, 1958.

SOBRE LA TRANSFORMACION DE LA CIUDAD

- AA.VV.: *El Futuro Madrid. Proyecto de Extensión*. Madrid, 1932.
- AA.VV.: *Plan Regional de Madrid*. Madrid, 1939.
- AA.VV.: *Madrid*. R.O.P. Año XCIII. Enero, 1945. (Monográfico).
- AA.VV.: *Cien años de ferrocarril en España*. Madrid, 1948.
- AA.VV.: *Disposiciones legislativas dictadas para la Ordenación Urbana de Madrid y sus Alrededores*. Comisión General de Ordenación Urbana de Madrid. Madrid, 1948
- AA.VV.: *Madrid 1964. Evolución demográfica, desarrollo urbanístico, economía y servicios*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1964.
- AA.VV.: *Resumen histórico del urbanismo en España*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1968. Madrid. H.A. marzo-abril, 1968. (Monográfico).
- AA.VV.: *Segunda Semana de la Vivienda: 7-II, mayo de 1973*. Ciclo de ponencias y conferencias. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1974.
- AA.VV.: *Madrid*. C. Y T., n.º 2-3. 1976. (Monográfico).
- AA.VV.: *Antecedentes de la Alameda de Osuna*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1977.
- AA.VV.: *Madrid*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1978-1980. (5 vols.).

- AA.VV.: *Cartografía básica de la ciudad de Madrid. Planos históricos, topográficos y parcelarios de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1979.
- AA.VV.: *Actas del I Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en España*. Madrid, 1979.
- AA.VV.: *Las estaciones ferroviarias de Madrid. Su arquitectura e incidencia en el desarrollo de la ciudad*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1980.
- AA.VV.: *Establecimientos tradicionales madrileños*. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1980 y ss.
- AA.VV.: *Madrid: Estudios de Geografía Urbana*. Instituto Juan Sebastián Elcano. C.S.I.C. Madrid, 1981.
- AA.VV.: *Jardines clásicos madrileños*. Catálogo Expo. Madrid, 1981.
- AA.VV.: *Madrid en acción. Cuatro años de gestión municipal. 1979-1983*. V.M., n.º 76. 1983.
- AA.VV.: *Actas del II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico*. U.C.M. Madrid, 1985.
- AA.VV.: *Especial Madrid*. A., n.º 255. Julio-agosto, 1985.
- AA.VV.: *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Ed. M.O.P.U. Madrid, 1987.
- AGUILAR, M.: *Los enlaces ferroviarios de Madrid*. R.O.P., n.º 20. 1933.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *La Guindalera-Parque de las Avenidas*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 981-1.000.
- AGUINAGA, Ramón de: *Canal de Isabel II. Memoria*. Imp. Alemana. Madrid, 1910;
– *Canal de Isabel II. Memoria sobre el Lozoya*. Imp. Alemana. Madrid, 1916.
- AGULLO Y COBO, Mercedes: *Sacramento*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 121-140.
- AGULLO Y COBO, Mercedes; MARTÍN, Fernando A.: *Canal de Isabel II*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.821-1.840.
- ALBA, Emilio: *La urbanización de la segunda zona del Ensanche*. A., n.º 72. 1925. Págs. 69-85.
- ALBO, Mariano: *Observaciones sobre mejoras de Madrid y proyectos de ensanche de la Puerta del Sol*. Imp. M. González. Madrid, 1854.
- ALCÁZAR, Cayetano: *El Madrid del Dos de Mayo*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1952.
- ALCÁZAR GONZÁLEZ, Adela: *Evolución del planeamiento en el Sector Generalísimo*. Memoria de Licenciatura dirigida por Manuel Valenzuela. U.A.M. Madrid, 1979;
– *Planeamiento y estructura urbana en la prolongación de la Castellana (Madrid)*. C. Y T. Enero-marzo, 1982. Págs. 17-36.
- ALCOCER, Alberto: *El futuro Madrid. Plan General de Ordenación, reconstrucción y extensión de Madrid*. Artes Gráficas Municipales. Madrid, 1939.
- ALFARO, J.R.: *Cuarenta años de urbanismo madrileño*. T. A. Mayo, 1968. Págs. 16-18.
- ALOMAR, Gabriel: *Hacia un Plan Nacional de Urbanismo*. C.A., n.º 11-12. 1950.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón: *En torno a la Gran Vía*. V.M., n.º 69. 1980. Págs. 19-28.
- ALVAREZ CAPRA, Lorenzo: *¿Dada la organización actual de la sociedad es o no conveniente la construcción de barrios obreros?*. Sesiones del Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Madrid en 1881. Madrid, 1883.
- ALVAREZ CASCOS, Alfredo: *Canal de Isabel II. Memoria sobre el estado de los diferentes servicios en 31 de diciembre de 1903*. Imp. Hijos de M.G. Hernández. Madrid, 1907.
- ALVAREZ MORA, Alfonso: *La remodelación del centro de Madrid*. Ed. Ayuso. Madrid, 1978;
– *El desarrollo espacial de Madrid desde 1857 a la actualidad*. En AA.VV.: *Cartografía básica de la ciudad de Madrid*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1979;
– *Las transformaciones del centro-ciudad en el modo de producción capitalista*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1979;
– *Patrimonio arquitectónico y urbano*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1983.
- ALVAREZ VILLAAMIL, Vicente: *Hacinamiento en las viviendas de Madrid*. C.M., n.º 2. 1913.
- ALZOLA Y MINONDO, Pablo: *Historia de las obras públicas en España (1899)*. Ed. Turner. Madrid, 1979 (Introducción de Antonio Bonet Correa).
- ANASAGASTI, T.; CZEKELIUS, O.; FONSECA, J.; ULARGUI, J.: *El futuro Madrid: crítica del proyecto de extensión y extrarradio*. Ed. Ibérica. Madrid, 1932.
- ANDRÉS MATEO, Carmen: *Puentes históricos de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1989.
- ANDRÉS OCTAVIO, Francisco; LÓPEZ SALABERRY, J.: *Memoria del proyecto sobre la reforma de la prolongación de la calle de Preciados y enlace de la Plaza del Callao con la calle Alcalá*. Imp. Municipal. Madrid, 1901.
- ANDURA VARELA, Fernanda: *Cartografía madrileña*. V.M., n.º 75. 1983. Págs. 65-68.
- APARISI MOCHOLI, Antonio: *Tetuán*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.501-1.520.
- ARANDA, Pablo: *La urbanización de Madrid*. A., n.º 59. Marzo, 1929.
- ARANDA SÁNCHEZ, P.; GARCÍA CASCALES, J.; LORITE, J.; LÓPEZ SALLABERRY, J.: *Plan general de extensión de Madrid y su distribución en zonas*. A., n.º 58. 1924. Págs. 44-69.
- ARAUJO COSTA, Luis: *Biografía del Barrio de Salamanca*. Libros y Revistas. Madrid, 1947;
– *El Barrio de Palacio*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1952;
– *La calle ancha de San Bernardo*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1955.
- ARGERICH, Isabel; REIG SÁENZ, Mercedes: *Las Peñuelas*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 561-580.
- ARIAS, F.; GAGO, V.; LACACI, C.: *Crecimiento de Madrid*. Madrid, 1977.
- ARIZA, Juan de: *La Plaza de Oriente*. S.P.E., n.º 35. Septiembre, 1849. Págs. 276-278.

- ARIZA MUÑOZ, Carmen M.^a: *Los jardines del Buen Retiro en el siglo XIX*. Actas II C.E.H.A. Valladolid, 1978. Págs. 15-19.;
- *Los jardines del Buen Retiro en el siglo XIX*. A.I.E.M. XIII. 1979. Págs. 327-378;
- *Creación y mejoras de los jardines madrileños pertenecientes a la Corona*. Reales Sitios. N.º 88. 1986. Págs. 29-36;
- *La jardinería de los Reales Sitios en el Madrid fernandino*. Reales Sitios. N.º 90. 1986. Págs. 49-64.;
- *Los jardines del Buen Retiro. Primera parte: su época como Real Sitio*. C. Y T., n.º 69. 1986;
- *Los jardines del Buen Retiro. Segunda parte: su época como Parque Municipal*. C. Y T., n.º 70, 1986;
- *Proyectos no realizados en los jardines madrileños decimonónicos*. A.I.E.M. XXIII. 1986. Págs. 87-97;
- *La creación de escuelas de jardinería durante los siglos XVIII y XIX*. Reales Sitios. N.º 89. 1986. Págs. 29-36;
- *Los jardines de Madrid en el siglo XIX*. Ed. Avapies. Madrid, 1988.
- ARNAIZ GORROÑO, M.^a José: *Un ejemplo de intervención decimonónica: la Puerta del Sol de Madrid*. II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico. Madrid, 1985. Págs. 969-991.
- ARQUERO SORIA, Francisco: *Atocha*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 441-460;
- *Santo Domingo*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.281-1.300.
- ARRESE Y MAGRA, José Luis de: *La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejo de la vida familiar y social de cada época*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1967.
- ASOCIACIÓN de Propietarios de Fincas Urbanas de Madrid y su zona de Ensanche: *Memorias desde 1869 a 1882*. Madrid, 1882. Madrid, 1882.
- ATIENZA Y SIRVENT, M.: *Memoria acerca de un plan de jardines, utilidad de esta ciencia y consideraciones sobre la historia y las diferentes escuelas de jardinería*. Madrid, 1855.
- AVILÉS ARNAU, Juan: *La casa higiénica*. Ed. Bailly-Bailliére. Madrid, 1903.
- AYGUALS DE IZCO, M. Wenceslao: *Proyecto de apertura de una Gran Vía que, partiendo de la Calle de Alcalá, terminase en la Plaza de San Marcial*. Imp. Municipal. Madrid, 1898;
- *Antecedentes y documentos del proyecto de reforma de la prolongación de la calle de Preciados y enlace de la Plaza del Callao con la de Alcalá*. Imp. Municipal. Madrid, 1908;
- *Plan general de extensión de Madrid: memoria*. Imp. Municipal. Madrid, 1926
- AYUNTAMIENTO de Madrid: *Disposiciones oficiales acerca del ensanche de las poblaciones en general y de Madrid en particular*. Madrid, 1860;
- *Condiciones a que deben sujetarse las construcciones que tengan lugar en la zona del ensanche de Madrid, tanto en la parte técnica como en la higiénica y de policía urbana, acordadas por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid*. Madrid, 1862...;
- *Ensanche de Madrid y Barcelona. Ley aprobada por las Cortes y Reglamento para su aplicación*. Madrid, 1911;
- *Presupuesto Extraordinario para la liquidación de Deudas y Obras. Antecedentes relativos a la Reforma de la prolongación de la calle de Preciados y enlace de la Plaza del Callao con la calle de Alcalá*. Madrid, 1914;
- *Informe sobre la urbanización del extrarradio. Propuesta de un Plan General de Extensión de Madrid y su distribución en zonas*. Madrid, 1923;
- *Memoria del Ensanche de Madrid*. Madrid, 1926;
- *Información sobre la ciudad. Madrid, año 1929. Memoria*. Madrid, 1929...;
- *Memoria sobre la labor realizada por el primer Ayuntamiento de la II República Española*. Madrid, 1933;
- *Anteproyecto de extensión de la capital, aprobado en 23 de julio 1941*. Madrid, 1941;
- *El problema de los suburbios de Madrid. Orientación y plan para su solución*. Madrid, 1944...;
- *Las ordenanzas Municipales de Madrid*. Madrid, 1954;
- *Madrid, cuarenta años de crecimiento y planeamiento urbanos (1940-1980)*. Madrid, 1981;
- *San Francisco el Grande*. Madrid, 1982;
- *Recuperar Madrid*. Oficina Municipal del Plan. Madrid, 1982;
- *Criterios y objetivos para revisar el Plan General en el Municipio de Madrid*. Madrid, 1982;
- *Plan General de Ordenación Urbana de Madrid*. Oficina Municipal del Plan. Madrid, 1983...
- AZCÁRATE, José M.^a de: *San Andrés*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 201-220.
- AZURMENDI PÉREZ, Luis: *Orden y desorden en el Plan de Madrid del 41. Catálogo Expo. Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*. Ed. C.O.A.C.B. Barcelona-Madrid, 1977. Págs. 14-20;
- *El Manzanares por su zona Sur tradicional*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 581-600.
- BAHAMONDE MAGRO, Angel: *El mercado de mano de obra madrileño (1850-1874)*. Estudios de Historia Social. Octubre-diciembre, 1980.
- BAHAMONDE MAGRO, Angel; MARTÍNEZ MARTÍN, J.S.: *La desamortización y el mercado inmobiliario madrileño (1836-1968)*. Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico. Madrid, 1985. Págs. 939-956.
- BALLESTER, José M.^a: *Bicentenario de la Puerta de Alcalá*. Madrid. T. 1 Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. V-XX.
- BARÓN, E.: *Prolongación de la calle de Bailén y puente de hierro para Segovia*. R.O.P., n.º 2. 1860; n.º 17-18. 1861; n.º 1. 1862; n.º 3. 1872; *Viaducto*. I.M., n.º 51. 15-II-1872. Véase FERRERO, Javier.
- BARRA, Xavier: *Proyecto y memoria sobre la conducción de aguas a Madrid*. Imprenta Real. Madrid, 1832.
- BARREIRO PEREIRA, Paloma: *Asentamientos urbanos y periféricos de vivienda unifamiliar en Madrid. 1900-1939*. Tesis Doctoral dirigida por Antonio Bonet Correa. U.C.M. Madrid, 1987.

- BARRIO del Niño Jesús. G.M., n.º 1. 1948; A., n.º 8. Agosto, 1959; A.H., n.º 220-221. 1963; *Visita a los barrios del Niño Jesús, Estrella y Moratalaz*. Ed. Club Urbis. Madrid, 1967.
- BARRIOS de promoción oficial de la operación de remodelación. Madrid 1979-1986. Instituto de la Vivienda. Comunidad de Madrid. Madrid, 1987.
- BASSOLS, Martín: *Génesis y evolución del derecho urbanístico español (1812-1956)*. Ed. Montecorvo. Madrid, 1973.
- BELMAS, Mariano: *Construcciones económicas*. R.A.N.E. 30-VI-1881; — *Medios de llevar a cabo las construcciones económicas*. R.A.N.E. 31-VII-1881; — *Mi casa. Hoteles o casitas de campo edificadas por la Empresa constructora dirigida por Mariano Belmás*. Madrid, 1885.
- BELLO, Luis: *La transformación de Madrid, historia de veinte años*. La Espera. N.º 312. 27-XII-1919.
- BENTET, J.: *Ingeniería de la época romántica*. Madrid, 1983.
- BESTEIRO, Julián: *El problema de la vivienda y la acción municipal*. Imp. Municipal. Madrid, 1920; — *Memoria del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid. Esquema y bases para el desarrollo del Plan Regional de Madrid*. Ministerio de Comunicaciones. Madrid, 1937-38.
- BIDAGOR LASARTE, Pedro: *Plan de ciudades*. Asamblea Nacional de Arquitectos, Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Madrid, 1939; — *Plan General de Ordenación Urbana de Madrid*. Madrid, 1941-1944-1946; — *Orientaciones sobre la reconstrucción de Madrid*. Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Madrid, 1941; — *La organización de Madrid: estructura urbana y planificación*. (Conferencia en el I.E.A.L.). El Futuro Madrid. Madrid, 1945; — *Del Sector de la Avenida del Generalísimo de Madrid*. Conferencia en Sesión de Crítica de Arquitectura, marzo de 1951. R.N.A., n.º 116. Agosto, 1951; — *Hacia un Plan Nacional de Urbanismo. Su necesidad, significación y posibilidades*. B.D.G.A. Mayo, 1952; — *Ordenación de ciudades*. R.N.A., n.º 132. Diciembre, 1952. Págs. 17-25; — *Planeamiento urbanístico de Madrid*. G.M., n.º 23. 1953; — *El problema del suelo en los alrededores de Madrid*. G.M., n.º 24. 1954; — *Urbanismo en España*. A., n.º 15. Marzo, 1960. Págs. 2-12; — *La verdadera planta del plano Teixeira*. A., n.º 37. Enero, 1962. Págs. 10-12; — *Situación general del Urbanismo en España (1939-1964)*. A., n.º 62. Febrero, 1964. Págs. 3-31; — *El desarrollo urbanístico de Madrid*. I.E.A.L. Madrid, 1965; — *Situación general del Urbanismo en España. 1939-1967*. Revista de Derecho Urbanístico. Julio-agosto-septiembre, 1967; — *El siglo XIX*. En AA.VV.: *Resumen histórico del urbanismo en España*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1968; — *La coyuntura actual del urbanismo en España*. Revista de estudios de la vida local. N.º 162.1969.
- BOILEAU, Iván: *La Ciudad Lineal: a critical study of the Lineal Suburb of Madrid*. Town Planning Review. n.º 3. 1959. Págs. 230-238.
- BOIX, Félix: *Los recintos y puertas de Madrid*. Arte Español. 4.º Trim. 1927.
- BONET CORREA, Antonio: *Morfología y ciudad, urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978; — *Introducción a la Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de Madrid...* Imprenta de Don José de la Peña. Madrid, 1860. Reed. por el C.O.A.M. Madrid, 1978; — *Plaza Mayor*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 41-60; — *El Pardo*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.981-2.000; — *Espacios arquitectónicos para un nuevo orden*. En *Arte del franquismo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981. Págs. 11-46.
- BRANDIS GARCÍA, Dolores: *Forma y función de las plazas de Madrid*. Madrid, 1975; — *Cambio de uso en los edificios residenciales del centro de Madrid*. C. Y T. Enero-marzo, 1977. Págs. 65-72; — *La evolución histórica del paisaje residencial de Madrid*. Tesis Doctoral. U.C.M. Madrid, 1979; — *Carretera de la Playa*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.561-1.580; — *El paisaje residencial en Madrid*. Ed. M.O.P.U. Madrid, 1983.
- BRANDIS GARCÍA, Dolores; MÁS HERNÁNDEZ, Rafael: *La Ciudad Lineal y la práctica inmobiliaria de la Compañía Madrileña de Urbanización (1894-1931)*. C. Y T. Julio-septiembre, 1981. Págs. 41-76.
- BRAVO MORATA, Federico: *Los nombres de las calles de Madrid*. Madrid, 1970.
- BRAVO RAMÍREZ, J.; LEÓN PERALTA, A.: *Vivienda económica y medios de facilitar su construcción*. Imp. Municipal. Madrid, 1924.
- BRIHUEGA SIERRA, Jaime: *San Bernardo*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.781-1.800.
- BURDALO, J.; DELGADO, C.: *Puentes del siglo XIX. Por fin el Hierro*. M.O.P.U., n.º 345. 1987. Págs. 136-165.
- BUSTILLO, Eduardo: *La Carrera de San Jerónimo*. I.E.A. XVIII. N.º 215. 22-IV-1874. Págs. 235-238.
- BUSTILLOS BRAVO, Isabel: *Espacios públicos en el caso histórico de Madrid*. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1985.
- CABELLO LAPIEDRA, Luis M.ª; ESPELIUS, José: *Proyectos de casas económicas para obreros y clases modestas*. Sociedad Benéfica Española de Casas Higiénicas. Madrid, 1906.
- CABEZAS, Juan Antonio: *Madrid siglo XIX: el Barrio de Salamanca (urbanización europea, arquitectura vulgar, primeras comodidades modernas)*. V.M., n.º 22-23. 1967. Págs. 74-78.

- CALLE CEBRECO, Mariano: *Palomeras*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 741-760.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *El urbanismo de los ensanches: la transformación durante el siglo XIX*. A., n.º 217. Marzo-abril, 1979. Págs. 52-58;
– *Vivienda popular del siglo XIX*. Arquitectos. N.º 45. 1981. Págs. 28-41.
- CAMPANY, Antonio: *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*. Madrid, 1963.
- CANAL de Isabel II: *Ideas generales sobre el proyecto del Canal de Isabel II...* Imp. Aguado. Madrid, 1853-1866; *Ante-proyecto de la distribución de sus aguas en el interior de Madrid*. Imp. Aguado. Madrid, 1855...;
– *Memorias, informes y documentos*. Imp. Aguado. Madrid, 1908...;
– *Los cien primeros años del Canal de Isabel II*. Ed. Ministerio de Obras Públicas. Madrid, 1954; R.O.P., n.º extra. Enero, 1945; n.º 2.887. Noviembre, 1955;
– *Canal de Isabel II*. V.M., n.º 7. 1958 (Monográfico);
– *Memoria (1951-1969)*. Ed. M.O.P. Madrid, 1971...;
– Véase AGUINAGA, R.; AGULLO Y COBO, M.; LOZOYA, Marqués de; *Depósito*, C.M., n.º 9. 1914. Págs. 135-140. Véase BONET CORREA, A.
- CANALIZACIÓN DEL RÍO MANZANARES: R.O.P., n.º 1.503, 1.506, 1.510 de 1904; 1.564 de 1905... 1910, 1914, 1948... 1974, 1975...; *Saneamiento y regularización del río Manzanares en Madrid. Complemento al Plan General de obras hidráulicas del Excmo. Sr. Marqués de Santillana*, por Mauricio Jalvo; *La canalización del Manzanares y la urbanización de sus márgenes*. Imp. A.G. Faure. Madrid, 1948; G.M., n.º 10. 1950; R.N.A. Marzo, 1956 (Sesión de Crítica de Arquitectura); *Recuperación del tramo urbano del Río Manzanares*, por Félix Cristóbal Sánchez. Ed. Ayuntamiento. Madrid, 1985. Véase DIEGUEZ PATAO, Sofía.
- CAPELLA, Miguel: *La industria en Madrid*. Ed. Cámara Oficial de la Industria. Madrid, 1962-63 (2 vols.).
- CAPITEL, Antón: *Un paseo por la Castellana. De Villanueva a «Nueva Forma»*. A.B. Julio-septiembre, 1978 (Monográfico Castellana);
– *A vueltas con La Castellana: su transformación arquitectónica reciente*. A., n.º 222. Enero-febrero, 1980 (Monográfico Castellana).
- CAPOTE, Concepción: *El Barrio del Museo en Madrid*. E.G., n.º 144. Agosto, 1976. Págs. 319-35.
- CÁRDENAS, Gonzalo: *La reconstrucción nacional vista desde la Dirección General de Regiones Desvastadas*. II Asamblea Nacional de Arquitectos, junio de 1940. Madrid, 1941.
- CARRASCO MUÑOZ, Jesús: *Modificación proyectada para la zona norte del Ensanche*. A., n.º 72. Abril, 1925. Págs. 86-89.
- CARRETE PARRONDO, Juan: *Puerta del Sol*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.201-1.220.
- CARTOGRAFÍA básica de la ciudad de Madrid. *Planos históricos, topográficos y parcelarios de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1979.
- CASARES ALONSO, A.: *Estudio histórico-económico de las construcciones ferroviarias españolas, en el siglo XIX*. Madrid, 1973.
- CASAS DE BATISTA, Rogelio: *El problema relativo al hogar obrero*. Discurso de ingreso en la Academia de Medicina. 11-I-1874. Madrid, 1874.
- CASAS para trabajadores edificadas por la Constructora Benéfica en el Barrio del Pacífico. I.E.A. 22-III-1883.
- CASAS TORRES, José Manuel: *El Paseo Imperial*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 261-280.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente: *Los primeros ferrocarriles españoles*. Madrid, 1964.
- CASTELLS, Manuel: *Ciudad, democracia y socialismo. La experiencia de las asociaciones de vecinos en Madrid*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1977.
- CASTRO, Carlos M.ª de: *Memoria descriptiva del ante-proyecto de ensanche de Madrid...* Imprenta de Don José de la Peña. Madrid, 1860. Reed. por el C.O.A.M. Madrid, 1978. (Introducción de Antonio Bonet Correa);
– *Memoria del anteproyecto del ensanche de Madrid, con un plano del mismo*. Madrid, 1862.
- CAYETANO MARTÍN, M.ª del Carmen; FLORES GUERRERO, Pilar; GALLEGO RUBIO, Cristina: *En torno a La Paloma. Proyectos y construcciones (1787-1930)*. V.M., n.º 81. 1984. Págs. 31-40.
- CEBOLLERO, Elena: *La arquitectura de La Castellana (1939-1982)*. Tesis L. dirigida por José Álvarez Lopera. U.C.M. Madrid, 1985.
- CEMENTERIOS: *Inventarios de Cementerios en la Comunidad de Madrid*. Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1986;
– *Actuaciones en Cementerios de la Comunidad de Madrid*. Dirección General de Arquitectura. Madrid, 1987;
– Véase SAGUAR QUER, Carlos.
- CEPEDA ADÁN, José: *Ibiza-Fuente del Berro*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 861-880.
- CIDUR: *Madrid / Barrios 1975*. Ed. de la Torre. Madrid, 1976.
- CIUDAD LINEAL: Véase LA CIUDAD LINEAL.
- CIUDAD «Puerta de Hierro». G.M., n.º 2. 1948 y N.º 15. 1951. Págs. 9-15.
- CIUDAD UNIVERSITARIA: véase en Sobre los Autores y sus Obras.
- C.O.A.A.T.M.: *Madrid, degradación urbana*. Madrid, 1978.
- C.O.A.M.: *Exposición sobre el Plan Especial Avenida de la Paz*. Madrid, 1976;
– *El Viaducto y lo demás*. Catálogo Expo. Madrid, octubre de 1976;
– *El C.O.A.M. ante la destrucción de la ciudad*. Madrid, 1978.
- COELLO, Conde de: *Las transformaciones de Madrid*. I.E.A., n.º 34. 15-IX-1887.
- COLLINS, George R.: *The Ciudad Lineal of Madrid*. Journal of the Society of Architectural Historians. n.º 2. 1959. Págs. 38-53.
- COLLINS, G.; FLORES, C.; SORIA, A.: *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1968.

- COLMEIRO, Miguel: *Bosquejo histórico y estadístico del Jardín Botánico de Madrid*. Imp. Fortanet. Madrid, 1875;
- *Los Jardines Botánicos, su número, organización e importancia en las naciones más cultas e ilustradas*. Imp. viuda e hijo de Gómez Fontenebro. Madrid, 1894.
- COLMENARES Y ORGAZ, Aurelio (Conde de Polentinos): *La calle de Alcalá. Algunas noticias de su historia*. Ed. Hauser y Menet. Madrid, 1943.
- COMISARÍA DE ORDENACIÓN URBANA DE MADRID: *Plan General de Ordenación Urbana*. Madrid, 1944.
- COMPAÑÍA MADRILEÑA DE URBANIZACIÓN: *Datos acerca de la Ciudad Lineal*. Madrid, 1911.
- *El futuro Madrid: informe al Plan General de Extensión de Madrid*. Imp. Ciudad Lineal. Madrid, 1927.
- COMPAÑÍA Urbanizadora Metropolitana. Véase OTAMENDI, Familia.
- C.O.P.L.A.C.O. / M.O.P.U. (Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo): *El crecimiento histórico del Area Metropolitana de Madrid: el Municipio de Madrid*. Municipios del Area Metropolitana. Cuadernos de Planeamiento. Madrid, 1978;
- *El crecimiento histórico del Area Metropolitana de Madrid: Municipios del Area*. Madrid, 1980;
 - *Informe sobre ordenación del territorio en el Area Metropolitana de Madrid. Bases para un debate*. Madrid, 1980;
 - *El planeamiento urbanístico del Area Metropolitana de Madrid*. Madrid, 1980;
 - *Planes de acción inmediata (P.A.I.)*. Madrid, 1980;
 - *Los planes de ordenación urbana de Madrid*. Ed. Centro de Información y Documentación del Area Metropolitana. Madrid, 1982. (Contiene Bibliografía diversa anterior)...;
 - *Ingeniería en la época romántica. Las obras públicas en España alrededor de 1860*. Madrid, 1983;
 - *Planes de iglesias, edificios públicos y parcelarios de la provincia de Madrid en el último tercio del siglo XIX*. Madrid, 1988;
 - *Diez años de planeamiento urbanístico en España*. Madrid, 1989.
- CÓRDOBA ORDOÑEZ, J.A.: *Aeropuerto de Madrid-Barajas y su entorno*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1.181-1.200;
- *El Aeropuerto de Madrid-Barajas*. Tesis Doctoral. U.C.M. Madrid, 1981.
- CORRAL, José del: *La Gran Vía de José Antonio. Datos sobre su historia y construcciones*. A.I.E.M. II. 1967. Págs. 369-389;
- *Tetuán de las Victorias (nacimiento y desarrollo de una barriada madrileña)*. V.M., n.º 54. 1977. Págs. 37-41;
 - *Plaza de la Villa*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 101-120;
 - *La Gran Vía*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.301-1.320.
- CORT BOTI, César. *Morfología de las grandes ciudades*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1940;
- *Campos urbanizados y ciudades ruralizadas*. Madrid, 1941.
- CORTES PÉREZ, Manuel: *Conde de Orgaz-Canillas*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1.061-1.080.
- CORTIJOS Y RASCACIELOS. *La Gran Vía*. N.º 75-76. 1953. (Monográfico).
- CUENCA, Carlos Luis: *Nuevo proyecto de Gran Vía*. I.E.A., n.º 26 y 33. 1901.
- CHABOLISMO en España. T.A. Marzo, 1970.
- CHICHERI, J.: *La Estación de Príncipe Pío*. Trenes. n.º 41. 1949-1950.
- CHUECA GOITÍA, Fernando: *José Bonaparte y Madrid*. V.M., n.º 6. 1958. Págs. 46-52;
- *La transformación de la ciudad*. Revista de Occidente. Noviembre-diciembre, 1963. Págs. 327-345;
 - *El Barrio Griego (Alfonso XII)*. A., n.º 100. Abril, 1967. Págs. 32-33;
 - *La época de los Borbones*. En AA.VV.: *Resumen histórico del urbanismo en España*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1968;
 - *La destrucción del legado urbanístico español*. Madrid, 1977;
 - *La Almudena*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 161-180.
- D'ORS PÉREZ PEIX, Víctor: *Ordenación histórico-artística de Madrid*. Conferencia pronunciada en el I.E.A.L. y publicada en R.N.A., n.º 61. Enero, 1947. Págs. 45-52.
- DÍAZ CAÑABATE, Antonio: *El Rastro*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 521-540.
- DÍAZ TOLOSANA, Luis; SÁINZ DE LOS TERREROS, L.: *Reforma interior de Madrid: su necesidad y normas para su ejecución*. A., n.º 8. 1934. Págs. 160-174.
- DIEGUEZ PATAO, Sofía: *Nueva política, nueva arquitectura*. A., n.º 199. Marzo-abril, 1976;
- *Aproximación a la influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura y el urbanismo español de los años 1939-1945*. Revista de la Universidad Complutense. XXVIII, 115. Madrid, 1979;
 - *Aproximación a la posible influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura española de la postguerra*. I Simposio de Urbanismo e Historia Urbana. U.C.M. Madrid, 1980;
 - *La Moncloa*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.681-1.700;
 - *Brunete: estudio de un pueblo adoptado*. I Jornadas de estudios sobre la provincia de Madrid. Madrid, 1980;
 - *Arquitectura y urbanismo durante la autarquía*. En AA.VV.: *Arte del franquismo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981. Págs. 47-76;
 - *La Avenida del Generalísimo madrileña: los años cuarenta*. Storia della Citta. Roma. N.º 23. 1982;
 - *El Barrio de Argüelles y la fachada representativa*. II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico. U.C.M. Madrid, 1985;
 - *Urbanismo de Madrid en la postguerra, 1939-1951*. Tesis Doctoral dirigida por Antonio Bonet Correa. U.C.M. Madrid, 1985;
 - *Canalización y urbanización del Manzanares: Plan General de Ordenación de Madrid (1941) y Plan Men-*

- doza (1943), *Sueños y realidades en el Madrid de los años cuarenta*. V.M., n.º 88. 1986.
- DÍEZ DE BALDEÓN, Clementina: *Apuntes sobre el problema de la vivienda obrera en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX*. A.I.E.M. XVII. 1980. Págs. 391-407.
- DÍEZ DE BALDEÓN, A.; LÓPEZ MARSÀ, F.: *Historia de la Ciudad Lineal*. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1986;
- *Historia de Tetuán*. Ed. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1987.
- DÍEZ MORENO, Sabina Luisa: *El Pasaje Doré*. Establecimientos tradicionales madrileños. Del Centro a Las Rondas. Vol. III. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1982. Págs. 161-170.
- DISPOSICIONES oficiales acerca del Ensanche de las poblaciones en general y del de Madrid en particular. Imprenta Municipal. Madrid, 1860.
- ENSANCHE de Madrid. *Construcciones del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca*. Madrid (s.i., s.a.).
- EQUIPO DE ANALISIS REGIONAL Y URBANO: *Madrid (1939-1957): Notas para el análisis estructural de un crecimiento*. A., n.º 199. Marzo-abril, 1976.
- ESCOSURA Y MORROGH, Patricio de la: *Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol y alineaciones de las calles afluentes*. Imp. Nacional. Madrid, 1856.
- ESPADAS BURGOS, Manuel: *Calle de Alcalá*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 941-960.
- ESPELIUS ANDUAGA, José; CABELLO LAPIEDRA, L. M.ª: *Proyecto de casas económicas para obreros y clases modestas*. Sociedad Benéfica Española de Casas Higiénicas. Madrid, 1906.
- ESPIAGO GONZÁLEZ, F. Javier: *El Pozo del Tío Raimundo*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 761-780.
- ESTELLA, Elena; GARCÍA BALLESTEROS, Aurora: *Latina (Lucero, Cármenes, Aluche)*. Madrid. Vol. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 321-340.
- E.T.S.A.M.: *Catalogación de documentos de Planeamiento de la Provincia de Madrid*. Madrid, 1981. (5 vols.).
- EXODO del campo a la ciudad. A. Noviembre, 1965 (Monográfico).
- EZQUERRA ABADIA, Ramón: *Del Prado a la Plaza de Castilla*. Madrid. Vol. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 801-820.
- FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo: *España 1860: Urbanización*. A., n.º 34. Octubre, 1923. Págs. 325-333.
- FERNÁNDEZ CASADO, Carlos: *Historia documentada de los puentes de Madrid*. R.B.A.M.A., n.º 67. Enero, 1954. Págs. 65-84;
- *Madrid y el Manzanares: el río, la ciudad y sus puentes*. R.O.P. 1974 y 1975.
- FERNÁNDEZ CASTILLA, Juan: *Plano topográfico de Madrid, dividido en 16 hojas*. Imp. Alejandro Gómez Fuentesnebro. Librería de Hurtado. Madrid, 1847.
- FERNÁNDEZ-CUESTA Y PORTA, N.: *La vida del obrero en España desde el punto de vista higiénico*. Tip. de V. Tordesillas. Madrid, 1909.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel: Véase en Sobre los Estudios Generales.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: *Madrid 1956. La historia de los poblados*. A. & V., n.º 5. 1986. Págs. 40-53.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *La quimera moderna. Los Poblados Dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Ed. Herman Blume. Madrid, 1989.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio: *Antón Martín*. Madrid. Vol. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 421-440.
- FERRÁN, A. C.; FRECHILLA, J.: *El Ensanche de Madrid: del Marqués de Salamanca a la Operación Galaxia*. Boden. N.º 21. Otoño, 1980.
- FISAC SERNA, Miguel: *La Molécula Urbana*. Madrid, 1969;
- *Algunas consideraciones sobre el urbanismo y sus implicaciones en el arte de nuestro tiempo*. Ensayos Rioduero. Fundación Juan March. Madrid, 1975;
- *El Viso*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1.021-1.040.
- FLORES MONTOYA, C.: *El Plan de Ensanche de Madrid de don Carlos M.ª de Castro*. I Simposio de Urbanismo e Historia Urbana. U.C.M. Madrid, 1979. Págs. 517-528.
- FONSECA, José: *La investigación en el campo de la vivienda social*. C.S.I.C. Patronato «Juan de la Cierva». Madrid, 1958.
- FONSECA LLAMEDO, José: *La reforma interior de Madrid*. A., n.º 6. Agosto, 1934. Págs. 147-159.
- FORNOS MONTENEGRO, M.ª Elvira: *La Calle Mayor de Madrid*. Reales Sitios. N.º 83. 1985. Págs. 65-72.
- FORNS, José Juan: *Madrid, centro inmigratorio*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1964.
- FRADEJAS LEBRERO, José: *La calle de Toledo*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1954;
- *Calle de Toledo*. Madrid, Vol. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 61-80.
- FRAILE Y MARTÍN, Manuel: *El extrarradio de Madrid. Estudio legal de sus construcciones*. Madrid, 1929.
- FULLAONDO, Juan Daniel: *La vida breve del barrio de Alfonso XII*. A, n.º 100. Abril, 1967. Págs. 26-31.
- GALLEGO LLAUSAS, Lorenzo: *Los parques urbanizados: la tercera zona del Ensanche*. A., n.º 72. 1925. Págs. 69-93;
- *Urbanización de la tercera zona del Ensanche*. A. N.º 72. Abril, 1925. Págs. 90-93;
- *Proyecto de urbanización de la zona de Madrid al Este del Retiro*. Ed. Los Previsores de la Construcción, S.A., Madrid, 1932.
- GAMAZO, Rufo: *Barrio del Pilar*. Madrid, T. 4, Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.541-1.560
- GARCÍA BALLESTEROS, Aurora: *Entrevías*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 701-720.
- GARCÍA DE LA INFANTA, J.: *Los primeros alumbrados municipales en París y Madrid. Año 1878. El sistema Jablochhoff*. A.I.E.M. XXIV. 1987. Págs. 465-470.

- GARCÍA ESCALONA, Emilia: *Ventas-Pueblo Nuevo*. Madrid. T. 3. Madrid, 1979. Págs. 921-940.
- GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos: *La ciudad y sus transformaciones. El Madrid de Carlos III y Carlos IV*. Aula de Cultura. N.º 24. Madrid, 1980.
- GARCÍA GALLARDO, Manuel: *San Amaro*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.481-1.500.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, R.; CALVO BARRIOS, J: *Arturo Soria, un urbanismo olvidado*. Madrid, 1981.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando: *Parques y Jardines. Su historia y sus trazados*. Ed. Afrodísio Aguado. Madrid. 1949.
- GARCÍA VENERO, M.: *Historia del ferrocarril en España*. Madrid, 1948. (4 vols).
- GAVARRON CASADO, M.^a Dolores: *Evolución, crecimiento y perspectiva de un barrio de Madrid: Moratalaz*. Tesis Doctoral. Madrid, 1976;
– *Moratalaz*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 901-920.
- GAVIRA, Carmen: *La configuración del eje Prado-Recoletos-Castellana (1630-1975)*. A.I.E.M. XVIII. 1981. Págs. 221-250;
– *El espacio del poder (Paseos del Prado, Recoletos y Castellana)*. Alfoz. N.º 9. Octubre, 1984. Págs. 39-45;
– *Guía de Fuentes Documentales para la Historia Urbana de Madrid, 1940 / 80*. Ed. Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales. Madrid, 1984. (Contiene abundante bibliografía diversa);
– *Comportamiento demográfico y terciarización de los centros urbanos: el eje central madrileño*. II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico. U.C.M. Madrid, 1985. Págs. 15-50.
- GAVIRIA, Mario: *El Gran San Blas*. Ed. Tecnoc. Madrid, 1967;
– *Gran San Blas*. (Colab. con F. Tetuán y J.M. Alonso Velasco). A., n.º 113-114. Mayo-junio, 1968. Págs. 1-154;
– *La vida cotidiana en las urbanizaciones del hinterland de Madrid*. (Colab. con J. M.^a López Iranzo y M. Ruiz). A., n.º 135-136. Marzo-abril, 1970. Págs. 21-56.
- GIMÉNEZ SERRANO, Carmen: *Algunos datos sobre la reforma urbana de la Plaza de Canalejas de Madrid*. C. Y T., n.º 1977. Págs. 55-64.
- GIMENO PASCUAL, Ana M.^a: *Puerta del Sol y círculo colindante*. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984. Págs. 99-122;
– *Los Pasajes Comerciales*. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Madrid, 1984. Págs. 123-130.
- GIRAUD DAGUILLON, J.: *Memoria presentada a su Majestad doña Isabel II, reina de las Españas, sobre diversos proyectos de creación de nuevos caminos, paseos, alamedas, calles, plazas y squares en Madrid y sus inmediaciones*. Imp. Delforse. Bruselas, 1862.
- GÓMEZ CARBALLO, M.^a de los Angeles: *La carretera de Andalucía*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 661-680.
- GÓMEZ IGLESIAS, Agustín: *La calle de Hortaleza*. V.M., n.º 20-21. 1967. Págs. 38-52;
– *La Dehesa de Amaniel*. A.I.E.M. II. 1967;
– *El Buen Retiro*. V.M., n.º 24. 1967. Págs. 25-38;
– *La Montaña del Príncipe Pío y sus alrededores (1565-1907)*. V.M., n.º 25. 1968. Págs. 9-20;
– *Origen y evolución del solar propio de la Plaza de España madrileña*. V.M., n.º 38. 1973. Págs. 49-61.
- GÓMEZ-MORÁN Y CIMA, Mario: *Sociedad sin vivienda*. Ed. Foessa. Madrid, 1972;
– *Consideraciones sobre el asentamiento de población en Madrid*. A., n.º 176. Agosto. 1973. Págs. 25-39.
- GÓMEZ VOIGT, Armando: *Un resumen de las actividades de la Obra Sindical del Hogar*. H.A. Julio-agosto, 1972.
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo: *El Grupo Loyola*. H.A. Julio-agosto, 1965;
– *El Grupo Juan XXIII*. H.A. Enero-febrero, 1967.
- GONZÁLEZ DE AMEZUA, Agustín: *Proyecto de prolongación de la Castellana*. Imp. Municipal. Madrid, 1925.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Hilarión: *El VI Congreso Internacional de Arquitectura y la Ciudad Lineal*. L.C.L., n.º 177. 10-X-1903;
– *La arquitectura en la Ciudad Lineal*. L.C.L., n.º 179. 30-X-1903;
– *Ciudades Jardines y Ciudades Lineales*. C.M., n.º 2 y 3. 1914.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, M.^a Nieves: *Barrio de Salamanca*. Madrid. Vol. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1.001-1.020.
- GONZÁLEZ FRAILE, E.: *Las primeras estaciones de ferrocarril: su tipología*. En *Arquitectura y orden. Ensayos sobre tipologías arquitectónicas*. Valladolid, 1988. Págs. 111-150.
- GONZÁLEZ MOLINA, Mario: *La Alameda de Osuna, el último jardín romántico*. V.M., n.º 26. 1968. Págs. 70-75;
– *Plan de ordenación de San Francisco el Grande*. V.M., n.º 34. 1972;
– *Plan de reforma interior del casco antiguo*. V.M., n.º 35-36. 1972;
– *La Ciudad Lineal Madrileña. De la utopía a la realidad*. V.M., n.º 39. 1973. Págs. 19-26;
– *Las autopistas de la Paz y del Manzanares*. V.M., n.º 44. 1974.
- GONZÁLEZ RUANO, César: *Las calles de Madrid*. A., n.º 37. Enero, 1962. Págs. 35-38.
- GONZÁLEZ YANCI, M.^a del Pilar: *Los accesos ferroviarios a Madrid: su impacto en la geografía urbana de la ciudad*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1977;
– *Estación del Norte*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.641-1.660.
- GONZÁLEZ, E.; VELAO, F.: *Análisis de evolución urbana de un casco histórico (Madrid)*. A., n.º 198. Enero-febrero, 1976. Págs. 9-18.
- GRAN VÍA: *Proyecto de Gran Vía (Carlos Velasco)*. I.E.A. 1888; La Crónica. 1887, 1898; Pequeñas Monografías. N.º 27. 1910...; Cortijos y Rascacielos. n.º 75-76. 1953 (Monográfico); *Prehistoria de la Gran*

- Vía, por F. Romero. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1967; *Gran Vía madrileña*, por F. Castán. V.M., n.º 24. 1968; *Análisis del espacio urbano de la Gran Vía de Madrid y propuestas para su rehabilitación*, por Javier Feduchi Benlliure. Madrid, 1986-1987; véase ALONSO PEREIRA, J.R.; CORRAL, J.; LÓPEZ SALLABERRY, J.; RUIZ PALOMEQUE, E.; SÁINZ DE LOS TERREROS, L.
- GRASES RIERA, José: *La mejor calle de Europa, en Madrid. Gran Vía central de Norte a Sur*. Opúsculo del autor. Madrid, 1901. (Reproducido en A. Y C., n.º 107. 1.901. Págs. 229-233);
- *Reformas interiores de Madrid. Pasaje comercial*. Madrid, 1901;
 - *Mejoras y reformas de Madrid. El Retiro de Madrid, los jardines del Buen Retiro, el Salón del Prado*. Establecimiento Tipográfico Fontanet. Madrid, 1905.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Jardines de Madrid. El Retiro*. Edición del autor. Madrid, 1983;
- *Juan de Villanueva, arquitecto del Príncipe de Asturias. Jardines y Casas de recreo en Aranjuez, El Escorial y El Pardo*. Edición del autor. Madrid, 1986;
 - *Juan de Villanueva, arquitecto de Carlos III. Museo del Prado y Jardín Botánico*. Edición del autor. Madrid, 1987. (2 vols.).
- GUÍA histórica del Parque de Madrid, antes Buen Retiro. Madrid, 1879.
- GULJARRO SANZ, Timoteo: *Crecimiento histórico de Madrid*. Comunidad de Madrid. Madrid.
- HAUSER, Philip: *La casa y el suelo en relación con las enfermedades*. Revista de España. T. 103. 1885.
- HERMOSO DE MENDOZA, Antonio: *Historia de Chamarín de la Rosa*. E. Franco. Madrid, 1929.
- HERRERO PLACIOS, Manuel: *Reforma de la Puerta del Sol*. G.M., n.º 13. 1951. Págs. 3-18;
- *Casa de Campo*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 341-360.
- HOGAR Y ARQUITECTURA: *La arquitectura social en España a través de cien números de Hogar y Arquitectura*. H.A. Mayo-junio, 1972.
- IGLESIAS SOLORZANO, Gonzalo: *Proyecto de urbanización y embellecimiento de la barriada de Madrid comprendida entre las calles de Don Pedro y de Sacramento*. A. Y C., n.º 4. 1912.
- IMÁGENES. Programa monográfico sobre La Castellana, dirigido y presentado por Paloma Chamorro. T.V.E. Madrid, 1980.
- INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES: *Preparación de las bases para un proyecto de Casas Baratas*. Madrid, 1907.
- INZA, Francisco de: *La calle de Serrano*. A., n.º 32. Agosto, 1961. Págs. 33-38;
- *Recorrido por la calle de Toledo*. A., n.º 43. Julio, 1962. Págs. 35-39;
 - *La Red de San Luis*. A., n.º 45. Septiembre, 1962. Págs. 48-49;
 - *Otra calle de Madrid: la calle Amaniel*. A., n.º 63. Marzo, 1964. Págs. 25-30;
 - *La ciudad y el barrio. Presentación del Barrio de Alfonso XII de Madrid*. A., n.º 100. Abril, 1967. Págs. 6-11.
- ISAC, Angel: *El debate en torno a los barrios obreros en el I Congreso Nacional de Arquitectos de 1881*. II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico. Madrid, 1985. Págs. 413-422;
- *Ideal arquitectónico y alojamiento obrero en el I Congreso Nacional de Arquitectos de 1881*. Arquitectos. N.º 58. 1982. Págs. 34-58.
- JALVO MILLÁN, Mauricio: *Saneamiento y regularización del río Manzanares en Madrid*. Madrid, 1906.
- JANSEN, Herman: *La metrópoli moderna*. A., n.º 91. 1926. Págs. 427-442. Véase ZUAZO UGALDE, Secundino.
- JIMÉNEZ, Margarita: *Madrid en sus plazas, parques y jardines*. Ed. Abaco. Madrid, 1977;
- *Madrid y provincia en sus Plazas Mayores*. Ed. Abaco. Madrid, 1979;
 - *El Viaducto y las Vistillas*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 181-200;
 - *Almenara*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.521-1.540.
- JIMÉNEZ BLASCO, Beatriz Cristina: *El planeamiento urbanístico en la formación de la ciudad: el caso del barrio de Almagro en Madrid*. II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico. Madrid, 1985. Págs. 51-60;
- *Génesis y evolución del espacio urbano*. Establecimientos tradicionales madrileños. Del Centro a las Rondas. Vol. III. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1982. Págs. 11-22.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando: *Niño Jesús-La Estrella*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 881-900.
- JOSE PRADES, Juana de: *Cuatro Caminos*. Madrid, T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.841-1.860.
- JUÁREZ GALLEGO, Miguel: *Tetuán, ayer y hoy*. Ed. Ayuntamiento. Madrid, 1989.
- JUBERIAS OCHOA, Mariano: *Río Manzanares (del Puente de San Fernando al de Toledo)*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 281-300;
- *San Antonio de la Florida*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.661-1.688.
- JUNQUERA MATO, Juan José: *La Zarzuela*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.961-1.980.
- JUNTA DE RECONSTRUCCIÓN DE MADRID: *Madrid. Ordenación general de Madrid*. Imp. Vega. Madrid, 1942.
- LA CIUDAD LINEAL (La Ciudad Lineal, Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización). 1897-1932: *Ciudad de la vida*. L.C.L. 30-VIII-1902...;
- *Fórmula española de la ciudad jardín como sistema de arquitectura de ciudades y de colonización de campos*. Madrid, 1931.;
 - Véase BOILEAU, I.; COLLINS, G.; DIEZ DE BALDEÓN, A.; GARCÍA HERNÁNDEZ, R.; MAS, R.; NAVASCUÉS, P.; SAMBRICIO, C.; SORIA, A.; TERÁN, F.

- LA CONSTRUCTORA BENÉFICA: *Asociación de Caridad constituida el 28 de abril de 1875. Sus estatutos y reglamentos han sido aprobados por la Junta de Fomento y Mejora de habitaciones baratas de Madrid el 25 de febrero de 1915*. Madrid, 1915.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Urbanismo en 1817; Proyecto de Isidro Velázquez para la Plaza de Oriente*. A. XIV. 1932. Pág. 101.
- LA PLAZA MAYOR de Madrid. R.N.A., n.º 73 y 74. 1948. Págs. 27-32 y 57-63.
- LARRAÑAGA BILBAO, L.: *Historia de unos ensanches*. Boletín de Información Municipal. N.º 17. 1963. Págs. 38-55.
- LA URBANA, S.A.: *Para mejorar y ensanchar la población de Madrid*. Madrid, 1846.
- LÁZARO, Juan Bautista: *Alojamientos para obreros. Crónica del Curso de cuestiones sociales, celebrado en el Centro de Defensa Social de Madrid en 1906*. Madrid, 1907.
- LEAL FUERTES, José: *La reforma interior de Mesonero Romanos*. V.M., n.º 22-23. 1967. Págs. 63-66.
- LEIRA, Eduardo; GAGO, Jesús; SOLANA, Ignacio: *Madrid, cuarenta años de crecimiento urbano*. C. Y T., n.º 2-3. Abril-septiembre, 1976. Págs. 43-66.
- LESTA, Francisco: *Un resumen del desarrollo urbanístico de Madrid*. H.A., n.º 75. Marzo-abril, 1968. Págs. 33-45.
- LEY de Ordenación Urbana de Madrid. G.M., n.º 17. 1952.
- LÓPEZ, Pascual: *La Ciudad Lineal como idea moral*. L.C.L., n.º 162. 10-V-1903.
- LÓPEZ DE LUCIO, Ramón: *Especulación e ideología en la renovación del centro urbano*. A., n.º 198. Enero-febrero, 1976. Págs. 3-8.
- LÓPEZ GARCÍA, M.: *MZA, historia de sus estaciones*. Madrid, 1986.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael: *Los Carabancheles*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 381-400.
- LÓPEZ SALLABERRY, José: Varios expedientes e informes acerca de reformas y alineaciones urbanas en Madrid. B.R.A.B.A.S.F. Años 1908-1921;
- *Fundación, desarrollo y reforma de las grandes urbes*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1904;
 - *Mejoras en el interior de Madrid, Gran Vía*. Madrid, 1901; I.E.A. XXVI. 15-VII-1901 (colab. con Francisco Octavio); Véase GRAN VÍA;
 - *Memoria del proyecto sobre la reforma de la prolongación de la calle de Preciados y enlace de la plaza del Callao con la calle Alcalá*. (Colab. con Francisco Andrés Octavio). Imp. Municipal. Madrid, 1901;
 - *Plan general de Madrid y su distribución en zonas*. (Colab. con P. Aranda, J. García Cascales y J. Lortite). A., n.º 58. 1924;
 - *Informe elevado al Ayuntamiento en relación el con proyecto de aumento de altitud de la tercera sección de la Gran Vía*. Imp. Municipal. Madrid, 1926.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: *Chamartín*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1.121-1.140.
- LÓPEZ YEPES, José: *Delicias*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 481-500;
- *Estación de Chamartín y sus alrededores*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1.141-1.160.
- LORITE KRAMER, José: *Plan general de extensión de Madrid y su distribución en zonas*. (Colab. con P. Aranda, J. García Cascales y J. López Sallaberry). A., n.º 58. 1924;
- *Informe sobre el plan general de extensión de 1931*. Imp. Municipal. Madrid, 1932.
- LOZOYA, Marqués de: *Isabel II y su Canal*. V.M., n.º 7. (s.a.). Págs. 4-10.
- LOZOYA, Marqués de; SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Las Descalzas*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.261-1.280.
- MARTÍNEZ ALFARO, Pedro Emilio: *Historia del abastecimiento de aguas a Madrid. El papel de las aguas subterráneas*. A.I.E.M. XIV. 1977. Págs. 29-51.
- MARTÍNEZ ANGEL, Manuel: *El desarrollo urbano de Madrid y el problema de la localización industrial*. A., n.º 130 y 131. 1930.
- MARTÍNEZ BARA, José Antonio: *El rey José I y las plazas de Santa Ana y de San Miguel*. A.I.E.M. II. 1967. Págs. 345-356.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Fausto; ASENSIO, José: *Plano de la Villa y Corte de Madrid, en sesenta y cuatro láminas, que demuestran otros tantos barrios en que está dividida, con los nombres de todas sus plazuelas y calles*. Imp. José Doblado. Madrid, 1800.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo: *El Barrio de Cuatro Caminos*. E.G., n.º 95. Mayo, 1964. Págs. 193-254;
- *La formación de los suburbios madrileños en el paso del siglo XIX al XX*. Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político. N.º 31. 1964. Págs. 251-257.
- MARTÍNEZ PALAZÓN, Juan: *Reina Victoria*. Madrid, T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1881-1900.
- MÁS HERNÁNDEZ, Rafael: *Estudio geográfico del sector NE del Ensanche de Madrid*. Tesis Doctoral. U.C.M. Madrid, 1976;
- *Tipos de viviendas en el Ensanche Nordeste de Madrid*. E.G., n.º 152. Agosto, 1978. Págs. 307-346;
 - *Los orígenes de la propiedad inmobiliaria en el extrarradio norte de Madrid*. I Simposio Nacional de Urbanismo. Madrid, noviembre de 1978;
 - *El plano parcelario del sector nordeste del Ensanche de Madrid*. C. Y T., n.º 2. 1978;
 - *La actividad inmobiliaria del Marqués de Salamanca en Madrid (1862-1875)*. C. Y T., n.º 3. Julio-septiembre, 1978. Págs. 47-70;
 - *Pacífico*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 461-480;
 - *Almagro*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.421-1.440;
 - *El Barrio de Salamanca. Planteamiento y propiedad inmobiliaria en el Ensanche de Madrid*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1982.;
 - *La Ciudad Lineal y la práctica inmobiliaria de la Compañía Madrileña de Urbanización (1894-1931)*. (Colab. con Dolores Brandis). C. Y T. Julio-septiembre, 1981. Págs. 41-76;

- *La Ciudad Lineal como promoción inmobiliaria*. A.I.E.M. XXVII. 1989. Págs. 381-407.
- MATA, Francisco: *Biografía de la Puerta del Sol*. Ed. Colenda. Madrid, 1951.
- MATHET COLOMA, Miguel: *Urbanización en Madrid, mejoras en el interior*. A. Y C., n.º 136. 1903. Págs. 340-347.
- MÉNDEZ ALVARO, Francisco: *Estudio higiénico sobre la habitación del pobre*. Contestación Discurso Casas de Batista. Madrid, 1874.
- MÉNDEZ CACHOT, M.^a José: *Sobre el ferrocarril y su paso por Atocha*. Establecimientos tradicionales madrileños. Del Centro a las Rondas. Vol. III. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1982. Págs. 187-200;
- *Barrio del Barquillo*. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984. Págs. 221-242.
- MÉNDEZ CUESTA, Pedro: *Avenida del Generalísimo. Ordenación de un nuevo acceso*. G.M., n.º 16. 1951. Págs. 5-12.
- MENDIZÁBAL, D.: *Urbanismo. Orígenes de circulación. Estaciones de clasificación y viajeros*. R.O.P. 1925. Págs. 263-273.
- MERINO NAVARRO, José Patricio; LORENZO, Arturo: *Ríos Rosas*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.461-1.480.
- MESONERO ROMANOS, Ramón: *La Puerta del Sol*. I.E.A., n.º 1. 5-I-1871. Págs. 18-24; véanse otras en Sobre los Estudios Generales.
- METROPOLITANO. Véase Familia OTAMENDI.
- MIGUEL, Carlos de: *Madrid, plazas y plazuelas*. Imp. Gráficas Lorja. Madrid, 1976;
- *El Barrio de Salamanca en el recuerdo*. Madrid, 1981.
- M.O.P.U.: véase C.O.P.L.A.C.O. / M.O.P.U.
- MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1960.
- MONASTERIO ARRILLAGA, José: *La reforma interior de Madrid, proyecto de vía de enlace entre las plazas de Ruiz Zorrilla y Santa Bárbara*. A., n.º 8. 1934. Págs. 224-228.
- MONEO, Rafael: *Madrid: los últimos veinticinco años*. Información Comercial Española. Servicio de Estudios del Ministerio de Comercio. Febrero, 1967. Reed. en H.A. Marzo-abril, 1968. Págs. 47-59;
- *El desarrollo urbano de Madrid en los años 60*. Cuadernos para el Diálogo. Extraordinario. Madrid, 1970;
- *El urbanismo contemporáneo 1950-1980*. En AA.VV.: *Vivienda y urbanismo en España*. Ed. Banco Hipotecario de España. Barcelona, 1982.
- MONTERO ALONSO, José: *Plaza de Oriente*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1-20.
- MONTERO VALLEJO, Manuel: *Amaniel*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.741-1.760;
- *Origen de las calles de Madrid*. Ed. Avapies. Madrid, 1988.
- MONTES MIEZA, J.; PAREDES GROSSO, M.: *Los asentamientos chabolistas en Madrid*. C. Y T., n.º 2-3. Abril-agosto, 1976. Págs. 159-173.
- MONTESINOS, María: *El Barrio de Pozas*. E.G., n.º 84-85. Agosto-noviembre, 1961. Págs. 477-500.
- MORA CARBONELL, Vicente: *Plaza de España*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.601-1.620.
- MORALES PARRA, Félix: *Tetuán de las Victorias*. Madrid, 1948.
- MORENA, Aurea de la: *San Francisco el Grande*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 221-240.
- MORENO, J.: *El Camino de Hierro de Aranjuez: primeras tentativas*. A.I.E.M. XVIII. 1981. Págs. 457-478.
- MORENO JIMÉNEZ, Antonio: *La propiedad inmobiliaria en la periferia urbana de Madrid en el siglo XIX. El caso de los Carabancheles*. E.G. Febrero, 1980.
- MORENO TORRES, José.: *La reconstrucción urbana en España*. Madrid, 1945;
- *El Estado en la reconstrucción de las ciudades y pueblos españoles*. Ed. I.E.A.L. Madrid, 1946.
- MORENO VILLA, José: *Proyecto de Isidro Velázquez para la Plaza de Oriente*. A., n.º 156. Abril, 1932. Págs. 101-109.
- MOYA BLANCO, Luis: *Madrid, escenario de España*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1952.
- MOYA GONZÁLEZ, Luis: *Barrios de promoción oficial (Madrid, 1939-1976)*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1984.
- MUGURUZA CAÑAS, Carmen; SANTOS PRECIADO, José Miguel: *La concepción urbanística y legal del Ensanche de Madrid. Breve historia de su desarrollo urbano*. Establecimientos tradicionales madrileños. El Ensanche: Argüelles y Chamberí. Vol. V. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1985. Págs. 11-28.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro: *La reforma interior de Madrid*. A., n.º 8. 1934. Págs. 207-223.
- NARVIÓN, Pilar: *Barrio de la Concepción*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 961-980.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *La fuente como elemento urbano*. Ciencia Urbana. N.º 1. 1968;
- *Proyectos del siglo XIX para la reforma urbana de la Puerta del Sol*. V.M., n.º 25. 1968. Págs. 648-681;
- *La Ciudad Lineal de Arturo Soria*. V.M., n.º 28. 1970. Págs. 48-59;
- *Angel Fernández de los Ríos o la problemática urbana de un político de los años 70*. Actas del Coloquio sobre «Ageneraçao de 70». Centro de Estudos do Século XIX. Lisboa. Octubre, 1971;
- *La Alameda de Osuna: una villa suburbana*. E.P.A., n.º 2. 1975. Págs. 6-25;
- *Antecedentes de la Alameda de Osuna*. Madrid, 1977;
- *Puerta del Angel y Sacramentales*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 301-320;
- *Ciudad Lineal*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1.101-1.120;
- *Introducción al desarrollo urbano de Madrid hasta 1980*. En AA.VV.: *Madrid, testimonios de su historia*. Catálogo Expo. Museo Municipal. Madrid, diciembre de 1979 / enero-febrero de 1980. Págs. 15-26;

- *Las estaciones y la arquitectura de hierro en Madrid*. En AA.VV.: *Las estaciones ferroviarias de Madrid*. Ed. C.O.A.M. Madrid, 1980. Págs. 41-102;
- *Casas y jardines nobles de Madrid y El Capricho (Alameda de Osuna)*. En AA.VV.: *Jardines clásicos madrileños*. Madrid, 1981.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las Salesas*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.361-1.380;
- *Montaña del Príncipe Pío*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.621-1.640.
- NUEVOS edificios oficiales en el eje Norte-Sur. G.M., n.º 15. 1951.
- NÚÑEZ GRANÉS, Pedro: *Ideas generales sobre la urbanización de los alrededores de las grandes urbes*. Imp. Municipal. Madrid, 1908;
- *Proyecto para la urbanización del extrarradio de dicha Villa*. Imp. Municipal. Madrid, 1910;
- *Urbanización del extrarradio. Necesidad, conveniencia, forma de llevar a cabo esta mejora urbana y beneficios que se obtendrán con su ejecución*. Imp. Municipal. Madrid, 1912;
- *El problema de la urbanización del extrarradio de Madrid desde el punto de vista técnico, económico, administrativo y legal*. Imp. Municipal. Madrid, 1917, 1920, 1924;
- *Proyecto para la prolongación del Paseo de la Castellana*. Imp. Municipal. Madrid, 1917;
- *Proyecto de urbanización del extrarradio*. A., n.º 58. 1924. Págs. 21-43;
- *Memoria sobre la vialidad en Madrid*. Imp. Municipal. Madrid, 1924;
- *La extensión general de Madrid desde los puntos de vista técnico, económico, administrativo y legal*. Imp. Municipal. Madrid, 1925;
- *Divulgaciones de urbanización. Principios tenidos en cuenta para el estudio del plan general de extensión de Madrid*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1925.
- OBREGÓN, Antonio de: *Santiago*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 141-160.
- OLAGUER-FELIU Y ALONSO, Fernando: *Quevedo*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.801-1.820;
- *El antiguo barrio del Barquillo: tradición en el trabajo del hierro*. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984. Págs. 213-220.
- ORDUÑA, Carlos: *La reforma de la Puerta del Sol (1853-1860)*. R.O.P. Enero, 1926. Págs. 11-16.
- ORDUÑA REBOLLO, Enrique: *Ensayo de bibliografía sobre problemática urbanística de Madrid*. C. Y T., n.º 2-3. 1976.
- ORRIOL URIGÜEN, José Luis: *La reforma de Madrid*. Madrid, 1919; A., n.º 60. 1924. Págs. 120-149.
- ORTEGA COCA, M.ª Teresa: *El Museo de Escultura Contemporánea de La Castellana en Madrid*. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. N.º XXXVIII. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1972. Págs. 449-462.
- PARDO CANALIS, Enrique: *Proyectos de monumentos conmemorativos en Madrid, de 1820 a 1836*. A.E.A., n.º 103. 1953. Págs. 215-235;
- *Ciudad Universitaria*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.921-1.940.
- PARQUE Sindical. H.A., n.º 3. 1956. Págs. 45-57. Y n.º 21. 1959. Págs. 6-25.
- PASTOR MATEOS, Enrique: *Los Jerónimos*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 821-840.
- PAZ MAROTO, José: *El Madrid futuro. Medios para impulsar el desarrollo de Madrid y de garantizar su existencia futura en el rango de gran capital europea*. Artes Gráficas Municipales. Madrid, 1931.
- PENEDO REY, Manuel: *Santa Cruz*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 401-420.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa: *Hortaleza-Vicálvaro*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 1.161-1.180;
- *Villa de Fuencarral*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.581-1.600.
- PÉREZ MARTÍN, Mercedes: *La Plaza de Oriente madrileña*. R.B.A.M.A., n.º 70. Julio, 1955. Págs. 381-405;
- *La Plaza de Oriente Madrileña*. Artes Gráficas Municipales. Madrid, 1961.
- PÉREZ SIERRA, Carmen: *Usera*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 601-620.
- PILAR MORALES, José: *Guía del plano de Madrid y sus contornos en 1877*. Tip. de Gregorio Estrada. Madrid, 1877;
- *Planos parciales de los barrios que comprende cada uno de los Distritos de Madrid*. Madrid, 1880.
- PITA ANDRADE, José Manuel: *Liria*. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.721-1.740
- PLAN de Urgencia Social de Madrid. Madrid, 1957.
- PLAN General de Ordenación del Area Metropolitana. Madrid, 1961-1963.
- PLAN General de Ordenación Urbana de Madrid. Madrid, 1941-1944-1946. Expo. en G.M., n.º 17. 1952 y n.º 23. 1953.
- PLAN General de Ordenación Urbana de Madrid. Oficina Municipal del Plan. Madrid, 1983.
- PLAN Nacional de Ordenación y Reconstrucción. Servicios Técnicos de FET y de las JONS. Madrid, 1939.
- PLAN parcial de Ordenación del Barrio de La Estrella, comprendido entre la Avenida del Doctor Esquerdo, vía Abroñigal y el nuevo acceso de la Carretera de Valencia. G.M., n.º 21. 1953.
- PLAYA de Madrid. A.C., n.º 8. 1932; G.M., n.º 2. 1948; R.N.A., n.º 79. Julio, 1948. Págs. 259-263.
- PLAZA del Descubrimiento. A. Marzo, 1971 y noviembre, 1972; V.M., n.º 39. 1973 y n.º 55-56. 1977; El País. 15-V-77.
- POLENTINOS, Conde de: *Antiguas Huertas y Jardines Madrileños*. Arte Español. 1947.
- PROYECTO de la prolongación de la Avda. del Generalísimo. G.M., n.º 2. 1948.
- PROYECTO de rectificación parcial de la Avenida del Generalísimo. G.M., n.º 25. 1954.
- PROYECTO General de modificación y ampliación de la Estación de Madrid-Atocha de la Compañía de los fe-

- rocarriles de Madrid a Zaragoza y Alicante*. Instituto Geográfico y Catastral, Madrid, 1928.
- PUERTA del Sol: *Colección de documentos oficiales sobre el proyecto de reforma y ejecución de las obras de la Puerta del Sol...* Imp. Nacional. Madrid, 1856...; G.M., n.º 13. 1951... *La reforma de la Puerta del Sol (1984-1986)*. A., n.º 263. Noviembre-diciembre, 1986. Véase ALBO, M.; ALVAREZ MORA, A.; CARRETE PARRONDO, J.; ESCOSURA, P.; HERRERO PALACIOS, M.; MATA, F.; MESONERO ROMANOS, R.; NAVASCUÉS, P.; ORDUÑA, C.; RUIZ PALOMEQUE, E.; TOMÉ, P.
- PUYOL ANTOLÍN, Rafael: *Aravaca*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.941-1.960.
- QUESADA MARTÍN, M.^a Jesús: *Olavide*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.401-1.420.
- QUIRÓS LINARES, Francisco: *Política y especulación en la reforma de la Puerta del Sol (1853-1862)*. II Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispánico. Madrid, 1985. Págs. 957-968.
- RAMÍREZ CAMACHO, Rafael: *Madrid: el arte sale a la calle*. Ed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. Granada, 1986.
- REBOLLEDO, J.A.: *Casas para obreros o económicos*. Madrid, 1872.
- RECONSTRUCCIÓN. N.º 1. Abril, 1940 y ss. (N.º 10, Junta de Reconstrucción de Madrid).
- RECONSTRUCCIÓN de España. *Resumen de dos años de labor*. Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Madrid, 1940.
- REDONDO GONZÁLEZ, Angela: *El Puente de Vallecas*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 681-700.
- REDONET, Luis: *Chamartín de la Rosa*. Madrid, 1948.
- REGLAMENTO de la Constructora Mutua o Caja de Ahorros dedicada a erigir construcciones económicas bajo la dirección de D. Mariano Belmás. Madrid, 1882.
- REPIDE, Pedro de: *Las calles de Madrid*. Madrid, 1921-25. Reed. Afrosidiso Aguado. Madrid, 1971.
- RESEÑA histórica de Chamberí; causas de su prosperidad y medios para su acrecentamiento. Madrid, 1852.
- RINCÓN Y LAZCANO, José: *Historia de los monumentos de la Villa de Madrid*. Madrid, 1909; *Regreso a España de José I en 1811 y obsequios dispuestos a su entrada en Madrid*. R.B.A.M.A. I. 1924. Págs. 493-501.
- RÍO LAFUENTE, M.^a Isabel del: *El Barrio de La Paloma*. E.G., n.º 125. Madrid, 1972; *Villaverde Alto*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 641-660.
- RÍOS, Amador de los: *El Salón del Prado. Recuerdos de su historia*. I.E.A., n.º 35. 22-IX-1904.
- ROCA, José A.: *La nueva «city» madrileña. Se buscan metros cuadrados de oficina*. Actualidad Económica. N.º 119. Septiembre, 1979.
- RODRÍGUEZ, Miguel M.^a; MARTÍN, Manuel: *Dos de Mayo*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.381-1.400.
- ROJAS, Fernando: *Manual de arquitectura y consideraciones generales sobre los caminos de hierro...* París, 1861.
- ROMERO, Federico: *Prehistoria de la Gran Vía*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1967.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: *Barrio de los Literatos*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.221-1.240.
- RUBIO PARDOS, Carmen: *La calle de Atocha*. A.I.E.M. IX. 1973. Págs. 81-116.
- RUIZ DE SALCES, Antonio: *Memoria correspondiente a los planos 1.º y 2.º formados para la reforma de las calles de Sevilla, Peligros y Clavel de esta Corte*. Imp. San Bernardino. Madrid, 1862.
- RUIZ PALOMEQUE, Eulalia: *Límites del Barrio de Argüelles. Su evolución*. A.I.E.M. IX. 1973. Págs. 427-436;
- *Ordenaciones y transformaciones urbanas del casco antiguo de Madrid durante los siglos XIX y XX*. Ed. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1976;
 - *El trazado de la Gran Vía como transformación de un paisaje urbano*. A.I.E.M. XIV. 1977. Págs. 347-358;
 - *Las Rondas*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 541-560;
 - *Ordenación y realidad urbana del casco antiguo madrileño del siglo XIX*. Actas del Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en España. Madrid, 1979. Págs. 501-516;
 - *Argüelles*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.701-1.720;
 - *Alineaciones varias de Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX*. A.I.E.M. XVII. 1980. Págs. 359-390;
 - *Conformación del espacio urbano*. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984. Págs. 11-24;
 - *Desarrollo urbano de la zona Argüelles-Chamberí*. Establecimientos tradicionales madrileños. El Ensanche: Argüelles y Chamberí. Vol. V. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1985. Págs. 29-50;
 - *Historia de la localización industrial*. Establecimientos tradicionales madrileños. El Ensanche: Argüelles y Chamberí. Vol. V. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1985. Págs. 71-95.
- SAAVEDRA, Eduardo: *Teoría de los puentes colgados*. Imp. D.J. de la Peña. Madrid, 1856;
- *Los puentes de hierro*. R.O.P. 1861. Págs. 29-32.
- SABANDO, Julián Manuel de: *El Buen Retiro. Su origen. Cómo se hizo*. Administración. I.E.A. XXXVII. 22 y 30-VII-1893.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *El envés de la Historia: Pepe Bonaparte, urbanista matritense*. V.M., n.º 22-23. 1967. Págs. 67-73;
- *San Ginés*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 21-40;
 - *El Refugio*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.321-1.340;

- *Algunos monumentos desaparecidos de «La Manolera»*. Establecimientos tradicionales madrileños. Del Centro a las Rondas. Vol. III. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1982. Págs. 23-30.
- SALÓN DEL PARDO y su andén entre las plazas de Cibeles y Neptuno. G.M., n.º 18. 1952. Págs. 14-19.
- SAMBRICIO, Carlos: *Urbanística e Iluminismo a Madrid. Del vial del Prado al piano di Silvestre Pérez*. Controespacio. N.º 4. 1974. Págs. 72-83;
- *Sobre el proyecto y desarrollo urbano de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX*. Actas del Simposio de Urbanismo e Historia Urbana en España. Madrid, 1979. Págs. 489-500;
- *La utopía arquitectónica en la España de la Razón. Sobre la formación de un nuevo Madrid a finales del siglo XVIII*. A.B., n.º 26. Enero-febrero, 1979. Págs. 24-30;
- *Los orígenes de la vivienda obrera en España 1848-1911*. A., n.º 228. Enero-febrero, 1981. Págs. 65-71;
- *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*. Arquitectos. N.º 58. 1982. Págs. 22-33;
- *La política urbana de Primo de Rivera. Del Plan Regional a la política de Casas Baratas*. C. Y T. Abril, 1982. Págs. 33-54.
- SAMPELAYO, Juan: *Chamberí*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.441-1.460.
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano: *Lavapiés*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 501-520.
- SANCHIZ TARAZONA, Enrique: *Camino de hierro funicular de la Puerta de Segovia a las Vistillas*. R.O.P. XLV. 1898.
- SANTA-ANA, F. de: *Los proyectos de Arturo Mérida para el Monumento de Cristóbal Colón en Madrid*. Miscelánea de Arte. Madrid, 1982. Págs. 259-263.
- SANZ GARCÍA, José M.ª: *Las Cortes*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.241-1.260;
- *La Carrera de San Jerónimo. El cambio de sus funciones urbanas*. A.I.E.M. XIX. 1982. Págs. 501-539.
- SECTOR de la Avda. del Generalísimo (Sesión de Crítica de Arquitectura). R.N.A. Agosto, 1951.
- SERREDI, L.: *La jardinería en el paisaje urbano madrileño*. En *Jardines clásicos madrileños*. Museo Municipal. Madrid, 1981.
- SIMANCAS, Víctor; ELIZALDE, José M.: *El mito del Gran Madrid*. Ed. Guadiana de Publicaciones. Madrid, 1969.
- SIMO RUESCAS, J.: *Alumbrar o deslumbrar: la implantación del alumbrado eléctrico en el Madrid de fines del siglo XIX*. A.I.E.M. XXIII. 1986. Págs. 431-438.
- SIMÓN DÍAZ, José: *El Barrio de las Musas*. V.M., n.º 25. 1968. Págs. 86-93;
- *Puerta Cerrada*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 81-100.
- SIMÓN PALMER, M.ª del Carmen: *Casas de baños en Madrid*. A.I.E.M. XI. 1975. Págs. 237;
- *La publicidad en las calles madrileñas durante el siglo XIX*. A.I.E.M. XIV. 1977. Págs. 339-345;
- *El Retiro*. Madrid. T. 3. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 841-860;
- *La instalación de gas en Madrid (1832-1856)*. A.I.E.M. XXIV. 1987. Págs. 445-463.
- SIMÓN SEGURA, Francisco: *La desamortización de Mendizábal en Madrid*. Información Comercial Española. N.º 402. Febrero. 1967. Págs. 69-79.
- SOLA-MORALES RUBIO, Ignasi: *Urbanismo en España 1900-1950*. En AA.VV.: *Vivienda y urbanismo en España*. Ed. Banco Hipotecario de España. Barcelona, 1982.
- SOLA-MORALES RUBIO, Manuel: *Ensanche y saneamiento de las ciudades*. En AA.VV.: *Vivienda y urbanismo en España*. Ed. Banco Hipotecario de España. Barcelona, 1982.
- SOPENA IBÁÑEZ, Federico: *Noviciado*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.761-1.780.
- SORIA Y MATA, Arturo: *Madrid remendado y Madrid nuevo*. El Progreso. 6-III-1882;
- *La Ciudad Lineal*. El Progreso. 6-V-1881;
- *La Cuestión social y la Ciudad Lineal*. El Progreso. 5-III-1883;
- *Teoría de la habitación*. L.C.L., n.º 88. 5-XI-1900...;
- *Datos acerca de La Ciudad Lineal*. Imp. de la Ciudad Lineal. Madrid, 1911;
- Véase COLLINS, G.; La Ciudad Lineal.
- SORIA Y PUIG, Arturo: *El Futuro Madrid, de Angel Fernández de los Ríos*. H.A., n.º 75. 1968. Págs. 81-89
- SOTO CABA, Victoria: *El jardín madrileño en el siglo XIX: propuestas y realidad*. A.I.E.M. XIX. 1982. Págs. 95-124.
- SUÁREZ PERALES, Ana Isabel: *El Buen Retiro en el siglo XIX, proyectos arquitectónicos para su restauración*. A.I.E.M. XXVII. 1989. Págs. 135-147.
- TAJERA, Domingo: *Madrid viejo. El Barrio de las Injurias*. Nuevo Mundo. N.º 6 61. 6-IX-1906.
- TAMAMES, Ramón: *Los movimientos migratorios de la población española durante el período 1951-1960*. Revista de Economía Política. Septiembre-diciembre, 1962.
- TAMES ALARCÓN, José: *Barrio del Terol y Cerro Palomeras (Madrid)*. R.N.A., n.º 10-11. Octubre-noviembre, 1941.
- TERÁN ALVAREZ, Manuel: *Dos calles madrileñas: la de Alcalá y Toledo*. E.G., n.º 84-85. Agosto-septiembre, 1961. Págs. 375-476;
- *El desarrollo espacial de Madrid a partir de 1868*. E.G., n.º 84-85. Agosto-septiembre, 1961.
- TERÁN TROYANO, Fernando: *Revisión de la Ciudad Lineal*. A., n.º 72. Diciembre, 1964. Págs. 3-20;
- *La Ciudad Lineal antecedente de un urbanismo actual*. Madrid, 1968;
- *Notas para la historia del planeamiento de Madrid: de los orígenes a la Ley Especial de 1946*. C. Y T., n.º 2 y 3. 1976;
- *La Paloma*. Madrid. T. 1. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 241-260;
- *Diez años de urbanismo en España*. C. Y T. Enero-marzo, 1980;
- *Planeamiento urbano en la España contemporánea*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978. Reed. Alianza Universidad. Madrid, 1982.

- TOMÉ, Pedro: *Obras de la Puerta del Sol*. Madrid, 1855; – *Ensanche de la Puerta del Sol*. R.O.P., n.º 17. Septiembre, 1855. Págs. 201-202.
- TORMO, Elías: *La de Fuencarral. Cómo se puede estudiar la historia de una calle de Madrid*. B.R.A.H. CXVI. 1945. Págs. 43-104; – *La Plaza de España*. R.B.A.M.A. 1977.
- TORRIENTE, Fernando de la; QUINTANA, M.: *Idea general sobre el plano de reformas Madrid Futuro*. Madrid, 1871.
- TOUZA RODRÍGUEZ, Julio: *Castellana arriba*. E.I., n.º 6 y n.º 7 de 1977.
- TOVAR MARTÍN, Virginia: *Barquillo*. Madrid. T. 4. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.341-1.360; – *Valores histórico-artísticos del Barrio*. Establecimientos tradicionales madrileños. Del Centro a las Rondas. Vol. III. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1982. Págs. 31-44; – *Noticias sobre el desarrollo histórico-industrial del barrio*. Establecimientos tradicionales madrileños. A ambos lados de la Gran Vía. Vol. IV. Ed. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984. Págs. 25-32.
- TRÍAS BELTRÁN, Carlos: *Desarrollo urbanístico de Madrid en el futuro de España*. Madrid, 1965.
- TROITIÑO VINUESA, Miguel Angel: *Portazgo*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 721-740.
- UNIVERSIDAD DE MADRID: *Síntesis de la cartografía existente*. Madrid, 1971.
- UREÑA PORTERO, Gabriel: *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*. Ed. Istmo. Madrid. 1979; – *Especificidad de la poética constructiva y urbanística nacional-sindicalista*. A.B., n.º 32-33. 1980; – *Bellas Vistas*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.861-1.880.
- URIOSTE Y VELADA, José: *La calle bajo su aspecto artístico*. Discurso en la R.A.B.A.S.F. Madrid, 1901.
- URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *Paso elevado y Museo de escultura en La Castellana*. V.M., n.º 62. 1979. Págs. 23-34.
- VALDÉS Y GÓNZALEZ ROLDÁN, Antonio: *Pasos a desnivel y estacionamientos subterráneos en Madrid*. A.I.E.M. VI. 1970. Págs. 493-503.
- VALENTÍN-GAMAZO, Germán: *La reorganización general desde el Instituto General de Colonización*. II Asamblea Nacional de Arquitectos, junio de 1940. Madrid, 1941.
- VALENZUELA RUBIO, Manuel: *Iniciativa oficial y crecimiento urbano de Madrid (1939-1973)*. E.G., n.º 137. 1974; – *La residencia secundaria en la provincia de Madrid: génesis y estructura espacial*. C. Y T., n.º 2-3. 1976. Págs. 135-153; – *Ciudad y acción Municipal: la política de la vivienda del Ayuntamiento de Madrid (1968-1978)*. A.I.E.M. XV. 1978. Págs. 327-363; – *La Villa de Vallecas*. Madrid. T. 2. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979. Págs. 781-800; – *Puerta de Hierro*. Madrid. T. 5. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980. Págs. 1.901-1.920; – *Las sociedades constructoras benéficas, una respuesta paternalista al problema de la vivienda obrera. Su incidencia en la configuración de la periferia madrileña (1875-1921)*. A.I.E.M. XX. 1983. Págs. 63-96.
- VALERO BERMEJO, L.: *Los poblados de absorción de Madrid*. R.N.A., n.º 175-177. Agosto-septiembre, 1956. Págs. 45-70.
- VEGA MARCH, Manuel: *Madrid y sus reformas urbanas*. Madrid (s.a.); A. Y C., n.º 177-181. 1907.
- VELASCO ZAZO, Antonio: *El Madrid de Alfonso XIII*. Madrid, 1918; – *La transformación de Chamberí*. Nuevo Mundo. 30-VIII-1929.
- VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo: *Plano oficial de terrenos ocupados en el Parque de Madrid, y la exposición de Minería*. Madrid, 1883.
- VIDAL DOMÍNGUEZ, M.^a Jesús: *El Barrio del Retiro: análisis urbano*. Tesis Doctoral. U.A.M. Madrid, 1988.
- VINUESA, Julio: *Desarrollo metropolitano de Madrid: sus repercusiones demográficas*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1976.
- VIVIENDAS Experimentales para los suburbios de Madrid (Concurso). H.A. Noviembre-diciembre de 1957 y marzo-abril de 1967; I.C. Abril de 1961, noviembre de 1965 y abril de 1973; A. Noviembre, 1962; T.A. Abril, 1969.
- WAIS SAN MARTÍN, Francisco: *Orígenes de los ferrocarriles españoles (el ferrocarril Madrid-Aranjuez)*. Madrid (s.a.); – *Las estaciones de Madrid*. R.O.P. 1941. Págs. 501-510; – *Historia general de los ferrocarriles españoles 1830-1941*. Editora Nacional. Madrid, 1967.
- ZUAZO UGALDE, Secundino: *Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid. Memoria*, por Secundino Zuazo y Hermann Jansen. Madrid, 1930; Gaceta de Madrid. N.º 349. 14-XII-1932; – *Concurso urbanístico internacional en Madrid: fragmentos de la Memoria de Zuazo y Jansen*. A. N.º 41. Diciembre, 1930. Págs. 364-404; – *La reforma interior de Madrid*. A., n.º 7. 1934. Págs. 175-206; – *Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid. Zuazo-Jansen*. (Introducción de Lilia Maure). Ed. C.O.A.M. Madrid, 1986.

Normas para la presentación 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. Tlf.: 397 46 11).

El **texto** de los trabajos deberá redactarse correctamente y de forma definitiva. Escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara, en papel de formato DIN-A4, con 60 espacios por línea y un total de 30 líneas. Su extensión no superará las 75 páginas y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada irá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicado con su dirección postal. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención.

A continuación se añadirán resúmenes en español y en inglés que, a ser posible distinga: motivaciones, estado de la cuestión, idea general, metodología y conclusiones. Será de extensión aproximada de 200 palabras.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto. Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en mayúsculas, subrayando los títulos de los libros y revistas, y entrecomillando los artículos o capítulos de obras colectivas, cuidando no falte ningún dato imprescindible. Se presentarán **dos copias del texto**.

Las **figuras** (cuadros, gráficos, mapas, figuras...) deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Las **fotografías** que aparezcan en el texto es preferible que sean en blanco y negro, en formato mínimo 13 × 18, nítidas y bien contrastadas. El Consejo de Redacción admitirá también **dispositivas** y **transparencias** en color, reservándose **en todos los casos** la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes haciendo constar en ellos, si se estima conveniente: autor, obra, ciudad, institución (iglesia, museo, colección particular,...).

Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique. Los trabajos aceptados para su publicación aparecerán antes de dos años y los no aceptados se remitirán a su autor.

Durante la corrección de las **pruebas de imprenta** no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores deberán corregir el trabajo en un plazo máximo de siete días a partir de la entrega.

Los autores recibirán gratuitamente 25 **separatas** de su artículo y un ejemplar del volumen en el que se publique.

